

Werkplaatsen in Nederland

UIT GEWETENSNOOD GEBOREN

Het begon allemaal met twee fantastische beslissingen van de overheid. De eerste werd al in 1945 genomen. De bezetter was begonnen met het op grote schaal subsidiëren van kunst en er werd besloten daar mee door te gaan. Het is vreselijk maar waar: zoals we het bevolkingsregister aan Napoleon danken, zo danken we de kunstsubsidies aan Hitler. De overheid nam twee verplichtingen op zich: zorgen dat kunst kon worden gemaakt zonder dat de kunstenaars toe zouden hoeven te geven aan de dwang van de commercie en uiteraard zonder dat zij voor propagandadoelen kon worden gebruikt; en zorgen dat kunst het publiek kon bereiken. Wat het toneel betreft betekende deze overheidszorg dat er toneelgezelschappen werden gesubsidieerd, dat er over het hele land theaters werden gebouwd en dat de gesubsidieerde toneelgezelschappen verplicht werden om met hun produkties al die theaters af te reizen. Dit systeem sloot overigens aan bij de vooroorlogse - commerciële - praktijk. In Nederland ging het dus anders dan in Vlaanderen en Duitsland. Daar werd in de belangrijkste steden een theater neergezet en geld ter beschikking gesteld om dat theater - en alleen dat theater - te spelen.

Aanvankelijk was iedereen in Nederland daar tevreden mee. De regisseurs en de toneelspelers konden eindelijk al die belangrijke stukken spelen die ze al zo lang op hun repertoire wilden nemen, zonder dat ze zich hoefden af te vragen of ze er wel honderd voorstellingen van zouden halen en zonder dat ze de tekorten in de kas hoefden aan te vullen met eindeloze series van blijspelen die weliswaar een even groot beroep deden op hun vakbekwaamheid, maar niet voldeden aan de behoeften van eigen hart en eigen hoofd. Nog steeds was er minder publiek voor die serieuze stukken dan voor blijspelen, maar als ze maar flink

doorproduceerden kwamen er toch voldoende mensen die die belangrijke stukken wilde zien.

Maar zo bleef het niet. Er kwamen toneelregisseurs en toneelspelers die net als de beeldende kunstenaars op hun eigen wijze wilde reageren op de werkelijkheid waar ze deel van uitmaakten, die nieuwe, net ontstane toneelstukken wilden spelen en die een eigen vormtaal wilden ontwikkelen, gebruik makend van de inzichten van allerlei moderne denkers en van de evoluties in de andere kunstvormen en de media. Daar kwam echter alleen een klein, ingevoerd publiek op af en die grote gezelschappen in die grote schouwburgen waren er, gezien die tweede doelstelling van de overheid voor het grote publiek en dus was voor hen in die grote gezelschappen geen plaats.

We maken een kopietje

Goed, zeiden de regisseurs, als het niet binnen de gezelschappen kan, dan maar er buiten. En ze richtten kleine groepen op die in kleine zalen zouden gaan spelen voor kleinere aantallen toeschouwers per keer. En er werden kleine theaters ingericht waar die groepen terecht konden. En toen zeiden die theatermakers en de leiders van die kleine theatertjes tegen de overheid: geef ons nu ook maar subsidie. Jullie wilden toch dat er kunst gemaakt kon worden zonder de dwang van de commercie en dus zonder de dwang van het aantal toeschouwers?

