

KAAITHEATER 1977 - 1993**Zelfs al lopen we met ons hoofd tegen de muur, de muur zal wel wijken****1977**

In de straten van Nancy liep ik in mei 1977 tijdens het twaalfde Festival mondial du théâtre twee jonge, baardige Brabanders tegen het lijf: Hugo De Greef, toen losse medewerker van de Beursschouwburg, en Walter Moens, ambtenaar bij de Nederlandse Commissie voor de Cultuur van de Brusselse Agglomeratie (NCC). Zij speurden er naar voorstellingen voor een festival dat naar aanleiding van het eeuwfeest van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brussel op touw werd gezet. De Beursschouwburg, het Kunst- en Cultuurverbond en de Workshop vonden dat daar naast de officiële viering het "andere" theater aan bod moest komen. Hugo De Greef nam de programmering van het festival op zich.

Dit vormde een onderdeel van Brusselement, een pakket artistieke evenementen dat ook Mallepunt, het zomerse muziek- en animatiefestival van de Beursschouwburg, en de viering van diverse verjaardagen van Vlaamse instellingen in de hoofdstad omvatte: 150 jaar Muziekconservatorium, 100 jaar KVS, 100 jaar Instrumentenmuseum, 10 jaar Nederlandstalig Koninklijk Muziekconservatorium, 10 jaar Festival van Vlaanderen in Brussel, 10 jaar BRT-Omroep Brabant, 5 jaar NCC. Een dergelijk cultureel samenwerkingsverband van Vlamingen in Brussel was nooit eerder vertoond.

Het Kaaitheater speelde zich af in of bij een grote tent en in een opgekalefaterde garage op het plein achter de KVS, een gedempt havendok, gelegen tussen de Arduinkaai en de Hooikaai. Vandaar de naam: *Kaaitheater*. Hij werd bedacht in café Waltra, naast de KVS, waar Nand Buyl, Hugo De Greef, Jari Demeulemeester en Ivo Goris na een werkvergadering nog wat napraatten.

Van 1 tot 15 september 1977 traden er zeven groepen op: Panem et Circenses (Brussel), Teatr Stu (Krakau), Kollektiv Rote Rube (München), Les Baladins du Rhin (Straatsburg), The Artaud Company (Londen), Kollektief Internationale Nieuwe Scène (Antwerpen), La Cuadra de Sevilla. Het was allicht geen toeval, in de jaren '70, dat ten minste vier van deze groepen zich aan uitgesproken politiek theater wijdde. Rote Rube en La Cuadra waren voor het eerst in België. Poëzie Hardop uit Nederland gaf een lunchvoorstelling. Publiek en pers toonden zich "blij verrast", al haalden niet alle voorstellingen het niveau van de hoogtepunten *De patiënten* (Stu) en *Herramientas* (La Cuadra). Er heerste een ware festivalsfeer: op 8 september bleven zo'n zeshonderd toeschouwers fanatiek wachten, toen het Kollektiv Rote Rube aan de

Duits-Belgische grens was opgehouden en pas rond middernacht, met drie uur vertraging, aan zijn eerste voorstelling begon.

Dit festival van "jong, modern en minder bekend toneel" was het eerste in zijn soort in België. Andere "pioniers" zoals Bob van Aalderen met het Kunst- en Cultuurverbond (Paleis voor Schone Kunsten) in Brussel, Jo Dekmine met Théâtre 140 in Schaarbeek, Pierre Vlerick met Proka in Gent of Eric Antonis met het cultureel centrum De Warande in Turnhout inviteerden geregeld buitenlandse, avantgardistische of experimentele groepen, al dan niet parallel met de Mickery-programmering van Ritsaert ten Cate in Nederland. Een festival van "eigentijds" theater was er evenwel nog niet geweest, de reeks voorstellingen ter gelegenheid van het colloquium over marginaal theater in oktober 1973 bij Proka niet te na gesproken. Het ter ziele gegane internationale theaterfestival in Antwerpen had een andere opzet.

In september 1978 kreeg het Kaaitheater de juridische structuur van een "vereniging zonder winstoogmerk" (in Nederland: stichting). In de raad van bestuur waren de vijf initiatiefnemers vertegenwoordigd: Kunst- en Cultuurverbond, Beursschouwburg, Workshop, Koninklijke Vlaamse Schouwburg en Brabants Kollektief voor Theaterprojecten. Bob van Aalderen was de eerste voorzitter. Volgens de statuten moest na elk festival een nieuwe raad van beheer worden samengesteld. Voor Kaaitheater '83 was Bert Van Kerckhove voorzitter, voor 1985 Pol Smits, daarna achtereenvolgens Marianne Van Kerkhoven, Jos Van Hemelrijck, Bart Claes en Guido Fonteyn. De organisatie en programmering van het festival bleef toevertrouwd aan Hugo De Greef, die in de beginjaren werd bijgestaan door Guido Minne. Na vijftien jaar ziet het er naar uit dat het Kaaitheater het levenswerk van Hugo De Greef (°Vlezenbeek, 1953) wordt.

1979

Een tikkeltje overmoedig hadden de organisatoren zich voorgenomen "het Kaaitheater zachtjes voor de voeten van het publiek te leggen met de bedoeling dit gebaar jaarlijks te herhalen". Het tweede Kaaitheater volgde pas in 1979, in het raam van het millennium van Brussel. Het was de enige keer dat de Stad Brussel met noemenswaardige financiële steun over de brug kwam. Het festival kreeg toen 7,5 miljoen frank subsidie van de Stad, op een totale omzet van 11 miljoen. Nooit beschikte het over meer middelen dan in dat jaar. Vandaar dat het artiesten als Bob Wilson en Lindsay Kemp kon betalen. Het werd als "internationaal festival van nieuw theater" aangediend, met het door Pat Van Hemelrijck bedachte beeld van een scharnier als symbool op affiche en programmaboek - het Kaaitheater als scharnier in de beweging van theatervernieuwing - en lokte zo'n 13 000 toeschouwers.

Kaaitheater '77 was maar een embryo van een festival geweest. In omvang en betekenis werd het door de tweede editie fel overtroffen. Na de ervaring van 1977 verdedigde Hugo De Greef dat het Kaaitheater "een festival van vernieuwend theater" moest blijven. In 1977 had hij "jonge groepen die in een niet-officieel verband groepsprojecten realiseren" op de affiche bijeengebracht. Dat moest behouden blijven "omdat binnen deze groepen een vernieuwende werking met de grootste ambitie wordt uitgevoerd." Ook voor andere fenomenen van vernieuwing in het buitenland zou het festival aandacht hebben, zoals voor het zg.

regisseurstheater of voor de inbreng van plastische kunsten, muziek, mime en dans in de toneelkunst. Bovendien pleitte Hugo De Greef ervoor dat het Kaaitheater zelf een eigen creatie zou produceren.

Het programma van Kaaitheater '79 weerspiegelde deze inzichten. Vergelijkingspunten met het Vlaamse theater werden aangereikt door "buitenlandse gezelschappen die, op een zelfde terrein werkzaam, opmerkelijk betere resultaten afleveren": het RO-Theater (Rotterdam) als repertoiregezelschap met de onvergetelijke *Knecht van twee meesters* in de regie van Franz Marijnen, Unga Klara (Stockholm) als jeugdtheater, opnieuw Teatr Stu (Krakau) dat toneel en musical mengde, Théâtre de la Jacquerie (Frankrijk) als populair reizend ensemble en hun leermeester Jacques Lecoq als mime, Jango Edwards als theaterclown, Freies Theater München als experimenteel kamertheater.

Invloed van de beeldende kunsten op het theater was merkbaar in de voorstellingen van Bob Wilson (met Christopher Knowles in *Dialog*), Stuart Sherman (*Portraits of Places* en *The Erotic*), Radeis (*Radeis wegens ziekte. Theater zonder veel cinema* en *Ik wist niet dat Engeland zo mooi was*) en uiteraard bij het Etherisch Strijkersensemble Parisiana van plastisch kunstenaar Erik De Volder of bij performer Hugo Roelandt. Voorts gaven namen als Akademia Ruchu, Lindsay Kemp Company, National Theatre of the Deaf, Perspekt, Carlos Traffic aan het programma meer de allure van een festivalaffiche dan in 1977. "L'équivalent de la programmation des meilleurs festivals de Nancy", schreef het weekblad Spécial op 26 april 1979. Toch stonden er misschien te disparate zaken op de affiche. De bedoeling om vernieuwend theater te tonen en het multimediale karakter ervan te illustreren, kwam niet helemaal uit de verf.

Intussen leverde het Kaaitheater ook met eigen produkties een (bescheiden) bijdrage tot het "nieuwe" theater in Vlaanderen: Salvador Tavora van La Cuadra monteerde in de voormalige Brigittenkerk *Andalucia Amarga* (het enige project met migranten in de viering van 1000 jaar Brussel), Hugo Roelandt gaf een performance in de Nieuwe Workshop, terwijl Radeis en Parisiana elk met een voor de gelegenheid geconcipieerde nachtanimatie in de Ancienne Belgique het festival respectievelijk opende en besloot. Het Kaaitheater stelde zich bewust ietwat "belerend" op. Dat was volgens zijn directeur "tijdelijk" nodig, totdat in Vlaanderen "een even verfrissende, progressieve theaterbeweging" als elders op gang zou komen. Pas dan zouden buitenlandse groepen ter wille van "collegiaal contact en uitwisseling" worden uitgenodigd. Wat nadien in de jaren '80 inderdaad gebeurde, terwijl de eigen produkties werden uitgebreid. Deze bevatten de kiem voor de latere werking van het Kaaitheater, na 1985, als productiecentrum.

Anders dan in 1977 was Kaaitheater '79 niet geconcentreerd op het plein achter de KVS en vond het niet in september plaats. Van 25 april tot 4 mei 1979 speelde het zich in verschillende zalen in de Brusselse agglomeratie af: het Paleis voor Schone Kunsten, de Beursschouwburg, de KVS en zijn Garagetheater, de Hallen van Schaarbeek, Théâtre 140, de voormalige Brigittenkerk, de Nieuwe Workshop aan de Oude Graanmarkt - voortzetting van de Workshop aan de Navezstraat in Schaarbeek - en de Ancienne Belgique, die als ontmoetingscentrum van het festival fungeerde.

Eind jaren '70 kwamen in België de vernieuwende tendensen in het theater bijna uitsluitend in receptieve centra aan bod. Bij de hierboven al geciteerde platforms als die van Kunst- en Cultuurverbond, Proka, Théâtre 140 en de Warande, moeten nu ook de Beursschouwburg, het Centrum voor Experimenteel Theater op de universitaire campus in Wilrijk en enkele culturele centra geteld worden. Uit de behoefte om de tournees van gasterende groepen beter te structureren en analoog met het Mickery Circuit in Nederland, ontstond in maart 1980 het Vlaams Theater Circuit (VTC) waarbij de meeste van deze instellingen aangesloten waren. Toen initiatiefnemer Bob van Aalderen van het Kunst- en Cultuurverbond zijn werkterrein naar Nederland verlegde, liet hij het secretariaat van het VTC over aan Guido Minne op het Kaaithheater. In 1983 werd het VTC van dit laatste losgehaakt en Minne werd er directeur van. Vier jaar later werd het omgevormd tot Vlaams Theater Instituut.

1981

Het Kaaithheater had met twee festivals zijn plaats in het Vlaamse theaterlandschap veroverd. In 1981 oordeelde Hugo De Greef dat de receptieve werking ervan, hoe verdienstelijk en noodzakelijk ook, op langere termijn niet efficiënt kon blijven, erger, dat zij hinderlijk zou kunnen worden als zij de creatieve impulsen van eigen artiesten in de weg kwam te staan. Het werd duidelijk dat hij op artistiek terrein impact wilde krijgen door geestverwante kunstenaars kansen te geven. "Je kunt in onze culturele kontekst maar alleen vitaal blijven, als je vooral aan eigen produkties werkt. Anders kun je ook niet overtuigend werken op artistiek terrein." verklaarde hij in een interview in Knack in april 1981.

In de Brusselse context betekende dit dat er naast de KVS, het Brussels Kamertoneel en Jeugd en Theater-Werkgroep/Brialmonttheater nog een producerende kern tot stand kwam, die het Vlaamse cultuurleven in de hoofdstad mee en sterker zou profileren. De Beursschouwburg van zijn kant, tot dan receptief theater, maakte zich ook op om door (co)produkties het eigentijdse Vlaamse theater te stimuleren. Hugo De Greef was ervan overtuigd dat Brussel voor de Vlamingen de enige weg is om de wereld te bereiken. Het artistieke resultaat van het produktiewerk van het Kaaithheater moest in zijn visie bindingen vertonen met het Vlaamse toneel (en wat daar diende te gebeuren) en met de tendensen in het internationale theater.

Het derde Kaaithheater duurde net zo lang als het vorige, van 24 april tot 3 mei 1981. Het werd nu gewoon als "internationaal theaterfestival" gepresenteerd. De organisatoren waren tot het inzicht gekomen dat de bij vorige edities aangewende epitheta als "experimenteel", "nieuw", "vernieuwend" strikt genomen maar op een beperkt terrein sloegen, nl. dat van het onderzoek en de exploratie, en dus niet de hele lading dekten van "theater met kwaliteit" die het Kaaithheater wilde aanbieden. Zij opteerden ook uitdrukkelijk voor de festivalformule omdat "een festival een grotere aantrekkingskracht heeft dan de dag-aan-dag voorstellingen in één schouwburg". Een standpunt waarvan zij in 1987 afweken.

Al stond er een kleiner aantal groepen op het programma dan in 1979, toch waren er in totaal evenveel, d.i. meer dan vijftig voorstellingen. The Wooster Group uit New York o.l.v. Elizabeth LeCompte, voor de organisatoren de belangrijkste gast van dit festival, kwam voor de eerste

keer naar België, met *Point Judith*, en sloeg daarmee een bruggehoofd voor zijn latere bezoeken aan Europa. *Redheugh* van de Brit Mike Figgis, oud-lid van The People Show, vertoonde daar gelijkenissen mee.

De Westduitse danseres en choreografe Reinhild Hoffmann en haar Bremer Tanztheater begaven zich met *Unkrautgarten* en met haar solo's in dit Kaaitheter voor 't eerst buiten de Bondsrepubliek. Sindsdien werd Hoffmann op vele andere festivals uitgenodigd. Zij trad op in het architectonisch karaktervolle Karel Bulsinstituut. Met Reinhild Hoffmann en met de Japanner Min Tanaka, begeleid door de Amerikaanse jazzpercussionist Milford Graves, stond er voor de eerste maal danskunst op het programma van het Kaaitheter. Het was ook de eerste keer dat in België dans op een affiche voor toneel werd genomen.

Behalve dat sommige kunstenaars toen voor het eerst in België optraden, waren alle in Kaaitheter '81 getoonde produkties premières voor België: *Tartuffe* van het RO-theater (Rotterdam) in de regie van Franz Marijnen, *Crollo Nervoso* van Il Carrozzone/Magazzini Criminali (Italië), *Commedia dell'Arte* en *De bruiloft* van Divadlo na Provazku (Tsjechoslovakije), *Het dagelijks leven na de grote Franse revolutie* van Akademia Ruchu (Polen) en de overige hierboven vermelde.

Dit programma illustreerde dat er eigenlijk weinig nieuwigheden in theaterland te rapen vielen. En om Duitse theaters of Tadeusz Kantor te betalen had het Kaaitheter geen fondsen. Bovendien bleek er in Brussel geen geschikte, voor het grote Bühnenwerk geoutilleerde scène beschikbaar.

Misschien was de eigen produktie, een coproduktie met het Holland Festival, nog de meest vernieuwende enscenering van dit festival: *Maria Magdalena* van Friedrich Hebbel in de regie van Jan Decorte, met uitsluitend Vlaamse acteurs. Deze voorstelling werd een referentiepunt voor latere theatermakers en commentatoren. Decorte verdiende er de Oscar de Gruyterprijs voor de beste regie mee. Het Kaaitheter achtte deze produktie, luidens het programmaboek, het belangrijkste onderdeel van dit festival en een wegwijzer voor de toekomst: "Als er een toekomst is voor onze organisatie, dan kan ze alleen maar hoofdzakelijk in deze werking liggen", nl. in het zelf produceren. Daar bestonden nog de mogelijkheden "om theater te realiseren dat niet beladen is met de chaos van structuren, organismen, decreten... die fundamenteel te maken hebben met alles behalve met wat er op de scène dient te gebeuren." Ondertussen stond er in Vlaanderen een nieuwe generatie theatermakers op, die het landschap in de jaren '80 zouden veranderen: Jan Fabre, Sam Bogaerts, Ivo Van Hove, Jan Lauwers, Lucas Vandervost, Guy Cassiers, Guy Joosten, Luc Perceval...

