

Het Toneelhuis Een beeld van diversiteit

Luk Perceval: Vanaf het begin heb ik gesteld dat we minstens drie jaar nodig zouden hebben om iets te bereiken. Het instrument dat we overerfd en ging gebukt onder een zware hypotheek: het publiek van de KNS was sterk teruggelopen, de artistieke dynamiek was nagenoeg dood. Organisatorisch was de zelfstandiging van het theater nog maar net ingezet en zat het nog veel te veel onder de vleugels van de stad. Die structuur hebben we vandaag gelukkig al ingrijpend kunnen veranderen. We wilden ook niet vertrekken met een vast gezelschap, maar de deuren openzetten en zien wie er organisch bleef hangen. Nu, in het derde seizoen begint daar wat acteurs en makers betreft enige klaarheid in te komen, maar het is een langzaam proces. In onze naïviteit dachten we dat het allemaal veel sneller zou gaan. Toch ben ik over de evolutie van die afgelopen drie jaar heel tevreden. Vanaf de

eerste dag werd er door de buitenwereld een druk op ons gelegd; men verwachtte een succesverhaal: Het Toneelhuis als verlengde van de vaart van BMCie en *Ten Oorlog*. Het is ons niet altijd gelukt het fantastische theater te maken dat men verwachtte; ons eerste doel was echter de kloof te dichten die er gegroeid was tussen diegenen die in het centrum zaten en de generaties die daarna gekomen zijn: een verjonging, doorstroming mogelijk maken, opnieuw interesse kweken voor dat grote plateau. In een stad als Antwerpen, die politiek zo negatief geladen is, leek het ons nog een des te grotere uitdaging om in die schouwburg een dynamiek te laten ontstaan, een discours op gang te brengen. Dat discours is tot onze spijt vaak fout gevoerd: denk aan de Beysen-hetze, aan de discussie omtrent naakt op de scène. Maar toch mogen we stellen dat er nu in plaats van een vergeten schouwburg opnieuw een

Huis staat met een nieuw, geïnteresseerd publiek. Maar het gaat traag: dat heeft niet alleen te maken met de omvang van het huis, maar ook met de complexiteit van deze tijd. Er zijn zoveel factoren die invloed uitoefenen en het 'repertoiretheater' of het grote talentoneel of hoe je het ook wil noemen, staat in heel Europa onder druk. Men denkt eraan de subsidies af te schaffen en je wordt geconfronteerd met de concurrentie van de vrije markt, die beheerst wordt door de media, media die sowieso meer aandacht hebben voor wat die vrije markt produceert. De tijd van vandaag is moeilijker, complexer dan twintig jaar geleden: toen stond er in deze stad één schouwburg die voor elk wat wils speelde.

Een ander facet van die complexiteit lijkt mij het gegeven dat we moeten vertrekken van de vraag wie er vandaag nog echt op dit podium wil staan. Minder en minder theaterma-

Brandbakkens (Tom Van Dyck / Het Toneelhuis) FOTO: PHILE DEPPEZ



kers lijken daarin geïnteresseerd; in onze keuze worden wij de facto afhankelijk van deze bereidwilligheid. Onze repertoirekeuze wordt sterk bepaald door de keuze van de stukken die Jan Decorte wil maken en Tom Van Dyck en ikzelf... Bovendien is het onze taak om voor een zo ruim mogelijk publiek te spelen, hoe absurd de discussie over publieksaantallen ook is. We moeten de vrijheid behouden om 'gewoon met het gegeven theater om te gaan' en dat is een onzeker en abstract gegeven. Niemand had durven hopen dat Jan Decorte voor volle zalen zou spelen: dat was niet a priori ons uitgangspunt; we wilden gewoon zijn werk presenteren, naast dat van andere regisseurs die vanuit andere perspectieven werken.

Kurt Melens: De keuze van Jan Decorte voor *Hamlet* komt voort uit een dialoog tussen Luk en Jan. Jan wou echt voor 'de grote zaal' werken: een totaalproject, gebruikmakend van alle mogelijkheden die zo'n zaal biedt; dan kom je vanzelf terecht bij een groot klassiek werk. De keuze voor *De Leenane Trilogie* komt voort uit een kleiner project op het tweede plateau in ons eerste seizoen. Na evaluatie van dat project en in samenspraak met de dramaturgieafdeling van Hollandia bood zich de gelegenheid aan dat Johan Simons de hele trilogie zou regisseren. Dit zijn twee totaal verschillende voorbeelden van hoe een repertoirekeuze tot stand kan komen. Wat het precies zo boeiend maakt, is dat er geen wetmatigheden bestaan.