En het wonder geschiedde: de Nederlandse overheid begon die nieuwe



groepen en die nieuwe kleine theaters te subsidiëren. Als de groepen maar bleven reizen, maakte het niet uit dat er per voorstelling minder toeschouwers naar toekwamen, tenslotte kostten die nieuwe groepen ook minder dan de oude, de kleine theatertjes minder dan de grote. Dat was de tweede fantastische beslissing. Eerst was Kees van Iersel met Studio nog een uitzondering, vanaf 1970 werd dat tweede circuit structureel gesubsidieerd. Het moderne, hedendaagse theater bleek in Nederland tamelijk moeiteloos in te passen in het bestaande systeem. Vroeger vielen kunstbeleid en publieksbeleid samen en even leek die harmonie verstoord te worden. Maar men maakte gewoon een (sterk verkleinde) kopie van het systeem van grote gezelschappen en grote schouwburgen. En daarmee leek de harmonie hersteld. Van een wezenlijke beleidswijziging hoefde geen sprake te zijn. De overheidsdienaren konden zich bovendien op de borst kloppen dat zij ook de nieuwe vormen van theater tot ontwikkeling lieten komen.

Maar zo bleef het niet. Zowel in het grote als in het kleine circuit waren de ontwikkelingen stormachtig, voor het grote circuit gold dat in negatieve, voor het kleine in positieve zin. De grote theaters kregen te maken met een desastreuze daling van het aantal toeschouwers. Dat had een aantal oorzaken. Om te beginnen daalde het theaterbezoek in het algemeen met de helft. Wetenschappelijk onderzoek heeft onlangs aangetoond dat dat het gevolg was van algemene, volstrekt autonome maatschappelijke ontwikkelingen en dus niet van een daling van de kwaliteit van het toneel. Vervolgens verdween de helft van de overgebleven bezoekers naar de kleine zalen. En ten slotte werden er steeds meer grote schouwburgen gebouwd en die moesten wat er aan publiek overbleef dus ook nog delen.

Ondertussen gingen de artistieke ontwikkelingen in het kleine circuit razendsnel. De nieuwe groepen maakten uitbundig gebruik van hun artistieke vrijheid. Omdat het de ideologie van de groepen was, maar ook omdat het kon door het kleine aantal mensen dat er werkte, voelde iedereen zich verantwoordelijk voor het geheel en dat verhoogde ieders inzet, inbreng en creativiteit. Al gauw werden de kleine groepen in de kleine theaters in artistieke zin toonaangevend en vormden zij de norm van artistieke kwaliteit. Voor de grote gezelschappen in de grote schouwburgen was dat even slikken. Natuurlijk waren er ook bij de grote gezelschappen regisseurs die een vorm van hedendaags theater in de schouwburgen voorstonden. Franz Marijnen in Rotterdam, Ger Thijs (even) in Arnhem, Hans Croiset - na een anti-revolutionair begin - in toenemende mate ook in Amsterdam, Gerardjan Rijnders in Eindhoven. Maar driekwart van de schouwburgdirecteuren raakte toen het zicht op de artistieke ontwikkelingen helemaal kwijt, constateerde alleen maar dat er steeds minder publiek kwam en was geestelijk en/of financieel niet in staat een nieuw, groot publiek voor deze nieuwe vormen van theater te winnen. Men bleef werken zoals men dat gewend was: men kocht in, verkocht abonnementen, hing affiches op, zette een advertentie en dat was het.

Bij de aankomende theatermakers waren de kleine groepen het meest populair. De nieuwe ontwikkelingen waren niet aan de opleidingen voorbijgegaan. De selectie richtte zich ook op andere kwaliteiten dan de traditionele, het toelatingsbeleid werd ruimer. Het gevolg was dat het aantal professionele beoefenaren van toneel en bewegingstheater zich in zeven jaar tijd (zo ongeveer tussen halverwege de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig) min of meer verdubbelde.