De Ancienne Belgique was opnieuw de ontmoetingsplaats van het festival, zoals in 1979, met een laat-avondprogramma. De jamsession van Radeis aldaar gaf de doorslag voor de toekenning van Thaliaprijs aan deze groep. De Nieuwe Workshop concentreerde tijdens het festival een aantal activiteiten, waaronder een *Post Performance Project* van Hugo Roelandt, een performance van Ria Pacquée, een vierdaagse workshop van Min Tanaka. Het festival lokte bijna 15 000 bezoekers, tweeduizend meer dan in 1979. Een kern van 2 à 3 000 mensen volgde het hele festival.

1983

Kaaitheater '83 lag over vier weken gespreid, van 15 april tot 12 mei, en was daarmee de langste editie. Het aantal bezoekers daalde evenwel tot 12 000. In de pers werd het festival erkend als de gelegenheid bij uitstek voor Vlaamse kunstenaars en publiek om, zonder naar het buitenland te reizen, kennis te maken met de internationale ontwikkelingen in theater en dans. Hugo De Greef trachtte in zijn programmering verbanden tussen de opeenvolgende festivals te leggen en lijnen door te trekken. De rode draad die alle producties in 1983 verbond, was volgens de programmatoren een bepaalde visie op de samenleving.

Het Kaaitheater wilde zich bij de projecten betrokken weten. Daar bestonden verschillende mogelijkheden toe: eigen producties, coproducties of gewoon het volgen van het ontstaan-sproces van een werk. Hier werd voor het eerst zichtbaar wat later een specifieke trek van het Kaaitheater zou worden: de bijzondere aandacht van de organisatie voor de eigenheid en de evolutie van een artiest of een groep.

De eigen creaties van het Kaaitheater, als opening en als slot van het festival, waren toevertrouwd aan twee Vlaamse artiesten die in dit seizoen in Brussel met hun eigen gezelschap van start waren gegaan: Jan Decorte die nu de leiding van HTP (Het Trojaanse Paard) had en Anne Teresa De Keersmaeker die haar groep Rosas had gevormd.

Beide producties kregen met tegenslag af te rekenen. De première van *King Lear* in de regie van Decorte, die het festival in de Beursschouwburg moest openen, werd een week uitgesteld, tot 22 april, omdat het repetitieschema "wegens een groot aantal praktische problemen" in de war was gestuurd. *Rosas danst Rosas* mocht na een negatief advies van de arbeids- en veiligheidsinspectie niet in de Beursschouwburg en week uit naar het Théâtre de la Balsamine, waar ook The Wooster Group met *Route 1 & 9. The Last Act* optrad. Deze Amerikanen waren er inderdaad weer bij. Een van hen, Spalding Gray, trad bovendien solo in het Rijkklarencentrum en in de Ancienne Belgique op.

Dat jaar bleek dan toch een Duits theater betaalbaar: het Schauspielhaus uit Keulen kwam met *Der Menschenfeind* (Molières *Le Misanthrope*) in de regie van Jürgen Gosch. Evenals in het geval van Tsjechovs *Drie zusters* in de regie van Gerardjan Rijnders waarmee Zuidelijk Toneel Globe uit Nederland gasteerde, ging het er niet zozeer om een hedendaagse encensering van een bekend repertoirestuk op de scène van de KVS voor te stellen als wel om de persoonlijke aanpak van de betrokken regisseurs in de kijker te plaatsen. Gosch en Rijnders zouden later nog worden uitgenodigd.

De grote ruimte van de Hallen van Schaarbeek was ook de plek voor de wereldcreatie van *Otello* door Falso Movimento, met muziek van de Amerikaanse componist Peter Gordon, naar de gelijknamige opera van Verdi. Dezelfde Napolitaanse groep toonde ook met *Tango Glaciale* in Théâtre 140 hoe zij film, muziek, dans en beeldende kunsten in theater integreerden. Hoofdzakelijk visueel theater was eveneens *Goodnight Ladies* van de Britse groep Hesitate and Demonstrate in de Hallen van Schaarbeek. Van kleiner formaat was *Micropolis*, een performance met poppen van Theodora Skipitares (USA) in Théâtre 140.

Cost of Living van Tim Miller (USA) en zijn dansgroep in Théâtre 140 werd ook speciaal voor het Kaaitheater gecreëerd. Danskunst was dat jaar nog vertegenwoordigd door Marie Chouinard en door Steve Paxton. Deze Amerikaan, solo in *Bound*, leek voor de oningewijde toeschouwer in de Raffinerie du Plan K op het eerste gezicht niet wat hij was: een meester van de moderne dans. Hij zou nog vaker naar België terugkeren. Chouinard, die eveneens bij Plan K moest optreden, werd naar de Beursschouwburg verplaatst, wegens grote toeloop van publiek. De meeste van deze buitenlandse gasten kwamen voor de eerste keer naar België.

Als het Kaaitheater ver van huis relevante voorstellingen ging zoeken, mocht het zeker niet voorbijgaan aan het werk van een Vlaamse kunstenaar als Jan Fabre. *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, het jaar tevoren gecreëerd, begon zijn internationale carrière vanuit Kaaitheater '83. Na afloop van de acht uur durende voorstelling in de Ancienne Belgique, die om middernacht aanving, bood het Kaaitheater het publiek 's ochtends een ontbijt aan.

De Ancienne Belgique bleef het trefpunt van het festival. Wegens verbouwingen aan de grote zaal werd voor het nachtprogramma uitgeweken naar het Karel Bulsinstituut. Dat programma omvatte o.m. het Epigonenteater ZLV met *De Demonstratie*, de Megafoonfanfare, De Nieuwe Snaar, Guido Lauwaert solo in *Wie is er bang voor Guido Lauwaert?*

Onder de advertenties die toen in het programmaboek verschenen, wezen er twee op nieuwe culturele feiten: het tijdschrift voor theater Etcetera was op 14 januari ten doop gehouden en het internationale dansfestival Klapstuk zou van 6 tot 22 oktober in Leuven voor de eerste keer plaatsvinden. Het tijdschrift was een persoonlijk initiatief van Hugo De Greef en Johan Wambacq, los van het Kaaitheater en de Beursschouwburg waaraan zij respectievelijk verbonden waren, maar met een redactie die daar onmiskenbaar geestelijk mee verwant was. Het Klapstuk zou te gelegener tijd met het Kaaitheater samenwerken én wedijveren en steunde alvast de creatie van *Rosas danst Rosas*.

1985

Kaaitheater '85 was minder omvangrijk en duurde twaalf dagen, van 1 tot 12 mei. Het had met diverse moeilijkheden af te rekenen. Het programma was beperkt door gebrek aan middelen, zowel gebrek aan geld als gebrek aan infrastructuur. Bij deze chronische kwalen kwam nog dat het Zweedse Folkteatern i Gävleborg wegens interne problemen in de onmogelijkheid verkeerde om aan het festival (én aan het Holland Festival én aan Theater der Welt in Frankfurt) deel te nemen en twee weken voor het begin van het festival afzegde. En de Catalaan Albert Vidal, die zijn agenda niet goed had bijgehouden, gaf op de Grote Markt niet alle drie geplande voorstellingen van *El Hombre Urbano*.

Op dezelfde Grote Markt gaf de Vlaming Pat Van Hemelrijck, ex-Radeis op solotoer, de wereldpremière van zijn *Terracotta*. Ook *RareArea* van George Coates Performance Works (USA) evenals *not H.AIR* van Michael Clark and Company (GB), waren wereldpremières, allebei in Théâtre 140. Clark was eerder al op Klapstuk '83 te gast geweest. De vierde wereldpremière op dit festival was een eigen produktie van het Kaaitheater: *Ave Nue* door Steve Paxton, met Belgische acteurs in een lange, smalle gang van de afgedankte Daillykazerne opgezet.

Premières voor België waren, behalve het reeds genoemde *El Hombre Urbano* van Albert Vidal: *The Carrier Frequency* van het Impact Theatre Co-operative (GB) en *Hyena* van Marc Vanrunxt, beide in Théâtre de Banlieue; *Mammame* van Jean-Claude Gallotta & Groupe Emile Dubois, in het Koninklijk Circus, en *Wolfson, de talenstudent* van Gerardjan Rijnders, in zijn regie door Zuidelijk Toneel Globe opgevoerd in het cultureel centrum Sint-Pieters-Woluwe. *Hyena* was een produktie van Klapstuk 85; ook *Mammame* werd daar vertoond. Het Impact Theatre Co-operative (GB) werd door Kaaitheater '85 voor het eerst buiten Groot-Brittannië uitgenodigd en was nadien in andere landen te zien.

Intussen had het Kaaitheater zich met Micky (Amsterdam) verbonden voor de produktie van Jan Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden*. De première had in juni 1984 plaatsgevonden in Venetië, tijdens de Biënnale, en voorstellingen ervan werden gegeven tijdens de festivals van Nancy, Polverigi, Rijsel, het Holland Festival, het Festival d'Automne in Parijs; in Brussel onthaalde Gerard Mortier dit stuk op de scène van de Muntchouwburg, wat hij in 1987 nogmaals zou doen voor de danssecties van Fabres opera *Das Glas im Kopf wird vom Glas*.

Op de eerste avond van het festival werd in de Ancienne Belgique *Fase* van Anne Teresa De Keersmaecker voor de laatste keer hernomen, begeleid door muzikanten van de Amerikaanse componist Steve Reich. Dit werk, in 1982 gecreëerd, had een honderdtal opvoeringen in binnen- en buitenland gekend. ("Voor de laatste keer" toen, maar in 1992 gaven Anne Teresa De Keersmaecker en Michèle Anne De Mey, tien jaar ouder geworden, nogmaals een reeks voorstellingen van het stuk.)

In de Ancienne Belgique, andermaal centrum van het festival, waren de avondactiviteiten vooral van muzikale aard, met o.m. Luxebene, Walter Verdin (muziek en video), Fred Van Hove, het Belgisch Pianokwartet, The Bow Gamelan Ensemble en Maximalist!

Er stak dus betrekkelijk veel dans in Kaaitheater '85, vijf op elf producties: De Keersmaeker, Gallotta, Vanrunxt, Paxton, Clark. Dans was "in". Het Kaaitheater zelf en Klapstuk, en de opbloeiende talenten binnen onze eigen grenzen, waren daar niet vreemd aan. Kaaitheater '81 had zowel toneel als danskunst met theateraal karakter op het programma genomen, ervan bewust dat die twee kunst disciplines onderling niet altijd door duidelijke grenzen onderscheiden werden. Die lijn werd doorgetrokken. Het theatrale resultaat op de scène, of ten minste het door de artiesten beoogde resultaat, gold als criterium voor de selectie van het Kaaitheater. Zo was ook Maurice Béjart met het Ballet van de XXste Eeuw op het festival van Avignon in 1968 uitgenodigd: wegens zijn theatraaliteit.

Het Kaaitheater hechtte eraan met zijn programma de actualiteit van de creaties op de hielen te zitten. Als het geen wereldpremières of premières voor België konden zijn, dan liefst toch voorstellingen die kort na de creatie naar Brussel gehaald konden worden. Soms kwamen er aldus werken op het programma die niemand van het Kaaitheater vooraf had gezien. Met alle risico's vandien. Van het publiek werd impliciet verlangd dat het het vertrouwen van de organisatoren in de artiesten zou delen. En er werd ook op gerekend dat aan een nieuw werk verder kon gesleuteld worden na en dank zij de confrontatie met het publiek van het Kaaitheater.

In het programmaboek verklaarde Hugo De Greef dat het Kaaitheater koos "voor de artiesten en voor het samen nemen van een verantwoordelijkheid in een productie. Het Kaaitheater heeft de permanente dialoog met de kunstenaar consequent doorgetrokken. Het Kaaitheater is het festival geworden waar het contact met de theatermakers en de inspanningen om hun projecten mogelijk te maken, centraal staan." Dat zal een fundamentele opstelling voor de latere werking blijken te zijn.

Naar seizoenen

Na vijf festivals wilde Hugo De Greef niet meer in dezelfde omstandigheden aan een zesde beginnen. Waarom? De zware druk die de organisatie van een festival met zich meebrengt, met de onophoudelijke bekommernis om de nodige geldmiddelen te vinden en de daarmee gepaard gaande onzekerheid over de werkgelegenheid voor het betrokken personeel, knaagt op den duur ongetwijfeld ook bij de sterksten aan de bezieling en het uithoudingsvermogen. Het Kaaitheater mocht ook niet een instituut worden, "waarbij dat wat men presenteert, ondergeschikt wordt aan de 'event' van een festival".

Daarenboven ontstond een gevoel van inflatie, veroorzaakt door de talrijke initiatieven om buitenlandse gastvoorstellingen naar Vlaanderen te brengen. Behalve het Kaaitheater, deden dat nu ook het Vlaams Theater Circuit, 't Stuc, deSingel, e.a. Zou het publiek het blijven opbrengen dat allemaal te volgen? Zou het nog een verschil zien tussen al die verschillende ondernemingen? Dreigde een versnippering van energie niet het niveau naar beneden te halen? Het Kaaitheater stond erop zijn eigen profiel en plaats te behouden.

In de praktijk had het meer en meer te maken met het dagelijkse theaterleven in Brussel en in Vlaanderen. Het had buitenlandse en Belgische artiesten gepresenteerd, onder wie er niet weinig

internationale faam genoten of die deze in de loop van de jaren mede dank zij het Kaaithheater verwierven. De belangstelling van het publiek, zo redeneerde Hugo De Greef, bewees dat er behoefte bestond aan de in het Kaaithheater getoonde kunst maar ook dat het geïnteresseerd was in blijvend contact met de verdere ontwikkeling van de betrokken kunstenaars. Het publiek zou er voordeel bij hebben als het door frequenter contact dieper kon ingaan op het gebodene, de innerlijke samenhang tussen de verschillende creaties van een kunstenaar kon ontdekken en de verbanden tussen het werk van de verschillende kunstenaars die het Kaaithheater presenteerde, kon zien.

In de uitzonderingssituatie van een festival waren de mogelijkheden daartoe beperkt. De bedoelde kunstenaars bleken in het dagelijkse theaterleven in Brussel thuis te horen. Het waren geen eendagsvliegen. Integendeel, ze behoorden tot een generatie die het internationale aanschijn van de toneel- en danskunst mede bepaalden. Tien jaar eerder was er van hen nog geen sprake. De omschakeling van festival naar seizoenswerking zou dus vooral om artistieke redenen geschieden.

Het Kaaithheater wilde zich daarmee ook krachtiger affirmeren. Het wilde zijn eigen plaats in het culturele leven in Brussel bekleden, en daarmee ook in de internationale context. Het wilde in Brussel mee een artistiek klimaat kweken dat op Europees niveau staat. En dat door te kiezen voor de creaties van welbepaalde artiesten, wier werk een onderlinge affiniteit vertoont. Deze affiniteit, die moeilijk onder woorden te brengen is, wordt zichtbaar op de scène. "In het werk van deze mensen leeft een gelijkgeaarde bekommernis omtrent de creatie en omtrent de samenleving waarbinnen zij zich willen uitdrukken en waarop zij commentaar willen leveren," aldus Hugo De Greef.

De festivalformule werd in 1985 door hem als "achterhaald" bestempeld. "Permanente productie en permanente presentatie" werd nu de leuze, in dagelijks werk. Een festival is als een kortstondige opflakking en als het feest voorbij is, wordt het weer donker. Dat voldoet niet aan de ambities van het Kaaithheater. Dat wil bepaalde kunstenaars hun eigen werk volgens eigen dynamiek laten ontwikkelen en door de artistieke opstelling van deze kunstenaars, die ten minste een bepaalde, toekomstgerichte sensibiliteit gemeen hebben, vernieuwing van het theaterleven in Vlaanderen bevorderen. Kruisbestuiving door confrontatie met buitenlandse voorbeelden kan ook door gastvoorstellingen buiten een festival, in de loop van het jaar.

Van september '87 af werd overgeschakeld naar een zg. seizoenswerking of misschien juist naar een werking het hele jaar door. Bij het Kaaithheater heerst er enige dubbelzinnigheid rond de term "seizoen". De eerste paar jaren werd er wel degelijk gesproken over "seizoen" in de gebruikelijke betekenis. Nadien beseften de mensen van het Kaaithheater hoe lang zo meer dat hun activiteit niet seizoenmatig verloopt: het werk van de scheppende kunstenaars laat zich niet aan seizoenen gelegen, het werk van de organisatoren stopt niet in juni om te herbeginnen in augustus of september. De jaarboeken van het Kaaithheater die sinds 1987 verschijnen, vertonen die dubbelzinnigheid: de ene keer lijken ze wél een seizoenprogramma, de andere keer waarschuwt de redactie uitdrukkelijk dat het dat niet is en dat het gaat om een "momentopname" van waar ze mee bezig zijn en wat ze voorbereiden.