Kiki Vervloessem: Het belangrijkste voor ons is hoe al die combinaties tussen regisseurs, acteurs, teksten, vertalers, enz. gaan werken. Je leert als dramaturg hun fascinaties kennen, je zoekt mee tekstmateriaal en uit de synergie van zo'n groep komt iets voort. Dat is een aangename manier om repertoire te maken: elke productie heeft haar eigen geschiedenis. En eigenlijk vind ik dat het proces om deze manier van werken te ontwikkelen redelijk snel gegaan is. Het is nooit een formele beslissing geweest; die werkmethode is op drie jaar organisch ontstaan.

De artistieke kernen

Luk Perceval: Dat hangt samen met de eigenheid van elk van die individuen. We spreken wel nog steeds over het vormen van een ensemble of een gezelschap, maar in feite gaat het bij ons niet om een groep acteurs met een paar huisregisseurs daarbij. In Het Toneelhuis werken een aantal centrale figuren die een

soort kern rond zich vormen. Zo is er een groep rond *Ivanov* (Peter Seynaeve / Jorgen Cassier), rond Tom Van Bauwel, rond Tom Van Dyck, rond Stefan Perceval; Jan Decorte en Sigrid Vinks denken per productie een samenstelling uit; met Hollandia is er een cross-over... Schoorvoetend ontstaan er ontmoetingen tussen die groepjes, via de acteurs of via medewerkers van het huis. Stilaan wordt het een geheel. De huidige situatie schept meer ruimte en is in zekere zin een direct gevolg van hoe het theaterlandschap er in Vlaanderen uitziet: een aantal mensen die hun eigen gezelschap gevormd hadden of aan het vormen waren, voelden zich nu aangetrokken tot Het Toneelhuis. Uit die verschillende kernen begint heel voorzichtig een synergie te ontstaan; voorzichtig: want het gaat over het ontwikkelen van vertrouwen en het voeren van een dialoog. In een zo geïndividualiseerde situatie als het Vlaamse theater, kost dat tijd.

Ik vind het niet erg dat het beeld dat wij naar buiten brengen er niet één van eenheid is, maar van diversiteit. Er zijn immers ook verschillende soorten publieken. Er is 'de massa', die komt 'als er een olifant op de scène staat'. Voor mij is b.v. Mark Uytterhoeven zo'n 'olifant'. Ze komen vanuit een eerstegraads nieuwsgierigheid, nl. als de kranten erover schrijven 'dat je dat gezien moet hebben'. Daarnaast heb je het veel beperktere theaterpubliek, dat m.i. vandaag meer kiest voor voorstellingen dan voor groepen. Dat heeft met deze tijd te maken; het aanbod is zo groot; ze moeten kiezen uit zoveel boeken, zoveel cd's, zoveel televisieprogramma's, zoveel voorstellingen. Je merkt dat het publiek eigenlijk niet verwacht dat Het Toneelhuis één gezicht heeft. Ze verwachten wél dat je kwalitatief zo goed mogelijke voorstellingen aflevert. Een 'uniciteit' van het gezelschap vind ik eigenlijk heel beangstigend, want het leidt vaak tot één enkele theatrale vorm.

Kurt Melens: Ik zou zelfs durven spreken van een intern artistiek netwerk en een extern publiek netwerk. We wilden in die grote schouwburg terug de uitdaging met een groot publiek aangaan. Stilaan hebben we dat netwerk van artiesten opgebouwd en overhalen we meer en meer theatermakers om hier te komen werken. De volgende stap is de opbouw van een publieksnetwerk. We zitten nog in een tussenfase: er is nog veel 'professioneel' publiek dat naar heel veel voorstellingen gaat kijken. Het gaat om een kleine groep van steeds dezelfde mensen. Daarom voel je het

zelfs in Antwerpen als in Brussel het Kunsten-FESTIVALdesArts aan de gang is. Die nieuwe werkwijze is echter een teken van deze tijd: ook in de Bottelarij wordt de stap gezet naar een netwerkdenken i.p.v. het denken in termen van een personencultus rond één regisseur die alles bepaalt.