Publieks- of kunsttheater

De overheid kwam zo voor een aantal problemen te staan. Ervoor zorgen dat er belangrijk toneel werd gemaakt en dat dat overal werd gespeeld bleek niet genoeg. Want wat moesten ze als er maar zo weinig mensen naar kwamen kijken? Eerst en vooral werd de wisseling van de wacht bij de grote gezelschappen makkelijker gemaakt. Artistieke verstarring kon zo worden tegengegaan. Op advies van de zogenaamde Commissie- de Boer werden

er in 1985 op zes plaatsen in Nederland vaste productie-apparaten opgericht als een soort organisatorische huls waar zo nodig iedere drie jaar een nieuwe artistieke kogel in kon worden gezet. Drie jaar later werd al geconstateerd dat dat niet hielp en in 1988 werden de vaste ensembles in Groningen, Arnhem en Eindhoven opgeheven. Er kwam nog wel een artistiek leider, maar die moest op ad hoc-basis regisseurs en acteurs aantrekken. Op dit moment lijkt het erop dat het aantal toeschouwers iets begint aan te trekken, maar de kunstminister en zijn kunstambtenaren beginnen steeds luider en steeds vaker te roepen dat het wegblijven van het publiek consequenties moet krijgen.

Welke is nog niet duidelijk. Het valt ook niet mee om het grote zalen-toneel opnieuw artistiek toonaangevend te maken. Belangrijke regisseurs uit het kleine zalen-toneel weigeren vaak een baan als artistiek leider bij een grote zaal-gezelschap, omdat ze in de kleine zalen een veel grotere artistieke vrijheid hebben en de wijze waarop die grote gezelschappen werken de onderlinge vervreemding van de artistieke medewerkers in de hand werkt. De eis anders te mogen produceren wordt van de hand gewezen. Er zijn ook belangrijke regisseurs uit het kleine zalen-circuit die onder druk van de schouwburgdirecteuren worden geweerd als artistiek leider van grote zaal-gezelschappen. Het gevolg is dat er artistieke leiders worden benoemd die maar één regie op zo'n groot toneel hebben gedaan en die in het kleine zalen-circuit nooit structureel subsidie zouden hebben gekregen. Daarvoor gelden namelijk veel hogere kwaliteitscriteria. Iemand als Frans Strijards heeft in dat kleine circuit vijftien jaar moeten sappelen om vast gesubsidieerd te worden.

Dat laatste voorbeeld is al een indicatie dat de overheid in het kleine circuit de stroom van getalenteerde nieuwkomers niet kon verwerken. Zij kon de pretentie niet meer waarmaken dat zij de belangrijke theatermakers die zich aandienen financieel zou steunen. Bij de laatste subsidieronde werden de meerjarige projectsubsidies



voornamelijk uitgedeeld aan vijftigers! Jaarlijks worden er meer dan honderd aanvragen voor een projectsubsidie ingediend en daarvan kan maar tien procent gehonoreerd worden. Daar komt bij, dat de adviesraad zegt onvoldoende zicht te hebben op alles wat zich aandient. Van de veertien vaklieden die zich in hun vrije tijd over al die aanvragen buigen kan niet verwacht worden dat ze van al die honderd aanvragers voorstellingen hebben gezien en met hen uitvoerige gesprekken gaan voeren.

Een noodverband

De praktijk kwam het beleid te hulp. Een aantal groepjes acteurs, al of niet onder leiding van een regisseur, liep met plannen rond waarvoor ze soms wel soms niet ergens een minimaal subsidietje hadden losgepeuterd. Er was altijd wel een ruimte te vinden waar ze konden repeteren en tot aan de generales was er niets aan de hand. Maar dan moest er een heleboel gebeuren waar ze niet zo veel van af wisten en geen tijd en geld voor hadden: theatertechniek, boekhouding, publiciteit, verkoop. En zo gingen heel wat plannen de mist in. Een aantal theater-tjes bleek echter bereid om voor sommige groepjes die taken te verrichten. Dat betekende voor hen onbetaald overwerk, maar als ze affiniteit hadden met die theatermakers hadden ze dat er graag voor over. Na een tijdje - hoe kan het ook anders - kwam de problemen van die talentvolle, niet-gesubsidieerde theatermakers die door die theater-tjes werden geholpen, de overheid die onvoldoende geld had voor al die nieuwkomers en de adviesraad die het allemaal niet meer kon overzien, bij elkaar. Als een deel van het budget voor ad hoc-producties nu eens aan zo'n klein theater ter beschikking werd gesteld? Het theater bleef doen wat het altijd gedaan had, de artistieke medewerkers bleven werken met behoud van uitkering en de produktiekosten (decors, kostuums, geluidsopnames, affiches) zouden uit dat budget betaald kunnen worden. Zo kwamen er toch volwaardige produkties op de planken en konden deze aankomende talenten zich toch professioneel profileren. En hadden Frans Lommerse van de Toneelschuur en Steve Austen van het Shaffytheater niet bewezen dat ze een neus hadden voor talent? Het werkplaatsidee was geboren.