Niet de filologische exactheid is hier van belang, maar de moeilijkheid om de nieuwe manier van werken een naam te geven die haar van de festivals onderscheidt. De eerste bekommernis blijft: kwaliteit. Het Kaaitheter wil doorgaan op de weg van de eigen creaties, zoals die in de festivals al ingeslagen werd. Dat beleid bleek vruchtbaar te zijn, zowel voor de artiesten als voor het Kaaitheter. De artiesten konden zich wijden aan de inhoudelijke ontwikkeling van hun werk en kregen mogelijkheden om het te presenteren; het Kaaitheter als organisatie begon meer uit te stralen, legde contacten in het buitenland, zag deuren opengaan in het binnenland. Het verschil was dat dit alles niet meer op de uitzonderingssituatie van een festival gericht bleef maar deel ging uitmaken van het dagelijkse theaterleven in Brussel en België. Het Kaaitheter wilde met name in de hoofdstad beter inspelen op de actuele artistieke noden.

Schaamte

Per 1 januari 1988 fuseerden de vzw's Kaaitheter en Schaamte. Dat was voor beide een ingrijpende verandering. Schaamte bestond tien jaar. Het was een uniek organisme voor artistieke produktie en distributie, dat bij mijn weten zijns gelijke niet had, in België noch in Nederland en misschien zelfs nergens ter wereld: de artiesten die er lid van waren, droegen solidair hun financiële lasten terwijl zij op artistiek gebied volkomen autonoom hun creatieve werk verrichtten. Van de twee verenigingen was Hugo De Greef de spilfiguur.

De eerste leden waren Luc De Smet en Jay Geary van Panem et Circenses en de mannen van Radeis. Het "visueel cartoontheater Radeis" ontstond uit een "animatieproject" van de Beursschouwburg in het animatie- en muziekfestival Mallemunt '77: een persiflage op de circuswereld. In januari 1978 opende Sierkus Radeis de "Belgische Week à la Beurs" in De Lantaren in Rotterdam. De groep bestond uit Pat Van Hemelrijck, Josse De Pauw, Jan De Bruyne en Erik De Volder. Nadien zetten zij voor Mallemunt '78, met de hulp van Hugo De Greef, *Radeis wegens ziekte, Theater zonder veel cinema* op. Dirk Pauwels verving Erik De Volder. Het optreden van Radeis in Kaaitheter '79 met *Ik wist niet dat Engeland zo mooi was* betekende het begin van hun doorbraak. In 1980 stond Radeis in het Festival of Fools in Amsterdam en nam de groep zijn internationale vlucht.

De vzw Schaamte werd opgericht, terwijl Radeis in 1978 diverse Brusselse wijkfeesten aandeed, in dezelfde maand waarin het Kaaitheter een vzw werd. De eersten die zich bij Schaamte vervoegden, waren Erik De Volder met het Etherisch Strijkersensemble Parisiana. Vervolgens kwam Anne Teresa De Keersmaecker erbij, die in 1980 debuteerde met *Asch* en in 1982 met *Fase* haar onbetwistbaar talent manifesteerde. Nadien sloten o.m. Jan Lauwers en zijn Epigonenteater ZLV en gedurende een tijdje ook Jan Declair erbij aan.

Schaamte bracht in tien jaar een vijftigtal produkties uit. In de marge van de door de Vlaamse Gemeenschap erkende en gesubsidieerde theaters veroverden deze artiesten een eigen plaats, door het dwingende en nieuwe karakter van hun artistieke kwaliteit. Daardoor maakten ook zij mede iets los in het Vlaamse theaterleven. En vonden zij erkenning in het buitenland waar, onder druk van artistieke eisen en financiële noden, meer en meer samenwerking in coproductie werd gezocht.

"Vanuit hun gemeenschappelijke houding tegenover de hedendaagse theaterontwikkelingen én vanuit hun complementaire werking" gingen het Kaaitheater en Schaamte over tot een fusie. Schaamte was complementair, want, aldus Hugo De Greef, "het permanent werken met eigen artiesten complementeert op specifieke wijze het profiel dat het Kaaitheater gaandeweg uitgetekend heeft."

Na de fusie zetten zij hun beleid voort in nieuwe omstandigheden: 1) presentatie van een theater- en dansseizoen in Brussel; 2) produktie van theater- en dansvoorstellingen met Belgische en buitenlandse artiesten; 3) organisatie van voorstellingen van deze eigen produkties in binnen- en buitenland.

Zowel binnen het Kaaitheater als binnen Schaamte was het in al die jaren duidelijk geworden "dat de bewuste keuze voor een globaal artistiek werk boven het eenmalig genot van een bepaalde produktie gaat. De impact van theater op een samenleving loopt via de opbouw van een artistiek oeuvre; zodat het publiek - produktie na produktie - de kunstenaar kan volgen in zijn/haar gevoelens, beschouwingen en ideeënontwikkelingen. Er kan aldus een dieperliggende band ontstaan tussen publiek en theatermaker die het vluchtige contact van één welbepaalde avond ver overstijgt. Als organisator en producent van theater beschouwen wij het als onze eerste taak om deze publieksrelatie te optimaliseren."

Het Kaaitheater werd een "produktiehuis". Het treedt sindsdien op als producent van het werk van kunstenaars met wie het "een gemeenschappelijke doelstelling" deelt, nl. "theater te maken dat getuigt van een hedendaagse gevoeligheid". Het biedt ze de mogelijkheid om hun creativiteit volgens hun eigen dynamiek te ontplooiën. Het zoekt daartoe de nodige financiering en stelt ze een produktieapparaat (dagelijkse leiding: Celesta Rottiers) met technische ploeg (produktieleiding: Koen Bauwens), dramaturgie (Marianne Van Kerkhoven), pers- en promotiedienst en administratie ter beschikking. Vervolgens presenteert het hun werk aan het Brusselse publiek en organiseert het er internationale tournees voor.

De aangekondigde overzichten van *Tien jaar Kaaitheater 1977-1987* (200 blz. 400 fr.) en *Schaamte 1977-1987* (140 blz., 400 fr.) zijn nooit verschenen. Dat verzuim wordt met onderhavige publikatie, vijf jaar later, goedge maakt.

1987-1988

Het programma 1987-1988 kwam tot stand door de fusie van Kaaitheater en Schaamte. De eigen produkties, die "een nadrukkelijke artistieke aanwezigheid" betekenden, buitenlandse topprodukties en aandacht voor jonge artiesten waren er de pijlers van.

Uit het buitenland kwamen het Thalia Theater (Hamburg), niet met Strindbergs *Totentanz* zoals aanvankelijk aangekondigd was, maar met *Warten auf Godot* van Samuel Beckett in de regie van Jürgen Gosch, in januari in de KVS; Maatschappij Discordia met *Claus/Scribe* einde februari-begin maart in de Beursschouwburg; Toneelgroep Amsterdam met *Terug in de woestijn* van Bernard Marie Koltès in de regie van Gerardjan Rijnders, in maart in de KVS; Rachel Rosenthal met haar eigen *Rachel's Brain* solo, in november in de Ancienne Belgique. Het optreden van het American National Theater met *Ajax* in de regie van Peter Sellars, in mei 1987

in de Munt, was als een voorproefje geweest en werd gerealiseerd dank zij de samenwerking tussen het Kaaithater, deSingel en de Munt.

Er waren twee Vlaamse theaterdebuten: de Needcompany, min of meer erfgenaam van het Epigonenteater ZLV, debuteerde met *Need to know* in de regie van Jan Lauwers, in december in de Ancienne Belgique; Anne Teresa De Keersmaecker toonde haar regiedebuut in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* van Heiner Müller, in december en januari in de Halles de Schaerbeek (op vraag van de Franstalige leiding van deze instelling gebruikte het Kaaithater voortaan de Franse benaming ervan). Aan Willy Thomas gaf het Kaaithater een opdracht voor het schrijven van wat *Duiven en schoenen* zou worden en in februari in de Beursschouwburg in première ging.

De danskunst was vertegenwoordigd door Rosas met *Mikrokosmos, Monument/Selbstporträt/Bewegung, Quatuor N° 4* van Anne Teresa De Keersmaecker, waarmee dit eerste "seizoen" in oktober in de Halles de Schaerbeek werd geopend; door Michèle Anne De Mey met haar *Face à face*, eveneens in de Halles, in maart; door Roxane Huilmand met haar *Tanz mit Männer(n)* (de n ontbrak zoals Wim Van Gansbeke in Etcetera, september 1988, aanstipte) in april in Théâtre 140 en door de *danssecties* uit de opera *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (een titel waar Duitsers kop noch staart aan krijgen) van Jan Fabre in oktober in de Munt.

Al deze ensceneringen en choreografieën van Belgische artiesten waren eigen producties van het Kaaithater of van Schaamte, in de periode waarin zij de fusie aangingen. Zo bestond meer dan de helft van het seizoenprogramma uit eigen, "oorspronkelijk Brussels werk. Het is de allerbelangrijkste bijdrage die wij moeten leveren aan het actuele Vlaamse theater." Uit de diversiteit van de locaties waar de groepen optraden, blijkt dat het Kaaithater geen eigen schouwburg had en nog steeds elders gastvrijheid moest zoeken. Dat was ongetwijfeld minder bevorderlijk voor zijn identificatie. Een artistiek productiecentrum moet liefst een eigen zaal hebben, een adres waar het publiek vertrouwd mee geraakt. Ter vergelijking, deSingel in Antwerpen of Vooruit in Gent zijn begrippen geworden, mede dank zij hun zalen.

Voorstellingen van *Frank Dell's Saint Anthony* door The Wooster Group, "*L*" *Train to Eldorado* door het Squat Theatre (NY) en van *Három Nővér* (*Drie zusters* in het Hongaars) door Katona József Shinház (Boedapest) waren gepland maar gingen niet door. De Wooster Group was in 1986 wel te gast geweest in de Ancienne Belgique met *L.S.D.*

Tot de coproducten of andere instellingen waarmee het in samenwerking producties kon spreiden, telde het Kaaithater in die periode: Toneelschuur (Haarlem), Springdance (Utrecht), L'Hippodrome (Douai), Mickery (Amsterdam), Holland Festival (Amsterdam), Shaffy Theater, later Felix Meritis Foundation (Amsterdam), Theater am Turm (Frankfurt), Hebbel-Theater (Berlijn), Gulbenkian Foundation (Lissabon), Théâtre de la Ville (Parijs), deSingel (Antwerpen) en in Brussel zelf: de Beursschouwburg, de Ancienne Belgique, De Munt, het Goethe Instituut, de Halles de Schaerbeek, de KVS, het Trefcentrum De Markten (waar de "Salons" van het Kaaithater plaatsvonden, dit seizoen vier openbare debatten over thema's in verband met de werking van het Kaaithater: over de theaterorganisator, de sponsor, de pers en de toeschouwer). Zonder de financiële steun van buitenlandse coproducten was het voor Anne

Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre of Jan Lauwers niet mogelijk geweest hun werk tot stand te brengen. De genoemde buitenlandse instellingen vormden ook de voornaamste bruggehoofden voor de internationale tournees van het Kaaitheater.

Het Kaaitheater organiseerde circa 200 voorstellingen per jaar, waarvan meer dan twee derde in buitenland, en wel op platforms met faam zoals de Wiener Festwochen, het festival van Avignon, het dansfestival van Aix-en-Provence, het Festival d'Eté de Seine Maritime (Rouen), de Gulbenkian Foundation (Lissabon), het Théâtre de la Ville (Parijs), de Brooklyn Academy of Music en The Kitchen (New York), het Holland Festival, het Theater am Turm (Frankfurt).

Inmiddels werkte de idee van een festival in Brussel toch door. Het Kaaitheater associeerde zich met de Beursschouwburg en zijn festival Mallemunt en de Ancienne Belgique met zijn festival Piazza om vanaf 1988 Bruzzle, een zomers kunstfestival, op poten te zetten. In het raam daarvan speelde Maatschappij Discordia dat jaar zomaar vier (vijf?) stukken: *Sardou/Wilde/Shaw*, *Ritter Dene Voss*, *Kean* en *Gesammelte Irrtümer/Heiner Mülleravond/Ohne Titel* en *Claus/Scribe*.

1988-1989

Het seizoen 1988-1989 vertoonde ook weer de twee vleugels van eigen produkties met kunstenaars uit wat gemakshalve maar weinig respectvol de "Kaai-stal" zou kunnen genoemd worden en van buitenlandse gasten. Anne Teresa De Keersmaeker puurde haar *Ottone, Ottone* uit Monteverdi's opera *L'incoronazione di Poppea* in een combinatie van dans en theater met acht mannen en acht vrouwen. Deze coproductie van het Kaaitheater, de Munt, Théâtre de la Ville (Parijs) en Rotterdam '88 werd in september in de Halles de Schaerbeek gecreëerd. Later werd daar door Walter Verdin een meesterlijke videofilm van gemaakt, die in 1991 in de aula Pieter De Somer in Leuven in avant-première werd vertoond.

In februari kwam Johan Leysen in de Beursschouwburg voor het voetlicht met *Wittgenstein Incorporated* van Peter Verburgt, in de regie van Jan Ritsema. Deze tekst werd in 1990 door dezelfde acteur in een Franse versie gecreëerd in Villeneuve-lès-Avignon. Zowel met de Nederlandse als met de Franse versie maakte hij tournees.

Jan Lauwers' tweede werkstuk met de Needcompany heette *ça va*, rond het thema van de dood, in maart in Théâtre 140 uitgebracht. Dezelfde maand speelde Josse De Pauw in de Beursschouwburg *Ward Comblez. He do the life in different voices*, een tekst die hij in opdracht van het Kaaitheater en in samenwerking met Peter van Kraaij schreef. Voor deze monoloog en voor *Het Kind van de Smid* kreeg hij in 1991 de driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneelletterkunde.

Steve Paxton, die we al in Kaaitheater '83 en '85 ontmoetten, danste in december in Théâtre 140 op Bachs *Goldberg Variations* solo-improvisaties die hij in 1984 creëerde (en die in 1992 door Walter Verdin op videofilm werden opgenomen), en *Flip Side*, die hij met twee dansers en twee acteurs in de repetitieruimte van het Kaaitheater aan de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat opzette, waarmee deze zaal in januari 1989 voor de eerste keer voor het publiek toegankelijk werd gemaakt.

Terugkerende artiesten waren ook de Groupe Emile Dubois die in november met medewerking van het Kaaitheater in deSingel *Docteur Labus* en *Mammame-Montréal*, de derde

versie van *Mammame* (Kaaithheater '85) van Jean-Claude Gallotta voorstelde, en The Wooster Group met het voor het vorige seizoen geplande *Frank Dell's Saint Anthony* in mei in deSingel en in Théâtre 140 in Brussel waarvoor deSingel zijn medewerking verleende.

In juni-juli bestond Maatschappij Discordia het voor Bruzzle '89 in de Beursschouwburg in drie weken tijd twintig voorstellingen van negen verschillende stukken te geven: Tsjechovs *Oom Wanja*, *Shakespeare dringend gezocht* van Heinar Kipphardt, *Kras* van Judith Herzberg, *Op de hellingen van de Vesuvius* van Wanda Reisel, producties naar *Ritter Dene Voss*, *Der Schein trügt* en *Am ziel* van Thomas Bernhard en naar *Tulpen vulpen* van Gerardjan Rijnders en ten slotte Noel Cowards *Private lives*.

Onder de buitenlandse gasten waren er ook nieuwe gezichten: de School voor Dramatische Kunst uit Moskou voerde in november in het Théâtre National de Belgique *Cerceau* van Victor Slavkin in regie van Anatolij Vassiliev op. Een ongewone gebeurtenis was *Der Mann im Fahrstuhl* van Heiner Müller op muziek van Heiner Goebbels in oktober in de Ancienne Belgique. Müller las zijn tekst voor terwijl Goebbels te zamen met andere muzikanten concerteerde.

In de marge van de hoofdevenementen koesterde het Kaaithheater ook "nevenprodukten" van zijn werking, die op zich artistiek volwaardig zijn. Tijdens een filmweek in mei in Le Botanique werden films vertoond die naar werk van Kaaithheater-artisten waren gedraaid: *Muurwerk* van Wolfgang Kolb naar Roxane Huilmand, *Hoppla!* van dezelfde naar *Mikrokosmos* en *Quatuor N° 4* uit *Bartók/Aantekeningen* van Anne Teresa De Keersmaecker, *From Alexandria* van Needcompany over haar Amerikaanse tournee en Eric Pauwels' verfilming van *Face à Face* van Michèle Anne De Mey.