Jan Van Dyck: Het beeld van die verscheidenheid is op drie jaar tijd subtieler geworden. Aanvankelijk was die verscheidenheid gemakkelijk te duiden; er was wel het streven naar een ensemble of een vaste kern, maar in de vnl. receptieve praktijk nodigde je heel veel mensen uit verschillende invalshoeken uit om hier iets te komen maken. Op een bepaald moment begon dat te bezinken en ging je op basis van affiniteiten en gemeenschappelijke ervaringen het kaf van het koren scheiden. Daarna zijn die kernen beginnen ontstaan, aanvankelijk vnl. rond de regisseurs; er ontstonden uitstapjes naar mekaar zowel in grote als in kleine projecten; en ook andere medewerkers – dramaturgen, regieassistenten, ontwerpers, enz. – gingen meer en meer een vaste aanwezigheid in het huis vormen. Er ontstonden wederzijdse beïnvloedingen; zeker jonge mensen waren hier vatbaar voor. Men ging mekaars voorstellingen bekijken, er werden discussies gevoerd. Op de duur merk je dat een productie die minder goed loopt ook de zorg wordt van hen die er niet bij betrokken zijn. Dit is een plezierige kentering: dat 'naar binnenslaan' van het werk, terwijl we aanvankelijk heel erg bezig waren Het Toneelhuis naar buiten uit te presenteren. Je kan vandaag (nog) niet van een stijl gewagen, van een uniciteit alsof er maar één enkele esthetiek mogelijk is, maar er heeft zich een soort 'esthetiek van de praxis' ontwikkeld. Er wordt min of meer op dezelfde manier gerepeteerd en alhoewel die van Jan Decorte daaruit springt, heeft ze toch invloed. Anderen zitten daarbij en ontdekken er positieve dingen in. Dezelfde kruisbestuivingen voel je tussen vertalers, bewerkers, schrijvers...

Cinema Tokio

Kurt Melens: Cinema Tokio (het tweede plateau van Het Toneelhuis) heeft in dat verhaal nog een aparte plaats. Daar hebben we bijna elk jaar een ander model gehanteerd. Omdat een klein plateau bespelen niet onze eerste opdracht was, wilden we wat daar gebeurde voortdurend evalueren. Nu functioneert het als een soort Actor's Studio. In de mate van het praktisch mogelijke wordt met

iedereen die een voorstel doet een dialoog aangegaan; in functie van ruimte, tijd en beschikbaarheid worden zoveel mogelijk van die voorstellen gerealiseerd. Dit jaar doen we daar twaalf projecten. Het is een ontzettend creatieve *pool*. Doorheen hun werk daar beginnen acteurs zich ook op andere niveaus aan het theater te binden: ze willen meedelen over de organisatie van het theater, over de functie van de twee plateaus en hun onderlinge relatie, en zelfs over de relatie tussen het theater en de stad. Het is onze 'instroomklep' geworden veeleer dan onze 'peutertuin'.

Luk Perceval: In tegenstelling tot het eerste seizoen houden we Cinema Tokio nu bewust 'low profile'. In den beginne kondigden we de projecten aan met ware publiciteitscampagnes waardoor dat tweede plateau een soort kamertheaterversie van het grote huis werd. We ontdekten vrij snel dat we hierdoor de door ons gestelde doelen voorbij schoten. Een groot huis heeft een dwingende structuur wat aantal producties, timing, organisatie betreft: veel moet op voorhand vastgelegd worden. In Cinema Tokio hadden we experimenteeruimte nodig waar alles kon: acteurs die gingen schrijven, regisseurs die wilden muziek spelen... Vanuit die behoefte aan een grotere vrijheid hebben we 'de openbaarheid' van Cinema Tokio afgebouwd: nu verwittigen we de mensen per e-mail als er iets te doen is; hierdoor ontstaat er een soort 'cerce privé'. Er zijn mensen die naar Cinema Tokio gaan die nooit naar de Bourla komen en omgekeerd. Sommigen zeggen: 'Cinema Tokio is ons theater precies omdat we daar van alles kunnen verwachten en dat vinden we prettig.' Toch worden er ook dingen ontwikkeld waarvan we vinden dat ze voor een ruimer publiek kunnen worden gebracht. Daarom gaan we volgend seizoen in de Bourla 'late night' voorstellingen spelen van dingen die we uit Cinema Tokio rekruteren: na een gewone voorstelling in de Bourla krijg je dan nog een toemaatje waardoor we de dynamiek kunnen laten zien van wat allemaal in zo'n gezelschap ontstaat.