Degeneratie

Werkt het? Voor de theatermakers die in die werkplaatsen terecht kunnen uiteraard wel. Zij vormen zo langzamerhand een bevoorrechte klasse onder de ad hoc-ers. Zij praten met de leider van de werkplaats en die zegt ja of nee. Sneller en persoonlijker kan het niet. Als ze zich al enigszins hebben geprofileerd, sturen ze op advies van de werkplaats meestal toch nog een subsidie-aanvraag naar het ministerie. Want als ze in aanmerking komen voor geld uit de landelijke ad hoc-pot, kan de werkplaats weer anderen helpen.

Een oplossing voor de adviesraad is het dus nauwelijks: die krijgt nog net zo veel aanvragen als vroeger. Bovendien werd die raad nog met een beleidsprobleem geconfronteerd: het was de bedoeling dat het geld werd besteed aan jong, nog onopgemerkt plaatselijk talent, want dat was het dat de landelijke raad niet allemaal kon gaan zien. Dat werd echter niet in de subsidievoorwaarden vastgelegd en Frans Lommerse zei: 'Ik doe alles wat ik vind dat er moet gebeuren en anders niet zou gebeuren.' Dat kon dus ook *Wie is bang voor Virginia Woolf?* van Sam Bogaerts zijn als die even tussen de wal en het schip dreigde in te vallen. De werkplaatsen moeten ook wel met beproefd talent werken. Echt alleen maar onontloken talent presenteren leidt nu eenmaal altijd tot een reeks missers en dat kan geen enkel theater zich structureel veroorloven. Bovendien loopt het theater dan ook nog het risico zijn werkplaatssubsidie te verliezen. Want de adviesraad eist successen. Wat moeten ze met een werkplaats met vijftig procent missers? Zeggen dat dat nu eenmaal het risico is, volgende keer beter? Welk beoordelingscriterium moet de adviesraad dan hanteren om te bepalen of de 'artistieke ondernemer' het goed of slecht doet? De werkplaatsen zouden onbeoordeelbaar worden, de subsidie zou nooit meer ingetrokken kunnen worden.

Natuurlijk is het ook niet zo dat de theaters al deze werkzaamheden er zo maar bij kunnen blijven doen. Er wordt daar al structureel onbezoldigd overgewerkt en dat kun je niet nog eens structureel gaan optrekken. De staf moet worden uitgebreid en wie betaalt dat? De stad die het theater subsidieert? Of wordt dat in de subsidie verdisconteerd? Dan blijft er niet veel over voor de groepen zelf. Theaters - en dus ook de daaraan verbonden

den werkplaatsen - hebben altijd een kleur. Dat moet ook wel: de toeschouwers moeten weten wat ze er kunnen verwachten, erop kunnen vertrouwen dat er iets te zien is waar zij in geïnteresseerd zullen zijn. En de werkplaatsen moeten een werkgemeenschap kunnen vormen, er moeten mensen werken die iets met elkaar gemeen hebben, anders kan er geen artistiek debat, geen wederzijdse beïnvloeding ontstaan. Het gevolg is dat het ministerie nooit al het geld voor ad hoc-producties aan de werkplaatsen kan toevertrouwen. Het rare, dat wat niets gemeen heeft met wat er al is, valt ook bij de werkplaatsen buiten de boot. En er is een redelijke kans dat juist zo iets uitzonderlijks belangrijker zal blijken te zijn dan het al min of meer bekende. De eigen wetmatigheden van de werkplaats zitten, als het erop aankomt, haar eigen doel nogal in de weg.