De innerlijke samenhang tussen deze diverse kunstuitingen moest volgens dramaturge Marianne Van Kerkhoven worden gezocht in de onderliggende gevoeligheden en de wederzijdse affiniteiten die o.a. te maken hebben met trouw en continuïteit enerzijds en risico en kwetsbaarheid anderzijds. het Kaaithheater gaat "met de tijd mee en tegen de stroom in", d.w.z. enerzijds registreert het wat er gaande is en anderzijds gaat het door zijn eigen keuzen tegen deze werkelijkheid in.

Trouw en continuïteit komen in de hedendaagse werkelijkheid nogal eens in de verdrukking. Daartegen zet het Kaaithheater zich af: het "kiest voor het bouwen aan een publiek, voor het bouwen aan de carrière van waardevolle artiesten. In een context van verspilling, snelle consumptie en wegwerpproductie wordt deze behoefte aan continuïteit een daad van bewuste weerstand."

Voorts schuwt het Kaaithheater het risico niet. Het kiest bewust voor waarden die niet zo in de markt liggen. Het gaat er "om het tonen van dat artistieke werk dat bekommerd is om diepgang en innerlijkheid, om het verwoorden van en vormgeven aan het niet-evidente, om het aftasten van genuanceerde gevoeligheden zoals die op dit moment in de werkelijkheid opduiken."

1989-1990

In 1989 kondigde het Kaaithheater opnieuw veranderingen aan "die doorslaggevender zullen zijn dan wat tot nu toe gebeurd is." Het dansgezelschap Rosas, dat de hoofdpijler van Schaamte en

Kaaitheater was geweest en sinds 1 januari 1987 een aparte vzw vormde, zou in 1990 voor het eerst een ernstige subsidie krijgen, te weten 5 miljoen. Daardoor zou het meer op eigen benen kunnen staan. Het had een eigen administratieve en technische staf nodig. De productie van *Ottone, Ottone* had trouwens de noodzaak daarvan bewezen. De Needcompany daarentegen, onderdeel van het Kaaitheater zonder eigen juridische structuur, sukkelde van de ene "projectsubsidie" naar de andere. Kortom, zowel de financiële mogelijkheden als de specifieke, artistieke ondernemingen van de betrokken individuele kunstenaars of groepen bepaalden de verschillende vormen van hun samenwerking met het Kaaitheater. Hugo De Greef liet overigens niet na om andermaal aan te klagen dat het Kaaitheater en zijn artiesten "ageren vanuit een marginale positie die niet in verhouding staat tot de kwaliteit en de erkenning van hun werk én tot sommige bedragen toegezegd aan bepaalde collega's".

Een tweede, tijdelijke verandering had ook met geld te maken. Het Kaaitheater bleek op dat ogenblik niet in staat om de presentatie van voorstellingen in Brussel financieel te dragen en schortte daarom de programmering aldaar voor een jaar op, enkele voorstellingen zonder financiële risico's niet te na gesproken. Deze beslissing deed vanzelfsprekend afbreuk aan de fundamentele bedoeling van het Kaaitheater om een actieve rol te spelen in het culturele leven in de hoofdstad. En het werd een wel erg paradoxale toestand dat het werk van de eigen artiesten, dat in Brussel tot stand kwam, daar niet aan het publiek kon worden getoond.

Ook de derde verandering was mede door financiële overwegingen ingegeven: het Kaaitheater zou vanaf het seizoen 1990-1991 een fusie met het Brussels Kamertoneel aangaan. Na de beslissing van Rudi van Vlaenderen om als theaterdirecteur met pensioen te gaan, vreesde voorzitter Guido Fonteyn dat het BKT in een vacuüm zou vallen; hij stelde daarom een fusie met het Kaaitheater voor. Het nieuwe BKTh (Brussels Kaaitheater) zou onder de leiding van Hugo De Greef staan. Fonteyn was terecht van mening dat een theater "staat of valt met de aanwezigheid van een eminente artistieke persoonlijkheid."

Van zijn kant sprak Hugo De Greef van "een verstandshuwelijk". Het BKT had ontegensprekelijke verdiensten voor het Vlaamse culturele leven in Brussel maar bleef te klein, terwijl het Kaaitheater, alle internationale uitstraling ten spijt, nog steeds in de marge van het vigerende theaterdecreet hing. Samen, als nieuwe eenheid, zouden zij zich sterker kunnen opstellen, zowel tegenover de overheid als tegenover het publiek.

In feite sloppte het Kaaitheater het BKT op. Het enig tastbare resultaat was dat het Kaaitheater meer financiële armslag kreeg. De Vlaamse Gemeenschap gaf voor het jaar 1989 aan het Kaaitheater 7,6 miljoen werkingstoelagen. Het volgende jaar, na de fusie, zou voor het "Brussels Kaaitheater" 14,5 miljoen op het budget van de minister van Cultuur ingeschreven worden. Eindelijk zou het Kaaitheater voldoende personeel behoorlijk kunnen betalen, zijn infrastructuur kunnen uitbouwen en zijn programma uitbreiden.

Al werd er geen seizoenprogramma voor Brussel opgezet, toch zaten de artiesten niet stil. Anne Teresa De Keersmaeker had een project op muziek van György Ligeti op stapel staan, dat in 1990 *Stella* werd. Rosas toerde voort met *Mikrokosmos - Monument/Selbstporträt/Bewegung - Quatuor N° 4*, dat o.m. in het raam van het dansfestival Klapstuk '89 in oktober in de Leuvense

stadsschouwburg werd opgevoerd. De videofilm *Rabbit-day* die Jan Lauwers in de zomer 1989 in opdracht van Mickery draaide, zou vertoond worden. De Needcompany zou de voorbereiding van *Julius Caesar* aanvatten. Jan Fabre werkte met zijn Troubleyn vzw, los van het Kaaitheater, aan zijn opera *Das Glas im Kopf wird vom Glas* die in maart 1990 door de Vlaamse Opera werd gecreëerd.

Michèle Anne De Mey zou van 1 januari 1990 af een eigen organisatie met subsidies van de Franse Gemeenschap achter zich hebben en aldus loskomen van het Kaaitheater. Hetzelfde gold voor Roxane Huilmand, die in Nederland de Stichting Ashka oprichtte. De Nederlandse had als jonge danseres meegewerkt aan *Balatum*, de eerste choreografie van Michèle Anne De Mey, zelf collega van het eerste uur van Anne Teresa De Keersmaeker in *Fase* (1982). Beiden waren zij lid van Rosas vooraleer zij zich zelf aan het ontwerpen van choreografieën waagden. Ook Pat Van Hemelrijck, ex-Radeis, verliet de Brusselse schaaftal en ging eerst naar Stichting Orkater (Amsterdam) en later vandaar naar een eigen vzw Alibi. De andere ex-Radeis, Josse De Pauw, en Peter van Kraaij bleven een artistiek team en begonnen in opdracht van het Kaaitheater aan het schrijven van *Het kind van de smid*. Het team Johan Leysen en Jan Ritsema zetten zich aan het instuderen van de hierboven al vermelde Franse versie (vertaling Frans De Haes) van *Wittgenstein Incorporated*.

Bij de produkties van Jan Fabre is het Kaaitheater sinds het festival van 1983 vaak betrokken geweest. Drie theaterstukken van hem, in coproductie van Theater am Turm, Wiener Festwochen en Kaaitheater, kregen in 1989 hun première in Frankfurt: *Das Interview das stirbt...*, *Die Reinkarnation Gottes* en *Der Palast um 4 Uhr morgens...*, A.G.

1990-91

De studio van het Kaaitheater aan de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat in Brussel was nu - Paxton trad er als eerste op, in januari 1989 - gebruiksklaar voor voorstellingen. Ten minste voor kleinschalige produkties had het Kaaitheater nu een eigen zaal. Zijn publiek, dat zich in 1977 voor de eerste maal verzameld had in een tent, had in de loop der jaren gelaveerd van de KVS naar de Beursschouwburg of de Ancienne Belgique, van Théâtre 140 naar de Halles de Schaerbeek, van het Théâtre de la Balsamine naar het Théâtre National, van de Muntschouwburg naar het Centrum voor Amateurkunsten (voorheen Centrale van het Brussels Amateurtoneel) in Anderlecht. Het gebrek aan infrastructuur in Brussel hinderde het Kaaitheater nog meer in zijn seizoenswerking dan voorheen in de festivals.

De première van *Julius Caesar* vond plaats in september in het Centrum voor Amateurkunsten (CVA) in Anderlecht, *Het kind van de smid* werd in december in de studio van het Kaaitheater gecreëerd. Daar stond Maatschappij Discordia in februari met *Measure for measure* en *Twelfth Night* op de affiche en liep in mei *Het trio in Mi-bémol* van Eric Rohmer, in de regie van Jan Ritsema met Josse De Pauw en Lineke Rijxman en drie muzikanten. Nieuw was ook *Achterland* van Anne Teresa De Keersmaeker in november in de Munt. *Stella*, op 3 maart 1990 in Haarlem gecreëerd, werd in februari 1991 in het CVA hernomen. De Franse versie van *Wittgenstein Incorporated* was in het Théâtre National te gast, in april-mei.

Voor het eerst presenteerde het Kaaitheater een muziekproject: *Drie componisten, één orkest*, een opdracht van het Kaaitheater, Felix Meritis en Hebbel-Theater aan Walter Hus, Harry de Wit en Rainer Rubbert, resulteerde in maart in drie concerten in de Beursschouwburg, gedirigeerd door Vincent D'Hondt.

In 1990 werd Jan Fabre door William Forsythe als choreograaf naar Frankfurt uitgenodigd. Hij presenteerde er in december 1990 *Das Geräusch einer klatschenden Hand* met het Ballett Frankfurt en met eigen dansers, een zangeres en Els Deceukelier als actrice. In een coproductie van Theater am Turm, Wiener Festwochen en Kaaitheater werd in juni 1991 in het eerstgenoemde theater *Sweet Temptations* gecreëerd.

In dezelfde maand pakte het Kaaitheater min of meer onverwacht uit met "EXTRA", een toevallige concentratie van voorstellingen: *Fast forward/Bad Air und so* van de Antwerpenaar Michael Laub en de door hem in 1980 in Stockholm opgerichte groep Remote Control; *Sweet Temptations*, het jongste stuk van Jan Fabre; *Ein Traum, was sonst?*, een solo van Edith Clever in de regie van Hans Jürgen Syberberg (hun eerder aangekondigde *Die Marquise von O* ging niet door); Bernhards *Der Theatermacher* door Maatschappij Discordia; *Invictos*, een meertalige voorstelling van de Needcompany met een Spaans-Nederlands-Vlaamse cast, die het volgende seizoen op tournee ging.

In een speciaal voor EXTRA gedrukt krantje schreef het Kaaitheater dat het zijn seizoen feestelijk afsloot met deze "internationale maand". Helemaal consequent klonk die formulering niet: het Kaaitheater beweerde toch dat het zich niet in seizoenen opsloot?

Het in 1988 ontstane Bruzzle, The Brussels Art Festival, ging vanaf 1990 als vzw op eigen benen staan en vond nu in september in verschillende zalen plaats. Wel werd het nog ondersteund door de drie stichtende instellingen, de Ancienne Belgique, de Beursschouwburg en het Kaaitheater evenals door de Dienst voor Cultuurpromotie. Hugo De Greef was lid van de programmacommissie. In de studio van het Kaaitheater waren te gast: het Deense Hotel Pro Forma en het Gentse Nieuwpoorttheater met *Carpe Carpe Carpe* en Oud Huis Stekelbees (Gent) met *Grondbeginselen*, voorts de danseressen Truus Bronkhorst (NL) met *Goud*, Michèle Noiret (Brussel) met *Vertèbre* en Molissa Fenley (USA) met *State of Darkness*. In het raam van Bruzzle '91 stond het jaar daarop Pat Van Hemelrijck met *Pièce Montée* in de Kaaitheaterstudio en organiseerde het Kaaitheater een tentoonstelling in De Markten.

Het Kaaitheater hecht veel belang aan het denkwerk dat de artistieke creaties moet begeleiden. De motivering en de argumenten waarmee directeur Hugo De Greef keer op keer zijn festivals aankondigde en verantwoordde, sproten voort uit een visie. Met de komst van Marianne Van Kerkhoven als dramaturge werd dit denkwerk uitgebreid en uitgediept. Uit de jaarboeken die sedert 1987 een vooruitblik op de daaropvolgende maanden vormen, blijkt de intelligentie, de eerbied, de integriteit en de zorg waarmee het Kaaitheater het werk van "zijn" kunstenaars in zijn ontstaan, ontwikkeling en presentatie tracht bij te staan. Naar de woorden van dramaturge Marianne Van Kerkhoven in het jaarboek 1989-1990: "met tederheid én angst".

Als neerslag van dit voortgezette denkwerk ontstonden de Theaterschriften. Het eerste, *Over acteren*, verscheen in februari 1991, het tweede, *De tekst en zijn varianten*, in november. Elk schrift bevat interviews en eerder theoretiserende bijdragen over een thema in verband met de praktijk van het Kaaitheater of met de bredere context waarin deze praktijk tot stand komt. M.a.w. zij liggen in het verlengde van de dramaturgische reflectie. De publikatie ervan ging gepaard met openbare discussies over de artistieke praktijk van het Kaaitheater.

Voor het volgende schrift vond het Kaaitheater bondgenoten: het Hebbel-Theater (Berlijn) en Felix Meritis (Amsterdam) die sinds 1989 hechtere banden met het Kaaitheater onderhielden, evenals het Theater am Turm (Frankfurt) en de Wiener Festwochen. Zij verbonden zich ertoe de eerste twee jaar gezamenlijk drie nummers per jaar uit te geven. De opzet is uitdrukking te geven aan wat leeft in die vijf verschillende centra. De hoofdredactie berust bij Marianne Van Kerkhoven.

Het eerste nummer verscheen in maart 1992 in vier talen en met een oplage van 3 000 exemplaren. De titel *Beyond Indifference (Aan de onverschilligheid voorbij)* slaat op de vraag hoe de kunstenaars in en tegenover de hedendaagse wereld staan en peilt naar andere dan de artistieke motieven, die bij het ontstaan van creaties doorwerken. Dit nummer bevatte interviews met Laurie Anderson, Anatolij Vassiliev, Heiner Goebbels, Tom Jansen en Jan Ritsema en korte statements van Edith Clever, Jan Fabre en Frank Verduyssen.

Het valt op dat de artiesten die in en rond het Kaaitheater werken, naarmate de jaren vorderen, meer en meer gelegenheden vinden om op elkaar een beroep te doen en onderling te gaan samenwerken. Voorbeelden daarvan in dit seizoen werden door Marianne Van Kerkhoven in het jaarboek 1990-1991 aangestipt: "Johan Leysen die reeds met Anne Teresa De Keersmaecker en Jan Ritsema werkte, gaat in *Julius Caesar* met Jan Lauwers aan de slag. Jan Ritsema regisseert in *Het Trio in mi-bémol* niet alleen Josse De Pauw, maar ook Lineke Rijxman die reeds bij Maatschappij Discordia speelde. In *Het Kind van de Smid* speelt Josse De Pauw naast Willy Thomas met wie het Kaaitheater eerder *Duiven en schoenen* realiseerde. Walter Hus componeerde enkele jaren geleden de muziek van Roxane Huilmands dansvoorstelling *Muurwerk* en is thans een van de steunpilaren van het componisten-project, enz." Dit fenomeen komt pas tegen het einde van ons verhaal ter sprake, maar voorbeelden daarvan zijn er al vroeger te vinden.

1991-1992

Het seizoen werd geopend door Jan Fabre van wie Els Deceukelier *Zij was en zij is, zelfs* creëerde, een monoloog die Fabre in 1975 had geschreven, en die o.m. in de concertzaal van Felix Meritis in Amsterdam en in september 1991 in de studio van het Kaaitheater te bezien en te beluisteren was.

Met The Wooster Group onderhoudt het Kaaitheater sinds het festival van 1981 enge banden. Het Europese bruggehoofd dat de Newyorkse groep toen wierp, werd dank zij het Kaaitheater uitgebouwd. Thans heeft The Wooster Group met zes Europese coproductanten, nl. Kaaitheater, Hebbel-Theater (Berlijn), Mickery (Amsterdam), Theater am Turm (Frankfurt),

Wiener Festwochen en Théâtre Gérard Philipe (Parijs) een contract om tussen 1990 en 1993 in Europa twee tournees per jaar te maken. Het Kaaithheater is daarbij uitvoerend producer, in de persoon van Celesta Rottiers en Koen Bauwens. In november '91 was de Wooster Group in de Ancienne Belgique en in Frankfurt met *Brace up!*, hun versie van Tsjechovs *Drie zusters*, in het voorjaar '92 in Zürich en Lissabon.