Kurt Melens: De finaliteit van het werken op het eerste plateau is altijd de voorstelling; die van het tweede plateau zit vnl. in de mensen en in de ideeën die uit die mensen komen. Dat tweede plateau is belangrijk als een 'poort naar de stad' en je creëert er een nieuw, jong publiek mee dat gefascineerd is door alle vormen van creativiteit.

Kiki Vervloessem: Als de uitstraling van Cinema Tokio zich in de Bourla kan laten voelen, moet de Bourla zelf meer het karakter van een vrijplaats kunnen krijgen. Hoewel het werk in Bourla nu 'resultaatgericht' is, blijft elke nieuwe productie toch een investering in de verbeelding en het denken van de mensen.

De relatie met andere theaters

Luk Perceval: Toen we begonnen, voelden we bij de eerste gesprekken die we met andere theatergroepen in de stad voerden, veel wantrouwen. Dat heeft natuurlijk te maken met 'een klein land met relatief weinig subsidie'. Daar heerst veel nijd en naijver. Bij de contacten die we toen b.v. met De Tijd, Stan, De Roovers hadden werd niet a priori neen gezegd. De meeste mensen wilden daarover nadenken en eerst eens bekijken wat het allemaal werd.

Luc Dewaele: Die situatie is nu genormaliseerd. De Tijd, Stan, De Koe spelen gastvoorstellingen bij ons; ook achter de schermen wordt samengewerkt; we lenen mekaar materiaal uit; er zijn voorstellen tot coproductie. Het wantrouwen van het begin had wellicht met geld te maken. Bij Monty vreesde men dat alle jonge theatermakers bij Het Toneelhuis terecht gingen komen. Maar vandaag is het duidelijk dat dat niet zo is. Sommigen zijn naar hier gekomen; anderen zijn bij Monty gebleven. Ook in de periode van de toekenning van de subsidies was er onrust, maar dat is altijd zo. Er is meer openheid nu; we praten over dat waar we mee bezig zijn, met wie we gaan werken. De ongerustheid dat we de 'spitsen' zouden weggooien uit de kleinere 'ploegen' in de stad is weggeëbd. Nu kloppen die groepen zelf aan als ze daar behoefte toe hebben. Met deSingel werken we goed samen en met KVS en NTG hebben we regelmatig gesprekken, opdat we bijvoorbeeld dramaturgisch niet in mekaars vaarwater zouden komen.

Centrum/marge

Luk Perceval: De relatie tussen centrum en marge is veranderd, maar traditioneel blijft 'een groot huis' nog altijd weerstand oproepen. Toen ik zelf op de toneelschool zat, meende ik ook tot de enige ware theatergeneratie te behoren. Dat soort mentaliteit komt elk jaar terug en heeft zich verder gezet in de marge. Toen ik twintig jaar geleden naar The Wooster Group ging kijken en daar vol enthousiasme over praatte met mijn toenma-

lige collega-acteurs in de KNS, stootte ik op een reactionaire houding vol vooringenomenheid en clichés. Dezelfde vooringenomenheid stel ik vandaag bij de marge vast tegenover het centrum dat dan volgens hen staat voor vastigheid, traditionalisme, conservatisme. Die marge zou dan de levendigheid, openheid, experimenteerdrijf moeten vertegenwoordigen, maar in hun houding zijn ze vaak even reactionair als die vroegere KNS-acteurs.

Kurt Melens: Voor een deel hebben we dat debat marge/centrum natuurlijk zelf mee in het leven geroepen, maar het landschap is veranderd. In hoeverre kan je nog spreken van een marge en een centrum? Groepen als De Roovers die drie jaar geleden tot de marge behoorden, spelen nu in dezelfde schouwburgen als wij. We moeten die tegenstelling, dat model in vraag stellen. Het verschil tussen in de Bourla of in de Monty spelen heeft veeleer te maken met de breedte van het publiek dan wel met het soort theater dat daar getoond wordt. Als je onze producties van de laatste drie jaar naast die van 'de marge' legt, zie je niet zo'n gigantische verschillen in stijl of in thematiek.