Het is nogal wat als het ministerie en de adviesraad hun taken in handen leggen van een aantal directeurs van theatertjes. Dat hebben ze zich dan ook gerealiseerd en uitdrukkelijk verklaard dat de werkplaatssubsidies persoonsgebonden waren. Iemand moest zich eerst als 'artistiek ondernemer' bewezen hebben voor hij of zij een werkplaatssubsidie kon krijgen. Is dat in de praktijk ook zo? Nee. Er is niemand die het lef heeft een werkplaats haar subsidie te onthouden als de 'artistieke ondernemer' zijn baan opzegt.

Daar speelt dan nog een andere doelstelling waarmee het werkplaatsenbeleid is opgezaagd een rol in. De adviesraad had gezegd met name niet in staat te zijn om aanvragen voor ad hoc-producties te beoordelen van aankomend talent in allerlei over het hele land verspreide plaatsen. En dus moesten de werkplaatsen ook een beetje over het land gespreid zijn. Dus als de adviesraad over de leider van een werkplaats zegt dat hij er niets van kan, krijgt die werkplaats toch subsidie omdat die in een provincie gevestigd is die verder geen werkplaats heeft. En als er een succesvolle leider van een werkplaats naar elders vertrekt wordt er een advertentie geplaatst en iemand aangesteld die geen enkele ervaring heeft op dit gebied. De landelijke adviesraad



heeft over die aanstelling niets te zeggen. Zo degenereren de werkplaatsen snel tot plaatselijke productie-apparaten voor het kleinschalige theater, zonder dat de overheid en de adviesraad nog de zekerheid hebben dat het ad hoc-geld aan de groep met het meeste talent besteed wordt.

Werkplaatsen, weg ermee

Werkplaatsen zijn ondingen. Ze zijn ontstaan uit een dubbel falen van de overheid. Het ministerie kon de aanzwellende stroom van talent niet verwerken nadat zij zelf de prijzenswaardige beslissing had genomen het toneel de gelegenheid te geven zich vrij te ontplooien, ze zag in de werkplaatsen een middel om haar geweten te sussen zonder voor al die producties te hoeven uitgeven wat er voor staat. De adviesraad kon die aanzwellende stroom evenmin aan en bleek niet in staat haar werkwijze te wijzigen. Wat moet er dan gebeuren? Het geld moet weer naar de theatermakers zelf. Die vinden zelf hun weg wel naar de theaters en de theaters blijven zich heus wel inzetten voor de groepjes waar ze wat in zien. En als een theater een groot aantal groepen naar zich toe weet te trekken en de plaatselijke overheid vindt dat geweldig, dan moet zij daarvoor dan maar extra mankracht ter beschikking stellen. Het geld dat voor ad hoc-producties beschikbaar is kan bovendien beter ondergebracht worden in fondsen. Die kunnen veel sneller werken en bovendien een paar professionals aanstellen die het terrein grondig kennen. En de decentralisatie? Nederland is echt niet zo groot dat je van die professionals niet kunt verwachten dat ze van Groningen naar Maastricht reizen om zich op de hoogte te stellen van wat daar de kop opsteekt. En als zich in plaats A iets voordoet dat belangrijker is dan in plaats E of R, dan moet de subsidie naar dat in plaats A gaan. Belangrijke theatermakers kunnen alleen naar plaats B of G gelokt worden door ze daar uitstekende faciliteiten en een grote artistieke vrijheid te bieden. Daar moet de plaatselijke of provinciale overheid dan maar voor zorgen. Een centrale overheid die decentraliseert, dat is een contradictio in terminis.

De overheid moet maar met het schuldbesef blijven zitten dat ze niet alles wat goed en belangrijk is behoorlijk steunt. Het zij zo. Maar werkplaatsen, weg ermee!

Tom Blokdiik