Al eens te gast op Bruzzle '90, was Bak-Truppen uit Bergen (Noorwegen) in februari '91 terug voor een ten dele muzikale performance in de Kaaithheaterstudio en bij 't Stuc in Leuven. Muziek was er ook met de uitvoering van pianocomposities van Walter Hus door hemzelf en van zijn oeuvre voor strijkers door het Quadro Quartet.

De Needcompany kreeg voor het eerst subsidie van de Vlaamse Gemeenschap (3 miljoen), als erkend D-gezelschap. Na *Julius Caesar* werkte Jan Lauwers aan *Antonius und Cleopatra*, met zes Duitse en drie Nederlandstalige acteurs. De première had in februari in Frankfurt plaats; er volgde een tournee naar München, Berlijn, Hamburg; pas in het seizoen 1992-1993 kwam de produktie naar België. In april hernam hij *Invictus* in de Ancienne Belgique. Beide stukken stonden in juni in de Wiener Festwochen.

Jan Ritsema regisseerde *De Opdracht* van Heiner Müller in een encscenering met drie acteurs, in januari in de Kaaithheaterstudio en daarna in Haarlem, Amsterdam, Leuven, Rotterdam en Antwerpen, een produktie van het Kaaithheater, in coproduktie met Felix Meritis. Van Jan Fabre werden twee monologen gebracht: *Zij was en zij is, zelfs* door Els Deceukelier in oktober en *Wie spreekt mijn gedachte...*, door Marc Van Overmeir in maart, telkens in de studio van het Kaaithheater. Ook Maatschappij Discordia was er weer: met *Toegestaan is wat bevalt* naar *Torquato Tasso* van Goethe in februari en *Liebelei* van Arthur Schnitzler in april.

Jan Decorte + Cie, die Kaaithheater '81 had gemarkeerd met *Maria Magdalena* en Kaaithheater '83 met *King Lear*, werd begin mei '92 verwacht in de Kaaithheaterstudio voor de herneming van twee produkties van de Beursschouwburg: *In het moeras* (naar *Woyzeck*) en *Meneer, de zot & het kind* (naar *King Lear*). De afspraak ging niet door.

In mei en juni volgden vier solo's. Edith Clever las teksten van Nietzsche, Bernhard en Hölderlin, in de kleine zaal van het Théâtre National, toevallig een week nadat de Schaubühne am Lehniner Platz in de grote zaal daar met *Amphytrion* van Heinrich von Kleist in de regie van Klaus Michael Grüber te gast was. Bij de Schaubühne maakte Edith Clever in de jaren '60 en '70 haar naam als actrice. De Japanse danser, choreograaf en beeldhouwer Saburo Teshigawara toonde zijn *Dance of Air - Bones in pages* in de studio van het Kaaithheater. Daar werd door Frank Vercruyssen, een van de oprichters van het gezelschap Stan, *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser*, gecreëerd in Bruzzle '91, hernomen en twee weken later ook Jan Fabres *Zij was en zij is, zelfs* door Els Deceukelier. Intussen bracht deze actrice deze monoloog in het Frans uit, met première in Duitsland (!) en voorstellingen in Frankrijk.

Josse De Pauw en Peter van Kraaij maakten in de zomer in Mexico de opnamen van hun film *Vinaya*. Hun scenario was de uitwerking van een script voor een korte film, dat De Pauw al geschreven had toen hij in 1986 op een cursus voor scenaristen in Brussel met Van Kraaij kennis maakte. De weesjongen Vinaya groeit naar volwassenheid tijdens een tocht die hij met

een zwerver onderneemt. De Pauw vertolkte de rol van de zwerver, Van Kraaij regisseerde. De wereldpremière van deze film vond plaats in oktober 1992 tijdens het Internationaal Filmfestival in Gent.

Een kunstenaarscentrum

Het wachten is nu op de goedkeuring van het decreet over podiumkunsten door de Vlaamse Gemeenschap. Volgens het ontwerp-decreet zijn kunstencentra "organisaties met een multidisciplinair karakter met de nadruk op podiumkunsten, die beschikken over een vaste infrastructuur waarin ontwikkelingen in de nationale en/of internationale kunstproductie op een receptieve of produktieve wijze gevolgd kunnen worden." Het Kaaitheater, deSingel en Vooruit zouden als kunstencentrum worden erkend en elk 25 à 30 miljoen frank aan subsidie krijgen. Daarmee zouden deze centra uit de marginaliteit worden gehaald. Het Kaaitheater zou daarbovenop misschien een extra krijgen om zijn werking als Vlaamse instelling in Brussel enerzijds en op internationaal niveau anderzijds te ondersteunen.

Het theaterdecreet van 1975 bleek na tien jaar niet geschikt om de opgekomen generatie theatermakers door subsidiëring te steunen, behalve via een zg. projectenpot die steeds te klein was in verhouding tot de kwaliteit van het werk dat deze "jongeren" presteerden en tot de internationale faam die sommigen onder hen in enkele jaren tijd verwierven. Ook voor organismen als de drie zopas genoemde centra en andere werkplaatsen bestond er geen adequaat subsidiëringkanaal. Zij vielen buiten de categorie van culturele centra, die uit het ideeëngoed van de jaren '60 en '70 over democratisering van de cultuur waren ontstaan. Het nieuwe decreet over de podiumkunsten zou, mede onder invloed van de opvattingen van het Kaaitheater en deSingel, voor nieuwe toestanden en evoluties openheid laten.

Het Kaaitheater wordt sinds zijn ontstaan in zijn werking gehinderd door het gebrek aan een behoorlijke infrastructuur en door het chronische tekort aan financiële middelen. De omzet van het Kaaitheater was voor het seizoen 1991-1992 begroot op 70 miljoen frank. Staat dit bedrag in verhouding tot het niveau en de omvang van de ontplooiende artistieke activiteiten?

De festivals genoten buiten de viering van het millennium nooit een substantiële, geldelijke steun van de Stad Brussel. De Nederlandse Commissie voor Cultuur van de Brusselse agglomeratie (nu Vlaamse Gemeenschapscommissie) integendeel deed met haar zeer beperkte middelen altijd maximale inspanningen. Het ministerie van Cultuur hielp voornamelijk via het commissariaat-generaal voor de Internationale Culturele Samenwerking (voorheen dienst Internationale Culturele Betrekkingen). Sponsors als de Stichting Theater en Cultuur, die de helft van het eerste festival betaalde, deden een welgekomen duit in het zakje.

Herhaaldelijk deed het Kaaitheater zijn beklag. In 1982 b.v. was er niet genoeg geld om het personeel te betalen; iedereen werd ontslagen. Hugo De Greef en Guido Minne konden de continuïteit verzekeren omdat zij, ingeschreven als werklozen, vrijstelling van stempelcontrole kregen. Zij zetten koppig en doelgericht door, overtuigd van de gegrondheid en het belang van hun onderneming. "Zelfs al lopen we met ons hoofd tegen de muur, de muur zal wel wijken", zei Hugo De Greef in 1983.

De overheid betoonde dus onvoldoende tastbare waardering voor in artistiek en cultureel opzicht verdienstelijke prestaties, die tevens het prestige van Vlaanderen bij de Franstalige Belgen en in het buitenland versterkten. Al was er na 1985, onder het beleid van Patrick Dewael als Gemeenschapsminister van Cultuur, enige verbetering merkbaar, toch bleef de overheid steeds nahinken. In een artikel in het tijdschrift *Ons Erfdeel* (april 1986, blz. 182-190) pleitte Hugo De Greef onder de titel *Meer vrijheid voor het theater. Voorstellen voor een vernieuwd beleid* ervoor dat de overheid met grote soepelheid nauwer en efficiënter zou aansluiten bij de ontwikkelingen van de podiumkunsten.

Al heel vroeg ondervond het Kaaitheater bij de organisatie van zijn festivals dat er in Brussel niet genoeg geschikte en beschikbare theaterzalen bestonden. Alleen in de KVS, het Théâtre National en de Munt is er een grote toneelopening, maar die zalen zijn zelden vrij voor gastvoorstellingen. Grote culturele centra in Vlaanderen of deSingel in Antwerpen bieden meer technische mogelijkheden dan veel theaters in Brussel. Bovendien zijn er te weinig repetitieruimten.

Uit het *Memorandum - Een visie op Brussel Theaterstad* (januari 1992), opgesteld door vertegenwoordigers van alle Vlaamse theaters of theaterorganisatoren in het Brusselse, bleek dat het Kaaitheater niet alleen staat met zijn ideeën over de behoeften aan een betere theaterinfrastructuur in de hoofdstad en over de noodzaak van een cultureel beleid dat in deze en andere behoeften voorziet. Als daar geen verandering in komt, zal de hoofdstad van Europa de 21ste eeuw ingaan zonder theaters die geschikt zijn om de kunst die op haar grondgebied door eigen mensen wordt gecreëerd, onderdak te verschaffen.

De verbouwing van het huis van het Kaaitheater aan de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat, een voormalige brouwerij, is noodzakelijk. Zij zou meer dan een half jaar duren. Inmiddels zou de studio gesloten blijven. De Beursschouwburg en de Ancienne Belgique, ook aan renovatie toe, zouden een paar jaren dichtgaan. Een voorlopige uitkomst, die mettertijd een definitieve oplossing zou kunnen worden, werd gezocht in het voormalige ABC-theater aan het Sainteletteplein, dat eerst moet opgeknapt worden.

In de evolutie van het Kaaitheater is een grote flexibiliteit merkbaar, ingegeven door de wil om de artiesten in hun ontwikkeling te volgen. Het Kaaitheater legt de kunstenaars niet een werkomschrijving op, maar tracht ze de best mogelijke werkomstandigheden te bieden door hun projecten op organisatorisch, technisch en dramaturgisch gebied zo goed mogelijk te begeleiden en er een presentatieplateau voor te bezorgen, in Brussel op de allereerste plaats en voorts in het buitenland. De creatie primeert, en daarom worden voor verschillende creaties verschillende, aan de artistieke intenties aangepaste produktiestructuren opgezet. Door zijn produktiewerk is het Kaaitheater meer en meer als een net van kunstenaars gaan fungeren en functioneren. "In onze artistieke opties ligt het volle accent op de keuze van artiesten i.p.v. op de keuze van produkties", stelt dramaturge Marianne Van Kerkhoven. Daarom noemt het Kaaitheater zichzelf eerder een "kunstenaarscentrum" dan een "kunstencentrum". Op het eerste gezicht een kleine nuance maar in werkelijkheid een wezenlijk verschil.

Het Kaaithheater vermeed een "instituut" te worden. Daarin tegen wil en dank geholpen door het gebrek aan een eigen infrastructuur en het gebrek aan financiële zekerheid, vermeed het rigide organisatorische reglementen en slaagde het er toch in aan de behoeften van de verschillende creaties tegemoet te komen. Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Fabre, Jan Joris Lamers, Liz LeCompte, Josse De Pauw, Johan Leysen, Jan Ritsema, Steve Paxton en een schare van andere, scheppende kunstenaars kunnen daarvan getuigen.

Hugo De Greef verklaarde in 1990: "Al onze inspanningen zijn erop gericht in Brussel een professionele theatersituatie te realiseren voor een generatie van belangrijke eigentijdse kunstenaars uit binnen- en buitenland, op een internationaal niveau, in een internationale context, maar met wortels in de Belgische en de Brusselse situatie."

Het Kaaithheater, aldus Marianne Van Kerkhoven in het jaarboek 1991-1992, is ervan overtuigd "dat elk werkstuk van een kunstenaar met zijn vorige of volgende creatie te maken heeft, dat je explosies niet kan forceren, maar dat je de vulkaan aandachtig moet volgen, de hele tijd door, ook in zijn arbeid onder de aarde, in zijn werk dat niet direct aan de oppervlakte/voor het publiek treedt. Deze houding van aandacht en trouw blijft voor ons een richtlijn; in een algemeen maatschappelijke context van consumptiedrang en wegwerpgedrag lijkt ons dit een noodzakelijke artistieke én politieke stellingname."

Jef De Roeck

December 1992

Addendum: 1992-1993

Het jongste seizoen opende met de herneming van *De Opdracht* van Heiner Müller, in de encenering van Jan Ritsema. Het zou de laatste keer zijn dat acteur Dries Wieme op een Brusselse scène stond. Begin 1993 overleed Dries Wieme in een auto-ongeval.

Eind september, begin oktober volgde een reeks concerten door het Blindman Kwartet van Eric Sleichim en het Quadro Kwartet, twee ensembles waarvan verschillende musici eerder al hun medewerking hadden verleend aan theaterproducties van het Kaaithheater. In november speelde de Needcompany *Antonius und Cleopatra* - in de oorspronkelijke Duitse encenering, maar zonder het decor, dat te groot was voor de intieme Kaaithheaterstudio in de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat.

Jan Lauwers werkte andermaal samen met acteur Tom Jansen, voor de encenering van diens tekst *SCHADE/Schade*, een coproductie Needcompany, Theater Am Turm (Frankfurt) en Nationaal Fonds (Amsterdam). De produktie toerde in een Duitse en een Nederlandse versie. Toneelspelersgezelschap Stan kreeg versterking van enkele acteurs van het Brusselse Dito Dito voor *Ernst*, een bewerking van Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest*.

In december 1992 werden twee solo's van Jan Fabre hernomen: in de Kaaithheaterstudio *Elle était et elle est, même*, de Franse versie van *Zij was en zij is, zelfs*, met Els Deceukelier, en in de Halles de Schaerbeek *Wie spreekt mijn gedachte...* met Marc Van Overmeir. Enkele dagen later volgde de creatie, in het Théâtre National, van een nieuwe solo van Jan Fabre voor Els Deceukelier,

Vervalsing zoals ze is, onvervalst. Naar aanleiding van deze voorstellingen organiseerde het Kaaitheater een reeks lezingen over het theaterwerk van Jan Fabre, die begin 1993 in boekvorm verschenen onder de titel *Jan Fabre - Texts on his theatre-work*.

In januari 1993 kreeg een eerste samenwerking tussen het Kaaitheater en regisseur Guy Cassiers vorm in de productie *Het liegen in ontbinding*, met teksten van Jan Arends, Julian Barnes, Samuel Beckett en Maurice Maeterlinck. Josse De Pauw en Tom Jansen brachten in februari een eigen creatie uit, *De meid slaan*, waarin naast eigen teksten ook fragmenten werden gebruikt uit het werk van Baudelaire, August Strindberg, Lucebert, Sidney Michaels en Kotaro Takamura.

Maart 1993 werd aangekondigd als 'repertoiremaand': Maatschappij Discordia en de Vlaamse groepen Stan en Dito Dito sloegen de handen in mekaar om samen "één groot repertoiregezelschap" te vormen. Het resultaat van deze samenwerking was bij het redigeren van deze tekst nog niet bekend. Discordia speelde begin maart alvast *Dantons dood* van Georg Büchner en *De tijd dat we nog niks van elkaar wisten*, het nieuwste stuk van Peter Handke.

Het seizoen in de studio werd besloten met een reeks voorstellingen van *Roy Cohn/Jack Smith*, op teksten van Gary Indiana en Jack Smith, gespeeld door Ron Vawter van The Wooster Group. Eind mei, begin juni was The Wooster Group zelf te gast. In de zaal van Théâtre Varia werd *Fish Story* gespeeld, een theater-, dans-, video- en muziekproductie die de vierde en laatste scène uit Tsjechovs *Drie Zusters* - dat het seizoen voordien de basis was geweest van *Brace Up!* - verder uitwerkte en dit materiaal confronteerde met *The Emperor Jones* van Eugene O'Neill. Elizabeth LeCompte voerde de regie.

(uit *Humus, Vijftien jaar Kaaitheater*, Stichting Kunstboek, Brugge en Kaaitheater, Brussel, 1993)

KAAITHEATER 1993-1998

EEN HEVIGE SCHOK MET VELE NASCHOKKEN

De geschiedenis van het Kaaitheater laat zich moeilijk periodiseren, schreef Luk Van den Dries in het boek *HUMUS, vijftien jaar Kaaitheater*. De opening van het Lunatheater echter - op 10 september 1993 - was een duidelijk keerpunt.

Waar muziekcentrum Ancienne Belgique een welkom toevluchtsoord vond tijdens de renovatie van het eigen gebouw aan de Anspachlaan, kon het Kaaitheater zich verheugen in de langverwachte realisatie van een droom: een eigen zaal. Het Kaaitheater had weliswaar de Studio's in de Onze-Lieve-Vrouw van Vaakstraat te zijner beschikking, maar ook die waren aan vernieuwing toe: de mogelijkheden waren er beperkt en het was er dringen voor een plaatsje op de agenda. Het 'grotere' werk dat het huis produceerde en presenteerde, was veroordeeld tot een bohémienbestaan in de stad. Sommige voorstellingen konden bij gebrek aan een geschikte zaal helemaal niet in Brussel getoond worden. Met de ingebruikname van het Lunatheater kwam aan die situatie een einde.