Jan Van Dyck: Ik denk dat elk theater dat 'kwaliteitstheater' wil maken –of dat nu in de Monty of in de Bourla gebeurt– op zich al marginaal is. Eigenlijk vormt het geheel van dat 'tijdstheater' de marge t.o. de vrije producties. Als je je echt tot een relatief groot publiek wil wenden, merk je dat daartussen eigenlijk de grote normverschillen zitten. Die vrije producties worden hoe langer hoe belangrijker in een stad, ook in hun esthetiek en hun thema's, in hoe ze zich manifesteren, in hoe ze de pers bespelen. Er bestaat een veel grotere affiniteit tussen datgene wat vroeger marge en centrum heette, dan tussen het repertoiretheater en de vrije producties. Wij mogen echter niet in de val trappen en denken dat we immuun zijn voor de mechanismen van die vrije producties

Stefaan De Ruyck: In de gesprekken in de commissie Cultuur van de gemeenteraad wordt vaak met een soort heimwee verwezen naar de vroegere 'eindeseizoensrevues' van de KNS, 'want dat was zo plezant.' Er bestaat een zekere concurrentie wat betreft de invulling van de vrije tijd in deze maatschappij. Wij moeten opboksen tegen de lokroep van het entertainment. Producties als die van Le Cirque du Soleil halen in het Antwerpse 200.000 toeschouwers: die spektakels zijn zeer *entertaining*, er worden geen lastige vragen in

gesteld en het wordt fantastisch gedaan. Je kan daar twee dingen op zeggen: ten eerste 'entertainment is niet onze opdracht' en ten tweede 'het is een goeie zaak als dat entertainment door anderen wordt ingevuld', maar dit schetst nog eens de moeilijkheidsgraad om een publiek te bereiken met het soort producten dat wij brengen.

Kiki Vervloessem: Ik werk veel met jongeren en stel vast hoe erg hun kijkervaring besmet is door de media, door de taal van de musicals, enz. Dat maakt het heel moeilijk om onze producties inhoudelijk te ontsluiten naar die jonge mensen toe. Dát waarmee zij op een podium vertrouwd zijn heeft niks met theater te maken en in het onderwijs neemt men hen niet mee naar Het Toneelhuis of Theater Zuidpool maar naar The Night of the Proms of naar dingen die in de Stadsschouwburg gebeuren en dan nog zonder dat te omkaderen.

Luk Perceval: Dat is één van die facetten waarom ik geloof dat het vandaag moeilijker is dan twintig jaar geleden. De kloof tussen marge en centrum is zichtbaar weg en misschien is ze ook feitelijk weg, maar er is een enorme kloof aan het groeien tussen mensen die met theater bezig zijn en de media en in een tijd van zo'n overaanbod m.b.t. de vrijetijdsbesteding ben je afhankelijk van die media. In de concurrentiestrijd omtrent de vrije tijd worden wij met de rug tegen de muur gedrukt want wij hebben niet de middelen om op het vlak van media-aandacht te concurreren met de vrije producties. Of je moet zelf gaan zorgen voor 'events' en dan begeef je je precies op commercieel terrein. Het is onze maatschappelijke taak –en dàárom worden we gesubsidieerd– om dát precies niet te doen. Ook theaterrecensenten zouden hieromtrent een bewustzijn moeten ontwikkelen, maar in het zog van het mediacircus hebben zij de neiging om in de beperkte ruimte die ze krijgen ook alleen maar zo sensationeel mogelijk te schrijven.

Commercialisering

Kurt Melens: Als Anciaux vraagt om meer aandacht voor cultuur op de VRT dan wordt daarop geantwoord dat die niche te klein is. Dit is een voorbeeld van *self fulfilling prophecy* in ons maatschappelijk denken: als de niche te klein is, wordt er niet in geïnvesteerd waardoor de niche klein blijft. In deze hoek ligt de uitdaging voor de komende jaren. Ik stel vast dat wij in de dramaturgie ook reke-

ning houden met dit soort fenomenen: wat b.v. de lengte van een voorstelling betreft wordt het reeds als revolutionair ervaren om die langer dan 90 minuten te laten duren. Hoever kan je dat soort argumenten drijven? Je gaat daar dus wel bewust mee om. Bij een zeer geslaagde productie als die van Circus Ronaldo vorig seizoen, die tegelijkertijd een groot publiek aansprak, moeten we vandaag erg oppassen om dat soort projecten niet gewoon te gaan herhalen en in een commercieel parcours terecht te komen.

