

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