Het Lunatheater - in 1932 door architect Marcel Driesmans geconcipieerd als een voor die tijd unieke combinatie van appartementen, kantoren en een theaterzaal - zou voortaan onderdak bieden aan de artiesten die gast aan huis waren in het op dat moment deels virtuele *Pension Kaai*, zoals Van den Dries het noemde. Het optimisme was groot, ook al sprak Hugo De Greef in het jaarboek 1993-94 reeds over 'waarschijnlijk de hevigste schok die door onze organisatie zal gaan'. Vijf jaar later is De Greef niet langer de directeur van zijn eigen geesteskind, spreekt hij almaar vaker in de verleden tijd over het Kaaitheater en blik hij op de voorbije vijf jaar terug als een periode waarin er 'prachtige dingen' gebeurd zijn, maar die voor hem 'niet de meest prettige jaren van de twintig' omvatte. De eisen die het Lunatheater aan het Kaaitheater heeft gesteld, spelen daar een hoofdrol in.

Het koekje bij de koffie

Hugo Vanden Driessche, sinds september 1993 administratief directeur van het Kaaitheater, had de ervaring van deSingel in Antwerpen achter zich en kon onmiddellijk goed inschatten welke gevolgen de schaalvergroting zou hebben: 'Het Kaaitheater was geen kleine instelling, maar had een kleine, gezellige infrastructuur, die op kleine schaal kon georganiseerd worden: het welgekende potje met geld waar de bezoekers iets konden ingooien om een kop koffie of wat dan ook te nemen. Het Lunatheater dwong ons de zaak anders aan te pakken: vroeger kon je met een aantal individuen naast elkaar werken, nu moest je echt in ploeg beginnen denken, gaan delegeren en dergelijke meer, en daar was het Kaaitheater niet op voorbereid. Sommigen dachten met heimwee terug aan de periode van de Studio's, anderen zagen het Lunatheater zitten, omdat het de mogelijkheid bood een andere sfeer te creëren.' De Greef ervoer de verandering op een gelijkaardige manier: 'Plots moesten we avondpersoneel hebben: goed, je kan die mensen enthousiasmeren en bij het geheel betrekken.

Maar na een tijdje vragen de stafmensen zich af of ze 's avonds nog wel moeten komen. Met het mogelijke gevolg dat het publiek en de artiesten er zijn, maar de staf niet. Dat is een verkillung van de werkomstandigheden waarvoor je moet opletten.'

Avonddiensten, onthaal, het koekje bij de koffie... het lijkt een perifere problematiek, maar dat is het niet. Zeker niet in een huis als het Kaaitheater. Gevraagd naar wat nu precies de organisatie gedurende de eerste twintig jaar van zijn bestaan getypeerd heeft, wijzen zowel dramaturge Marianne Van Kerkhoven als Hugo De Greef op de productieomstandigheden die zij de kunstenaars aangereikt hebben. 'Wat ik overgehouden heb aan mijn marxistische tijd,' specificeert Van Kerkhoven, doelend op de periode dat ze met Het Trojaanse Paard, één van de boegbeelden van het Vlaamse vormingstheater, actief was, 'is dat productievoorwaarden en productieverhoudingen mee het product bestendigen. Bij het Kaaitheater hebben we steeds omgekeerd gedacht en ons de vraag gesteld welke productieverhoudingen een bepaald product nodig heeft. Steeds hebben we geprobeerd stramien en modellen te vermijden en naar nul te gaan om de basisgegevens van een productie op te zoeken.' De Greef schuift dit als hun grote troef naar voren: 'Er zijn natuurlijk altijd een paar vaste gegevens geweest, maar zo minimaal mogelijk, om de creatie zo vrij mogelijk te laten verlopen. Zodra je een organisatie laat bepalen hoe een kunstenaar zijn werk moet organiseren, ben je verkeerd bezig. Daarin moet je ook je verantwoordelijkheid nemen: het is niet zo dat je iemand de sleutel van de deur geeft en haar met de première weer open doet. Ik heb soms discussies van dagen en dagen gehad met kunstenaars, tot op de dag van de eerste repetitie: dan nam Marianne of iemand anders over, en kwam ik er niet meer tussen. De authenticiteit van de kunstenaar wordt daardoor noch vergroot noch verkleind. Ze krijgt wel de kleur van de omstandigheden mee.'

Lezen, niet schrijven

Die houding heeft alles te maken met de basisfilosofie die het Kaaitheater sinds zijn ontstaan als festival in 1977 gehanteerd heeft: een keuze voor de kunstenaar eerder dan voor zijn product. Vandaar dat De Greef steeds de benaming 'kunstenaarscentrum' heeft verkozen boven de decretale term 'kunstencentrum'. Die gedachte werd, parallel aan het Kaaitheater, ontwikkeld in de schoot van de artiestenvereniging Schaamte, een structuur voor artistieke productie en distributie, die in 1978, met uitzondering van De Greef en Vanden Driessche, door uitsluitend kunstenaars opgericht werd. De oorspronkelijke kern werd gevormd door de leden van Panem et Circenses en Radeis: Luc De Smet, Jay Geary, Pat Van Hemelrijck, Josse De Pauw, Jan De Bruyne en Eric De Volder, wat later Dirk Pauwels. Nadien sloten ook Anne Teresa De Keersmaecker en Jan Lauwers zich bij Schaamte aan. Per 1 januari 1988 fuseerden Kaaitheater en Schaamte, al bleef Schaamte voor het latere profiel misschien wel het meest bepalend. De Greef: 'De Kaaitheaterfestivals hebben de reputatie en de credibiliteit opgebouwd en ons een internationale toegang verschaft. Schaamte heeft voor de diepte en de relaties met de lokale kunstenaars gezorgd. Naar de inhoud toe, is vooral Schaamte overgebleven, wat ik wel prettig vind.'

Na de fusie incorporeerde het Kaaitheater de productietaak van Schaamte en kwam nog meer dan voorheen het accent op de kunstenaars te liggen, met Hugo De Greef als katalysator. Luk Van den Dries las in het Kaaitheater dan ook 'het verhaal van een man en zijn keuzes'. 'Die keuzes waren bij

het Kaaithater zeer specifiek,' licht De Greef toe. 'Het was een enge keuze, geen brede keuze, zoals meestal gebeurt in de theaterwereld. Daarin zijn de mensen voor mij steeds belangrijk geweest. Met een groot kunstenaar wiens werk ik fantastisch vind, maar met wie ik persoonlijk niet kan opschieten, zou ik nooit gewerkt hebben, dat is duidelijk. Omgekeerd geldt natuurlijk ook dat er weinig overblijft als je voor iemands werk niet warm loopt of erdoor gecharmeerd wordt.' Nooit heeft het Kaaithater zelf 'artistieke concepten gebouwd of aangebracht', behalve dan, lacht De Greef, die ene keer dat hij Radeis een liedje heeft aangepreut om hun voorstelling langer dan een uur te maken: 'We zijn er altijd van uitgegaan dat we lezen wat er gebeurt in plaats van zelf te schrijven. Maar we kiezen wel wie er voor ons mag schrijven.'

De Greef en Van Kerkhoven fronsen het voorhoofd bij de idee dat er zich doorheen de jaren iets zou gedefinieerd hebben als 'een typische Kaaithaterproductie', daar zij er steeds van uitgingen dat 'het niet klopt, mochten twee dingen op elkaar beginnen lijken'. In het jaarboek 1993-94 formuleerde Van Kerkhoven twee krachtlijnen die 'zeer waarschijnlijk onze praktijk voor de komende jaren zullen bestemmen': ze vloeien voort uit een zorgvuldige lezing van de artistieke praktijk, niet uit een door de organisatie opgesteld programmamodel. In het jaarboek 1997-98 keerden beide thema's weer: 'enerzijds de gedachte dat "het repertoire de hele wereld" is, dat de kunstenaars waarmee wij werken hun inspiratie en hun materiaal putten uit alle mogelijke bronnen die de wereld te bieden heeft, met inbegrip van het historische repertoire; en anderzijds de gedachte dat "de kunstenaar een onderzoeker is", die in zijn oeuvre, via diverse werkmethoden en in volledige artistieke vrijheid, de wereld tracht te begrijpen en de wetten van het leven - zo die al bestaan - tracht te ontsluiten.' Vanuit die optiek is Jan Ritsema's *Kopnaad* (1995) misschien wel de meest wezenlijke Kaaithaterproductie van de afgelopen vijf jaar, net omdat ze zo min mogelijk exemplarisch voor wat dan ook probeerde te zijn. Stefan Hertmans' tekst die door Johan Reyniers in *Etcetera* 'een omgevallen centraaleuropese boekenkast' werd gedoopt, acteurs wier persoonlijkheid en verleden evenzeer het repertoire van de voorstelling uitmaakten als de door Hertmans geciteerde Hölderlin, Lenz en Büchner, een regisseur die door alle theaterwetmatigheden aan zijn laars te lappen net één van de mooiste odes wist te scheppen die het theater zich dromen kon: niet voor niets werd *Kopnaad* opgenomen in de selectie voor het Theaterfestival 1995 (de enige Kaaithaterproductie overigens in de periode 1993-97 welke die eer te beurt viel).

Wie consequent het heft in handen van de kunstenaars geeft, moet echter erkennen dat ook Van Kerkhovens omschrijving van deze twee inhoudelijk-artistieke thema's haar beperkingen heeft. Enerzijds bestrijken ze als twee van de meest actuele tendensen van de theaterpraktijk vandaag een veel breder terrein dan het Kaaithater alleen en is het vooral de dramaturgische verdienste van Marianne Van Kerkhoven geweest hen te detecteren. Voorbeelden zijn er te over: denken we lukraak aan een Alain Platel (*Les Ballets C. de la B.*) of een Peter Van den Eede (*Cie. de Koe*), artiesten die nooit in het Kaaithater gewerkt hebben, maar zich evenzeer sinds vele jaren als 'onderzoekende kunstenaars' op het pad van het 'wereldrepertoire' begeven hebben. Anderzijds zijn deze beide thema's in al hun complexiteit een eerlijke maar mogelijk futiele poging om vat te krijgen op een werkelijkheid die niet langer als dusdanig te vatten is, tenzij natuurlijk, zoals Patricia De Martelaere het uitdrukte in haar in het jaarboek 1997-98 geciteerde essay *En nu ben ik dood*, 'het

theatrale in zekere zin *altijd* voorafgaat aan het werkelijke'. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Van Kerkhoven in het jaarboek 1996-97 zelf aangaf: 'In vorige jaarboeken hebben wij steeds getracht de eenheid in het programma tot haar recht te laten komen; vandaag vraagt het werk van deze kunstenaars erom de rijkdom van de diversificatie in het volle daglicht te stellen.' Een conclusie die zich, vanuit het standpunt van de kunstenaar, bijna noodzakelijkerwijze opdrong.

Desalniettemin was er de voorbije jaren nog een tendens te onderscheiden die zich niet tot het Kaaitheater alleen beperkt: de vraag naar een nieuwe politieke stellingname van de kunstenaar. Luk Van den Dries merkte naar aanleiding van *HUMUS, vijftien jaar Kaaitheater* op dat, vele jaren na de eerste Kaaitheaterfestivals, die te situeren waren in de nadagen van het politieke theater, 'onze positie in de wereld' opnieuw aan de orde was. In het jaarboek 1995-96 werd dit door Marianne Van Kerkhoven geëxpliciteerd: 'De "grote dramaturgie", nl. de wisselwerking die zich afspeelt tussen kunst en maatschappij, zal in de komende jaren een groot deel van onze aandacht opeisen.' Voor het Kaaitheater was deze vaststelling een stimulans om in de eerste helft van 1996 drie 'binnenskamerse' gesprekken te organiseren, waaraan, in drie groepen verdeeld, werd deelgenomen door Guy Cassiers, Anne Teresa De Keersmaeker, Jolente De Keersmaeker, Viviane De Muynck, Josse De Pauw, Jan Fabre, Stefan Hertmans, Tom Jansen, Jan Lauwers, Frieda Pittoors, Jan Ritsema, Eric Sleichim, Lucas Vandervost, Peter van Kraaij, Jos Verbist, Frank Vercruyssen en Peter Vermeersch: kunstenaars met wie het Kaaitheater regelmatig samenwerkte, maar die, in vergelijking met vroeger, elkaar niet al te vaak (meer) tegen het lijf liepen. Op tafel lagen voornamelijk vragen en bekommernissen omtrent het hedendaagse maatschappelijke engagement van de kunstenaar.

Toen bleek, herinnert Van Kerkhoven zich, dat, op een paar uitzonderingen na, 'wij er meer mee zaten dan de kunstenaars zelf'. In het jaarboek 1996-97 vatte ze hun gezamenlijke bevindingen als volgt samen: 'De maatschappelijke interesse die in deze gesprekken naar voren kwam, verwoordde zich niet in zgn. politiek correcte standpunten (wie bepaalt wat al dan niet correct is?) of in hapklare meningen, maar steunde eerder op geïndividualiseerde stellingnamen t.a.v. het wereldgebeuren. Individualisme niet als een zich afsluiten van de wereld maar als een politiek statement geschraagd door de kracht van een diversificatie aan opvattingen. De kunstenaar niet als wereldverbeteraar, maar als kritisch en actief denkend en handelend individu in een samenleving.'

Brussel als bedding

De stap naar de stad is op dat moment niet zo groot. Sinds 1995 duikt het gegeven Brussel meer en meer op in het discours van het Kaaitheater. In het jaarboek 1995-96 stelde Van Kerkhoven dat Brussel meer dan voordien 'ons werkgebied, onze bedding' wordt: 'Het is een van onze taken voor de toekomst om de verankering van stad en theater, af te tasten, te definiëren en vervolgens te profileren en in te vullen.' Dat werd 'inplanting' genoemd in het dossier voor de periode 1997-2000 dat het Kaaitheater indiende bij de Vlaamse Gemeenschap: 'Wij hebben op dit moment de verantwoordelijkheid over twee zalen: deze "tastbare elementen" in de stad geven ons ook een verantwoordelijkheid tegenover de buurt waarin deze gebouwen zich bevinden.'

Ook hier wordt een inhoudelijke keuze, in casu voor de stad Brussel, dus aangereikt door de productieomstandigheden die voorhanden zijn. Toch is er een accentverschuiving merkbaar in vergelijking met vroeger. Wanneer in 1995 de Duitser Jürgen Gosch in het Lunatheater Chantal Akermans *Nachthal* enceneert, een sfeerstuk dat zich afspeelt in een hotel in een 'anonieme' grootstad, heeft De Greef met name gekozen voor de regisseur Gosch. Wanneer eind 1997 het Kaaitheter de coproductie *ja ja maar nee nee* realiseert met Dito Dito en Transquiquennal, is deze niet alleen het gevolg van het vertrouwen dat de beide gezelschappen hem inboezemen, maar ook van de tekst van Rudi Bekaert, die zich expliciet afspeelt in een Brussels woningblok en onder meer het thema van de meertaligheid aanraakt. Achttien jaar na zijn eerste eigen productie, *Andalucia Amarga* (1979) van de Spaanse regisseur Salvador Tavora, heeft het Kaaitheter hiermee opnieuw een voorstelling die de multiculturele realiteit van Brussel onder de loep neemt. Volgens Marianne Van Kerkhoven heeft dat veel te maken met het maatschappelijk debat dat op dat moment aan de orde is. Het Kaaitheter gaat niet eensklaps 'Brusselse' stukken programmeren: enerzijds zijn een aantal kunstenaars met de stadsproblematiek begaan, anderzijds schikt het Kaaitheter zich meer en meer naar de nieuwe rol die het als 'huisbewaarder' van twee Brusselse infrastructuren is toebedeeld.

De beslissing om het aantal reisvoorstellingen af te bouwen, is evenzeer het resultaat van deze gewenning. Dat was niet eenvoudig, aldus De Greef, 'omdat andere kunstencentra rekenden op werk dat wij produceerden'. Twee voorstellingen, Guy Cassiers' *Hersenschimmen* (1997) en Jan Ritsema's *Maria Salomé* (1997), werden speciaal op de Studio's gemodelleerd en uitsluitend daar gespeeld. 'Het komt het product ten goede, omdat het feit dat je langere tijd in een zaal gewerkt hebt, deel wordt van de voorstelling,' vindt De Greef. 'Bovendien geeft het je de gelegenheid om aan je publiek te bouwen. Voor een aantal mensen is het misschien wat moeilijk dat ze naar Brussel moeten komen, aan de andere kant geeft het meer mensen in de stad de mogelijkheid een stuk te gaan zien en deel te worden van de kunstenaars die in hun omgeving wonen. Dat vind ik belangrijk, want een kunstenaar is en blijft van een gemeenschap.' Hetzelfde geldt voor de muziekprogrammering in het Lunatheater, die met de komst van Jos van Immerseel en Anima Eterna in 1995 op kruissnelheid kwam en de jaren nadien nog werd uitgebreid: Ook hier hanteerde De Greef hetzelfde principe: 'Muziek is zelden aan steden gebonden en reist rond als consumptieproduct. Dat kunnen inbedden in een stad zou fantastisch kunnen zijn.'