Luk Perceval: Vandaag word je meer en meer geconfronteerd met vragen over cijfers. In de Cultuurcommissie van de gemeenteraad word je enkel op cijfers bevraagd, nooit wordt er over de inhoudelijkheid van een groot gesubsidieerd gezelschap gesproken; die discussie kan je eigenlijk met niemand voeren. Af en toe maken wij dan iets als *Juke Box 200(0)* van Lucas Van den Eynde voor mensen van 8 tot 88 jaar, maar mijn vreugde en trots gaan naar het feit dat *Amleth* voor volle zalen speelt of dat *Brandbakkes* aanslaat. Ondanks de moeilijke omstandigheden halen wij mooie toeschouwersgemiddelden. Kathy Lindekens zegt dat een schouwburg met zoveel subsidies als de Bourla elke dag tot de laatste stoel volzet moet zijn: politici vermoeden dat theatermaken zo iets is als een schuif opentrekken. Je moet voortdurend balanceren tussen het vrijwaren van je inhoud en het beantwoorden van de vragen van subsidiërende overheden.

Maatschappelijk engagement

Kurt Melens: In het Cultureel Jaarboek van de Stad Antwerpen schreef een sociaal werker dat we die schouwburg moesten afbreken en in de wijken gaan spelen, zodat ons maatschappelijk engagement duidelijk zou worden. Maar je maatschappelijk engagement zit toch gewoon in het werk dat je presenteert en er is nog geen enkele productie geweest die ik hier heb meegemaakt waarin niet op een of andere manier over de maatschappelijke repercussies van het materiaal en de thematiek gesproken werd. Zo hebben we toch het werk van Jan Decorte kunnen openbreken naar een breder publiek.

Luk Perceval: Zo'n uitlating als over 'in de wijken gaan spelen' vertrekt natuurlijk vanuit de idee dat wij elitair zouden bezig zijn, maar ondertussen hebben wij alles geprobeerd om de drempel te verlagen: de prijzen van onze tickets liggen ondertussen al lager dan die van een bioscoop. Dat heeft natuurlijk

niet direct het effect dat iedereen stormloopt naar de schouwburg; uiteindelijk bereikt theater slechts een beperkt deel van de maatschappij. Natuurlijk moeten wij ons beraden over het feit dat we in een stad zitten waar 33% van de bevolking er een fout politiek gedacht op nahoudt, maar dat betekent ook dat er nog steeds 67% anderen in de stad wonen en van die 67% heeft een groot deel wél culturele interesse.

Stefaan De Ruycck: Men heeft zo de neiging om aan een theater naast het spelen van stukken een ongelooflijk aantal opdrachten toe te kennen van pedagogische, politieke, sociale aard, enz. Wij zijn geen sociologisch instituut; door theater te maken participeer je aan een maatschappelijk discours dat ook elders en veel breder gevoerd wordt: in de gemeenteraad, in de media, in de kranten. Wij willen dat discours mee ontwikkelen in een taal die eigen is aan het theater en niet een of andere onderliggende doelstelling realiseren.

Jan Van Dyck: Het is precies de artistieke autonomie van de kunstenaar die zijn maatschappelijke relevantie insluit. Hoe meer je inderdaad kan vrijwaren dat er nog een min of meer verantwoord georganiseerde artistieke beleving mogelijk is, hoe meer dat precies maatschappelijk relevant wordt. Misschien zou er juist een probleem ontstaan op het moment dat de laatste zetel van de Bourla permanent bezet zou zijn.

Luk Perceval: Ook in Duitsland lees je in de pers dat regisseurs de jongste jaren enkel nog zwelgen in eigenliefde; niets is minder waar, maar die veronderstelling wordt gemaakt omdat men merkt dat het theater net als hier maatschappelijk weinig invloed heeft. Je kan toch niet verwachten dat een kunstenaar als een soort van laatste communist dat hele grote kapitalistische netwerk zou gaan veranderen door goeie voorstellingen te spelen. Deze tijd wordt zo globaal gedomineerd door een kapitalistische macht en door de media dat theater meer en meer geïsoleerd geraakt in een kritische houding. Je wordt een prediker in een jungle van onverschilligen, maar misschien moet je in deze tijd wel een dosis onverschilligheid ontwikkelen om niet te stikken. ●