De keuze voor Van Immerseel maakte ondertussen nogal wat tongen los. 'Klassieke muziek bij het Kaaitheter? Jawel,' grapte De Greef in zijn inleiding tot het jaarboek 1995-96. Evident was dat op dat moment inderdaad niet. De meeste musici en ensembles waar het Kaaitheter mee werkte, zoals het Blindman Quartet en het Ictus Ensemble, waren in huis gekomen via de dans- en theatervoorstellingen waaraan zij hun medewerking hadden verleend. Met Jos van Immerseel en Anima Eterna was het anders: zij openden het seizoen 1995-96 met werk van Haydn, Beethoven en Mozart, terwijl Blindman en Ictus datzelfde jaar onder meer Cage, Stockhausen en Feldman speelden. De Greef zag geen onderscheid, omdat hij ook voor de muziek niet in repertoire- of genreomschrijvingen dacht en enkel en alleen oog had voor de authenticiteit van de kunstenaar: 'We gaan voor authentieke kunstenaars, in wat voor genre ze ook werken. De authenticiteit van een Fabre, van een Lauwers, van een Cassiers... dat is dezelfde als die van Van Immerseel. Daarom ook

hebben we Anima Eterna in residentie genomen: ze kunnen in de grote zaal repeteren, er cd's opnemen... Ik vind het jammer dat ik dat niet meer gedaan heb: voor mij zit er een grote logica in.' De Greef bevestigt dat in het gegeven publieksopbouw Van Immerseel een belangrijke rol heeft gespeeld, niet in het begin, toen zijn komst 'een risico' was, wel later: 'Werken met Van Immerseel had zonder het Lunatheater niet gekund, maar het heeft ons ook geholpen het Lunatheater mogelijk te maken qua imago, qua profilering... Het is zeer, zeer moeilijk om een publiek op te bouwen voor zo'n grote zaal: je kan een aantal *single shots* realiseren, dat wel, maar er een vast publiek krijgen van een paar honderd mensen per avond is niet gemakkelijk.' De zorg om het publiek bleek in het Lunatheater groter dan in de Studio's. Toch ontkennen zowel De Greef als Vanden Driessche dat dit op een bepaald moment is gaan wegen op de programmering. Vanden Driessche: 'De belangrijkste druk is steeds de vraag geweest of we met interessant artistiek werk bezig waren. Pas in tweede instantie probeer je daar een publiek voor op te bouwen. Dat is in Brussel, zeker voor Nederlandstalig theater, niet simpel, omdat de mensen vanop een zekere afstand moeten komen.'

Een tweesporenbeleid

Het is natuurlijk zo dat gezelschappen als Rosas, Troubleyn en The Wooster Group hun werk reeds voor de ingebruikname van het Lunatheater in grote zalen presenteerden: voor hun publiek kwam het er voornamelijk op aan de weg naar het Lunatheater te vinden. De artiesten echter die voordien hun vaste plek in de Studio's hadden, kregen zelf ogenschijnlijk met aanpassingsmoeilijkheden te kampen. Opvallend is dat de regisseurs Peter van Kraaij, Jan Ritsema en Guy Cassiers hun respectievelijke voorstellingen *Exiles* (1993), *Philoktetes-Variaties* (1994) en *De pijl van de tijd* (1994) in het Lunatheater realiseerden, maar opnieuw uitweken naar de Studio's zodra die, na renovatiewerken die anderhalf jaar in beslag genomen hadden, op 19 november 1994 weer in gebruik werden genomen. Van Kraaij ensceeneerde er toen achtereenvolgens *Maria Magdalena* (1995), *In de eenzaamheid van de katoenvelden* (1996) en *Wolokolamsker Chaussee I-V* (1998), Ritsema *Kopnaad* en *Maria Salomé*, en Cassiers *Hersenschimmen*. Volgens Vanden Driessche wou De Greef 'hen niet dwingen een grotezaalproductie te maken als ze liever iets in de Studio's deden.'

Al bij al bleek het moeilijk om het Lunatheater en de Kaaitheaterstudio's op elkaar af te stemmen: De Greef geeft ook toe dat hij en zijn medewerkers daar 'niet uitgeraakt zijn'. Langzaam groeide er immers een organische, maar wat stoeve tweedeling. Het Lunatheater werd het terrein van de muziekensembles en van Jan Fabre, Rosas, Needcompany, Heiner Goebbels en The Wooster Group, die, strikt gesproken, geen eigenlijke Kaaitheaterproducties (meer) uitbrengen. In de Studio's vonden de huisregisseurs en, vanaf oktober 1996, het luik Studiowerk een onderdak dat echter, luidens de intenties, 'in de Studio's gelokaliseerd, maar er niet aan gebonden is'. 'Het zou mooi geweest zijn,' aldus De Greef, 'om een aanbod te realiseren waarbij Studiowerk de manier van aanpakken is voor het geheel, dat je een publiek opbouwt dat voldoende groot is en reageert van: we gaan vanavond naar het Kaaitheater, *whatever there is*. Maar dat is voorlopig niet het geval.'

Het door hem gevreesde tweesporenbeleid kon hierdoor niet vermeden worden. Hij had er nochtans zelf voor gewaarschuwd in het jaarboek 1996-97, toen hij de termen 'consolidatie en vernieuwing' in de mond nam: 'Consolidatie en vernieuwing zijn de polen waarrond we het

artistieke werk van het Kaaithheater in de komende jaren willen uitbouwen. Dat mag niet resulteren in een tweesporenbeleid. Voor ons kan er pas van consolidatie sprake zijn, als er permanent vernieuwd wordt; het ene kan niet zonder het andere. Dat dubbele elan willen we in het werk met "huiskunstenaars" en "nieuwkomers", in onze twee zalen, het Lunatheater en de Kaaithheaterstudio's.' In het subsidiedossier dat het Kaaithheater bij de Vlaamse Gemeenschap indiende, werden deze beide polen meer uitgediept. Als vertrekpunt gold een analyse van de theatrale situatie in Vlaanderen anno 1995: 'Het Kaaithheater is opgegroeid met een generatie artiesten die zo'n tien jaar geleden hun doorbraak realiseerden met zeer vernieuwend werk en die vandaag nog steeds artistiek zeer hoogstaande produkties afleveren. Voor hen is echter de tijd gekomen om vanuit de gegevens van een nieuwe/andere maatschappelijke periode het eigen nog te volgen parcours te herdenken. Het publiek dat in de voorbije periode verwend werd door die kwalitatief rijke voorstellingen legt in zijn verwachtingspatronen de lat zeer hoog. De aanwezigheid van een sterke generatie kunstenaars die niet "gerecupereerd" werden of in routine verzonken, maakt het voor volgende generaties niet gemakkelijk om aan een artistieke reactie vorm te geven die ook nog kwalitatief verrassend zou zijn.' Enerzijds nam het Kaaithheater zich voor de 'tachtigers' te blijven volgen en te blijven ondersteunen, onder meer door hen een groot plateau aan te bieden; anderzijds wou het 'nieuwe gewassen' stimuleren door hen met de Studio's een uitgelezen werkkader te verschaffen. In de praktijk ging de aandacht van het Kaaithheater, tot op het moment tenminste dat Studiowerk op gang getrokken werd, echter meer naar consolidatie dan naar vernieuwing: een pijnpunt dat niet alleen te verklaren is vanuit de inrijperiode die het Lunatheater met zich meebracht.

Hugo De Greef is zich hier ten dele van bewust: 'Er werd wel eens gezegd: wéér een Kaaiththeaterseizoen met Needcompany, Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jos van Immerseel, Josse De Pauw, The Wooster Group... Dat is juist, ja, maar dat neemt niet weg dat elk van hun producties op zich nog steeds waardevol is. Af en toe zit er eentje tussen die minder is, maar door de band is dat niet zo. De authenticiteit van de meesten van hen kan je nog steeds niet in vraag stellen.' De speerpuntfunctie echter die deze kunstenaars in de tweede helft van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig verworven hadden, ging, samen met die van het Kaaithheater, geleidelijk aan verloren. Het rapport *Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten* dat het Vlaams Theater Instituut in juni 1996 publiceerde, bevatte de verzuchtingen van een nieuwe, niet-gesubsidieerde generatie podiumkunstenaars, die kunstencentra als het Kaaithheater verweten zich als 'presentator, producent of co-producent sterk gelinkt te hebben aan kunstenaars van hun eigen generatie'. Feit is dat het aantal werkelijk nieuwe gezichten in het Kaaithheater in de seizoenen 1993-94, 1994-95 en 1995-96 eerder beperkt is gebleven, zeker in het productiewerk: Jos van Immerseel, Ictus Ensemble, Champ d'Action, Marlies Heuer, Heiner Goebbels, De Tijd, Meg Stuart, Neuer Tanz... en een coproductie die Brussel jammer genoeg nooit haalde: *Quotations of a ruined city* van Dar A Luz, het gezelschap van de jong overleden Iraans-Amerikaanse theatermaker Reza Abdoh. Op enkele schaarse uitzonderingen na, kun je het niet echt kort-op-de-bal-spelen noemen: De Tijd werd opgericht in 1987 en stond pas in 1993 voor het eerst op de affiche van het Kaaithheater; Meg Stuart was tijdens Klapstuk '91 in Leuven al te zien met *Disfigure Study*, een voorstelling die ze pas in 1996 in de Studio's toonde, nadat ze met haar gezelschap Damaged Goods naar Brussel verhuisd was.

De in de jaren 1994 en 1995 door het Theaterfestival aangezwengelde trend om 'jonge' gezelschappen, de zogenaamde 'jongejannen', een plaats te bieden, liet De Greef gewillig aan zich voorbij gaan: 'Dat zijn dingen waar ik het knap lastig mee heb, omdat je kunstenaars op die manier stigmatiseert. Als zich morgen een twintigjarige Anne Teresa De Keersmaeker aandient, zal niemand die "jongejan" noemen, maar iedereen zal haar wel programmeren. Dat komt dus wel. Kunstenaars komen en gaan, dat is geen enkel probleem.' Toch lijkt het er sterk op dat het Kaaitheater vanaf 1993 de rol begon te lossen. Een goed voorbeeld zijn gezelschappen als De Roovers, Dood Paard en 't Barre Land, alle verwant aan Maatschappij Discordia en Tg STAN die in het Kaaitheater graag geziene gasten zijn. Elk van hen werd in de jaren nadien geselecteerd voor het Theaterfestival, maar kon vooralsnog niet in het Kaaitheater terecht, terwijl bijvoorbeeld Bronks in 1994 't Barre Land reeds naar Brussel haalde en de Antwerpse Monty in 1996 als eerste Vlaamse kunstencentrum Dood Paard programmeerde. De Greef: 'We hebben steeds gedaan wat we dachten te moeten doen, met, denk ik, steeds de gepaste alertheid, al moet ik toegeven dat die de laatste jaren zeker en vast van een minder grote aandacht was, vandaar ook mede dat het de minst prettige jaren waren van de twintig. De energie die we gestoken hebben in de twee gebouwen, heeft ons energie gekost voor het artistieke werk zelf.'

Het idee van bloedarmoede bij de nieuwe generatie theatermakers werd uiteindelijk vanuit het Kaaitheater zelf ontkracht door middel van Studiowerk, dat de laboratoriumfunctie van het huis nieuw leven moest inblazen. Het eerste luik hiervan vond plaats in de maanden oktober en november 1996 en slaagde er al onmiddellijk in een aantal exponenten van een nieuwe generatie podiumkunstenaars, waaronder op theatervlak de prille twintigers Armel Roussel en Bart Van Nuffelen, bij het publiek te introduceren. Bedoeling van Studiowerk was in te zoomen op 'kleinschalig, vernieuwend en/of experimenteel werk', en niet alleen theater en dans, maar ook video, muziek en beeldende kunst aan bod te laten komen. Trouw aan de traditie van het Kaaitheater, wou ook Studiowerk 'geen inhoudelijk standpunt opleggen aan kunstenaars' en 'de grenzen tussen een aantal kunsttakken overschrijden'. De samenstelling van het programma was de verantwoordelijkheid van Agna Smisdom, sinds 1992 aan het Kaaitheater verbonden als dramaturge. Voor het eerst had De Greef een deel van de programmering uit handen gegeven: 'Daar speelde een aantal factoren in mee. Ik voelde me niet meer geroepen om overal alles te gaan bekijken. Na een tijd kijk je met andere ogen, en is het beter andere mensen dat te laten doen. Bovendien vroeg Studiowerk om grondige gesprekken met kunstenaars die jonger zijn dan de generatie waarmee ik werkte. Hoe je het ook draait of keert, de leeftijd en de bagage die je hebt, spelen daarin een rol. Wanneer ik met een kunstenaar van 22 praat, praat iemand van 44 met iemand van 22, en kom je automatisch in een verhouding tot elkaar te staan die niet de meest soepele is.'

Plannen en problemen

Het spijt De Greef dat Studiowerk niet verder stond op het moment dat hij het Kaaitheater verliet. Was Studiowerk een jaartje eerder van de grond gekomen, dan had het inderdaad het minder gelukkige seizoen 1995-96 een andere dimensie kunnen geven. Jos van Immerseel en Anima Eterna

zorgden dat jaar voor een frisse wind en The Wooster Group deed tijdens de maanden april en mei een unieke greep uit zijn repertoire, wat het Lunatheater zeker ten goede kwamen, maar het eigen productiewerk stond op een laag pitje. Financiële ingrepen waren daar mede de oorzaak van. De schuldenlast die het Kaaitheater tot september 1993 had opgestapeld, moest weggewerkt worden, wat een weerslag op het produceren had. In 1995-96 stonden er dan ook slechts twee eigen producties op het programma: Peter van Kraaijs *In de eenzaamheid van de katoenvelden*, dat zich gedeeltelijk vastreed in zijn dramaturgische intenties; en een project dat Jos Verbist, Ger Thijs en Geert Van Istendael zouden realiseren, maar dat uiteindelijk werd afgelast. Bij de coproducties dat seizoen hoorde bovendien de controversiële, onverkorte versie van Jan Fabres *Universal Copyrights*, die niet zonder slag of stoot in het Lunatheater in première ging. In juni 1996 volgde het kritische rapport van het Vlaams Theater Instituut (zie hoger), maar vooral de definitieve beslissing van de Vlaamse Regering omtrent de subsidies voor de periode 1997-2000 (zie lager). En eind augustus en begin september 1996 was het Kaaitheater een eerste keer het toneel van het Vlaamse luik van het Theaterfestival, dat als gebeuren haaks stond op de filosofie van De Greef: 'Het was promotioneel interessant, dat wel, maar we hebben ons daar niet goed bij gevoeld. Ik heb er last mee, als er iets in mijn huis staat, waar ik niets mee heb.' Kortom, het waren slopende maanden. Wie weet had Studiowerk een en ander kunnen anticiperen. De Greef: 'Achteraf kun je inderdaad zeggen dat ik er vroeger mee had kunnen beginnen. Maar ik ben langzaam in die zaken: niet in de betekenis van traag, eerder aarzelend.' In een almaar concurrentiëler en versnipperd theaterbedrijf, begon het rustige, bedachtzame ritme waarvoor Luk Van den Dries in *HUMUS, vijftien jaar Kaaitheater* De Greef had geprezen, het huis parten te spelen.

Een ander probleem waarmee het Kaaitheater geconfronteerd werd, was de steeds moeizamer wordende internationale werking. In het jaarboek 1993-94 wees De Greef erop dat de tendens naar internationalisering werd afgebouwd: 'Er is internationaal meer aandacht voor prestigeproducten die resultaat garanderen en minder voor het scheppen van ruimte om kunstenaars zichzelf in hun werk te laten definiëren.' Kunst werd meer en meer gebruikt als 'leverancier van uitstraling', dus om oneigenlijke redenen. Desalniettemin werd ook het Kaaitheater een paar jaar later Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen voor de uitgave van het viertalige *Theaterschrift*, waarvan de redactie in 1996 naar Berlijn verhuisde. Ondertussen bleef het Kaaitheater uitvoerend producent voor de Europese toernees van The Wooster Group, en werd het internationale succes van de partners Rosas, Needcompany en Troubleyn geaffirméerd. Moeilijker was het, aldus De Greef, waar het 'risicogebied' betrof: 'Er zijn minder producenten bereid op termijn afspraken te maken. Ook eenmalige afspraken met risico zie ik minder gebeuren. Ik heb bijvoorbeeld geprobeerd een internationale coproductieondersteuning uit te bouwen voor Meg Stuart. Dat is mij niet gelukt omdat zij een graad van risico inhoudt. Vijf jaar geleden zou het, denk ik, wel gekund hebben.' Een verwant internationaal fenomeen, aldus De Greef, is de keuze voor lokaal talent: 'Het cultuurgeld is duurder geworden, waardoor je sneller resultaat bereikt door ofwel met internationale zekerheden ofwel met lokale mensen te werken.'

Intussen was hij druk bezig geweest met een groots project dat hij vanaf 1997 hoopte te kunnen realiseren. In het subsidiedossier heette het 'continuïteit in de werkrelaties, ook inzake contracten'.

In de praktijk kwam het erop neer dat het Kaaitheater een tiental acteurs, regisseurs, choreografen, muzikanten en andere kunstenaars in dienst zou nemen met een contract van bepaalde duur. Dit zou toelaten het programma nog meer dan vroeger te laten ontstaan uit de creatiebehoeften van de artiesten, en terzelfdertijd meer werkzekerheid te bieden. Samenwerking tussen de kunstenaars onderling zou geen prioriteit zijn, maar toevallig kunnen ontstaan. De Greef: 'Het idee kwam voort uit het feit dat ik een aantal mensen als Guy Cassiers, Eric Sleichim enzovoort... zag dolen. Het feit te dolen werkt negatief op de kunst. Dus zorg je ervoor dat ze niet meer dolen en een thuis hebben om hun kunst te kunnen maken. Het enige alternatief dat ze hebben, is zelf een structuur op te richten met een eigen secretariaat en subsidies aan te vragen, zoals bijvoorbeeld Laagland gedaan heeft.' Voor een kunstencentrum was het een ongebruikelijk plan, dat het Kaaitheater er in zijn dossier toe bracht om het eigen statuut in vraag te stellen: 'Wij zijn nooit gelukkig geweest met de indeling van het podiumdecreet in verschillende afdelingen omdat deze opdeling geenszins beantwoordt aan de realiteit van het theaterveld. Eén van de essentiële kenmerken van de huidige periode in de ontwikkeling van de podiumkunsten is precies het feit dat kunstenaars zich niet meer storen aan de grenzen tussen genres en dat hun creativiteit zich ontwikkelt op diverse terreinen.' Het Kaaitheater formuleerde zelf enkele voorstellen ter overweging. Misschien was het wel zinvol om het dossier niet alleen in te dienen bij de Raad van Advies voor de Kunstencentra, maar tevens bij die voor het teksttheater. Rekening houdend met het feit dat het Kaaitheater, naast zijn artistieke werk, tevens de verantwoordelijkheid draagt voor twee overheidsinfrastructuren, zou zelfs een nominatim inschrijving wenselijk zijn.

De uiteindelijke vraag van het Kaaitheater aan de Raad van Advies voor de Kunstencentra betrof voor het jaar 1997 een betoelaging van 66 miljoen frank; in een afzonderlijk blok werd 25 miljoen frank gevraagd voor het beheer van de beide gebouwen. Eind december 1995 stelde de raad een bedrag voor van 45 miljoen in 1997, dat, afhankelijk van de jaarlijkse evaluatie van de raad, kon groeien tot 59 miljoen in 2000. Eind juni 1996 bracht de Vlaamse Regering in haar definitieve beslissing dat bedrag terug tot 40 miljoen frank. Op 1 oktober 1996 lichtte De Greef zijn raad van beheer in over zijn ontslag dat inhield dat hij eind 1997 de organisatie zou verlaten. Een dag later was er een persconferentie in de Studio's gepland waar hij, ironisch genoeg, het nieuwe elan zou voorstellen dat hij met Studiowerk aan het Kaaitheater wou geven. Daar zorgde zijn besluit voor het nodige ongeloof, wat alleen maar aangewakkerd werd door zijn cryptische woorden: 'Mijn beslissing is vandaag definitief. Maar ik ken mezelf niet als iemand die iets definitiefs voor altijd ziet.'

Had het Lunatheater in 1993 gezorgd voor de hevigste schok die het Kaaitheater tot dan toe had ondergaan, het jaar 1996 was goed geweest voor heelwat naschokken.

De beslissing

De Greef vat de keten van gebeurtenissen die tot zijn beslissing leidde, als volgt samen: 'Eind 1995 moest normaal gezien de subsidiebeslissing komen, die toen door een truc met zes maand werd uitgesteld. Ons dossier hield intentioneel alles in wat we wilden beginnen. Ik had toen voor mezelf uitgemaakt: als er een situatie ontstaat waarin een nieuw begin mogelijk is, neem ik een jaar verlof zonder wedde, en begin daarna opnieuw. Komt die situatie er niet, dan stop ik. In juni 1996 kwam

de niet bevredigende beslissing van de regering. Tijdens de maanden juli en augustus heb ik erover nagedacht wat te doen, en in september mijn besluit genomen. Het was dus geen emotionele beslissing op een bepaald feit, er zat voor mij een logica in.' De druppel die de emmer deed overlopen, was niet het door de regering toegekende subsidiebedrag, maar het signaal dat hij eruit meende af te lezen: 'In 1993 (toen het Kaaitheater 30 miljoen werd toegekend in plaats van de gevraagde 45 miljoen, PA) was ik ook niet tevreden met het resultaat, maar toen was het in verhouding tot het geheel: alle kunstencentra hadden toen evenveel recht om ontevreden te zijn. In 1996 waren wij de enigen die het door de raad geadviseerde bedrag niet kregen, wat voor mij zoveel betekende als: "Uw werk is niet langer interessant." Ik heb de minister onmiddellijk met die vraag geconfronteerd, en hij beweerde dat dat niet het geval was. Toen werd duidelijk dat de politiek een slachtoffer had gemaakt. Tussen het moment dat de raad zijn adviezen bij de minister inlevert en de definitieve beslissing wordt genomen, is er immers een donkere periode. Daarin speelt de politiek, is er geen debaatsmogelijkheid en geen wederwoord: dat is fout.' Het feit echter dat hij in het geval van een positieve regeringsbeslissing sowieso een jaar verlof zonder wedde zou genomen hebben, wijst erop dat hij aan rust toe was na bijna twintig jaar Kaaitheater. 'Het was nodig om de kop even leeg te maken,' beaamt De Greef.

Bedrijfsmoeheid was hem dus niet vreemd. Maar schuilt er toch geen paradox in zijn ontslag en het feit dat er, mede dank zij de Vlaamse Gemeenschap, de voorbije jaren een aantal zaken werden gerealiseerd die moeilijk anders dan positief genoemd kunnen worden? In 1989 kocht de Vlaamse Gemeenschap de Kaaitheaterstudio's aan en renoveerde hen; in 1992 sloot zij een erfpachtovereenkomst voor een periode van dertig jaar met de Immobilière Moderne, de eigenaar van het Lunatheater, en voerde er in een eerste fase de noodzakelijke verbouwingswerken uit. In 1997 kende de Vlaamse Gemeenschap het Kaaitheater bovendien 12,7 miljoen frank extra toe voor het beheer van de beide gebouwen. De Greef: 'Laat me duidelijk zijn dat ik niet zeg dat er binnen de omstandigheden die nu gerealiseerd zijn, niet kan gewerkt worden, integendeel. Er zijn twee infrastructures, de subsidiëring is okay, er zijn geen schulden meer. Dat is een zuivere situatie. Alleen is het niet de situatie waarin ik wenste te werken. De voorbije vijf jaar ben ik bezig geweest met afsluiten en beginnen. Het nieuwe begin dat ik voor ogen had, was niet mogelijk. Ik kon alleen maar verder doen zoals ik bezig was, en dat klopte niet.'

Rijst de vraag of zijn ambities op dat moment niet te groot werden voor het Kaaitheater. Want evident leek het niet: twee infrastructures en een ensemble met een tiental kunstenaars die elk hun aandacht zouden vragen. De Greef: 'Het ene zou het andere gedeeltelijk opgelost hebben: tien kunstenaars zorgen voor een pak aanbod. De buitenwereld maakt vaak een optelling en trekt de conclusie dat het imperium wordt uitgebouwd. Ik heb nooit een imperium willen uitbouwen, maar steeds nagedacht wat ik nodig had om dit of dat te doen. Een vraag die je je wel moet stellen, is: wat is de maximale groei om artistiek essentieel te blijven in het grootste deel van je werk?'

Ritsaert ten Cate nam in 1991 het radicale besluit om na vijfentwintig jaar werking Mickery, één van de voorbeelden van het Kaaitheater, op te doeken. 'Beseffen wanneer men ophouden moet, is een zeldzaam maar duidelijk bewijs van oprechtheid als onderdeel van ware menselijke grootheid,' stond er met de woorden van George Steiner in Marianne Van Kerkhovens artikel over deze

problematiek in *Etcetera*. Ook binnen het Kaaitheater was zij er een voorstander van de zaak op te doeken. De Greef zelf niet. Ook zonder hem leek het Kaaitheater hem perfect mogelijk: 'Bij Ritsaert was de situatie anders, was het ook logisch. Ik heb Mickery altijd gezien als een persoonlijk kunstwerk van Ritsaert. In het Kaaitheater zijn het de kunstenaars die het kunstwerk maken. Het Kaaitheater heeft ook een aantal kostbare zaken in huis, waarvan de zalen het duidelijkst zichtbaar zijn. Ik zou niet weten wat we daarmee zouden gedaan moeten hebben.' Andere stemmen betroffen een voorstel om het Lunatheater te verhuren en terug te keren naar de Studio's. Hugo Vanden Driessche was voor geen van beide strategieën te vinden en bleef in de uitdaging geloven: 'Sinds ik hier ben, ben ik er steeds van overtuigd geweest dat we in het Lunatheater op een andere manier moeten werken dan voorheen in de Studio's. Het zou bijvoorbeeld interessant zijn mochten we in de toekomst echt producties kunnen maken op maat van het Lunatheater. Ook internationaal moeten we opnieuw dingen kunnen creëren. Daar ligt het onderscheid met bijvoorbeeld deSingel, dat zeer interessante producties toont. Wij moeten die af en toe ook maken, dat is onze opdracht.' Vanden Driessche zette zich dan ook aan het werk om een nieuwe artistieke directeur te zoeken.

Ondertussen zat de ontslagnemende De Greef evenmin stil. In december 1996 schreef hij een artikel voor *Etcetera* waarin hij de mislukte fusieplannen tussen de Gentse gezelschappen Blauwe Maandag Compagnie en Nederlands Toneel Gent (NTG) hekelde en 'een gemiste historische kans' noemde. Hij wees op de behoefte aan een 'alert en hedendaags echt groot gezelschap' dat een 'ankerpunt' zou kunnen worden voor het gehele Vlaamse theater: een initiatief dat talent rond zich zou verzamelen en de versnippering voor een stuk opvangen én dat als een gegeven zou functioneren 'waartegen andere kunstenaars zich kunnen afzetten (...) om grondig te gaan denken of om zichzelf te herdenken, om zich artistiek scherper te positioneren'. Hierop werden door de Blauwe Maandag Compagnie gesprekken met De Greef ingezet die op termijn hadden kunnen leiden tot een hechte samenwerking, mogelijk zelfs fusie, met het Kaaitheater, eventueel in combinatie met de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) uit Antwerpen die in de Blauwe Maandag Compagnie als gesprekspartner geïnteresseerd bleek. De Greef haakte af toen er vanuit Antwerpen de voorkeur aan gegeven werd om in twee fases te werken en eerst het akkoord tussen de Blauwe Maandag Compagnie en de KNS vorm te geven. 'Dat vond ik niet goed,' aldus De Greef, 'omdat de oorspronkelijke basisidee was landelijk te werken met een gelijkwaardigheid van alle steden: een grote structuur die een nieuwe, niet-klassieke invulling zou krijgen, waarbij de voornaamste kunstenaars van vandaag zouden betrokken zijn. Het Toneelhuis (zoals het fusiegezelschap KNS - Blauwe Maandag Compagnie ondertussen zou heten, PA) is een vernieuwing van de KNS: interessant, dat wel, maar er zal wezenlijk weinig veranderen.'

Even leek het er dus op dat De Greef zich op het pad zou begeven van wat hij, naar Duits en Nederlands model, in *Ons Erfdeel* van april 1986 'publiek initiatief' had genoemd: theater dat van de overheid de opdracht krijgt toonaangevend, hedendaags werk aan een gemeenschap aan te bieden. 'Op dat moment,' aldus De Greef, 'zou je met een situatie gezeten hebben waar je de artistieke scherpste van het Kaaitheater of de Blauwe Maandag Compagnie moest verlaten. Daarbij erken je dat die en die mensen talenten zijn, hoewel ze niet onmiddellijk aan je eigen smaak beantwoorden.' Een fundamenteel onderscheid met de manier van werken die De Greef in het Kaaitheater gewend

was, maar daarom niet minder waardevol, erkent hij zelf. De wending die artistiek leider Luk Perceval aan Het Toneelhuis wil geven door de idee van een vast ensemble te verlaten, regisseurs en spelerskernen aan te trekken die een hedendaagse invulling geven aan het begrip repertoire, en een evenwichtig programma samen te stellen met producties, coproducties en gastproducties, doet trouwens vermoeden dat De Greefs idee van een 'kunstenaarscentrum' nu ook tot een van de stadsgezelschappen doorgedrongen is, twintig jaar nadat het Kaaitheater zijn tent had opgeslagen op het plein achter de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS). Waar De Greef er begin jaren tachtig niet in slaagde het 'grote' repertoiretoneel tot nieuwe inzichten te brengen, lijkt het zich nu toch naar De Greefs model te herdefiniëren. Volgend op de gesprekken tussen De Greef en de Blauwe Maandag Compagnie, waren er trouwens ook contacten tussen De Greef en KVS-intendant Franz Marijnen, maar die leverden geen tastbaar resultaat op. Mocht dat in een van beide situaties wel het geval geweest zijn, dan had De Greef zijn ontslag willen intrekken.

Een nieuw begin

Hugo Vanden Driessche vond dat het Kaaitheater op dat moment door De Greef in een lastig parket werd gebracht: 'Voor mij waren er twee mogelijkheden: ofwel praatte hij verder over de toekomst van het Kaaitheater en trok hij zijn ontslag in; ofwel bleef hij bij zijn ontslag en ging hij weg. Ontslag geven én blijven praten over de toekomst van het Kaaitheater vond ik moeilijk, al was het logisch dat hij na twintig jaar nog iets goeds voor het huis wou doen.'

Aan de speculaties kwam een einde toen bekend werd dat De Greef directeur artistieke programmering werd bij 'Brussel, Europese Cultuurstad van het jaar 2000'. In het Kaaitheater, zo meldden de kranten begin september 1997, zou hij per 1 oktober het gezelschap krijgen van Guy Gypens, op dat moment zakelijk leider van Rosas en artistiek directeur van het Springdancefestival in Utrecht. De Greef zou eind december vertrekken, waarna Gypens samen met Agna Smisdom en Johan Reyniers, voorheen directeur van Klapstuk, het artistieke profiel van het Kaaitheater voortaan zou uittekenen.

Eind februari 1998 was er weer nieuws: Gypens trok zich 'om privé-redenen' terug, waarop de artistieke leiding van het Kaaitheater werd toevertrouwd aan zijn medewerkers Smisdom en Reyniers onder het directeurschap van Hugo Vanden Driessche. De Greef had op dat moment reeds de deur van het Kaaitheater achter zich dichtgetrokken.

Tijdens zijn afscheidsfeest op 7 december 1997 meende Jan Ritsema het geheim van De Greef te doorgronden: 'Of je het weten wil of niet, het Kaaitheater onder jouw leiding was zelf één grote lange voorstelling, het was zelf net zo'n kunstwerk als de kunstwerken waarvoor het dienstbaar wilde zijn.' Mocht De Greef hiermee akkoord gegaan zijn, dan was het Kaaitheater samen met hem verdwenen, net als Mickery met Ritsaert ten Cate. Dat is gelukkig niet gebeurd. De pater familias heeft het huis verlaten, zijn kinderen bleven slechts eventjes verweesd achter: hij had zijn vertrek dan ook ruim op voorhand aangekondigd.

Peter Anthonissen
18 april 1998

Gebaseerd op gesprekken met Hugo De Greef, Marianne Van Kerkhoven en Hugo Vanden Driessche op 6 januari, 20 januari en 7 maart 1998.

(Uit: *HUMUS 2, Kaaitheater 1993-1998, Kaaitheater 1998*)