

Vingeroefening omtrent ambacht en anarchie, bureaucratie en vervreemding

KLEINE RONDEDANS DER STRUCTUREN

1

Elke menselijke praktijk van welke aard dan ook, kiest zich een (min of meer) uitgebreid organisatorisch kader waarbinnen de diverse menselijke verhoudingen en werkfuncties die tijdens zo'n praktijkproces ontstaan 'ge-regeld' worden. Onder 'regelen' verstaan we: in werkbare, herkenbare, herhaalbare banen leiden. De artistieke praktijk verschilt hierin niet wezenlijk van andere werksituaties. In het creatieve proces (zowel als elders) worden we echter maar al te vaak geconfronteerd met het feit dat zo'n structuur de neiging vertoont 'vast te lopen', d.w.z. geen bevredigend kader meer te zijn waarbinnen het werk zijn vorm kan krijgen. Erger nog: het gebeurt zelfs vaak dat de structuur in kwestie tégen de noden van het werk begint in te gaan om, ten slotte, de creatie zelf onmogelijk te maken. Zoiets beschrijven we meestal met woorden als bureaucrativering, formalisering of recuperatie, maar definiëren wat dat nu precies is en waarom en wanneer het fenomeen zich voordoet, is al een stuk moeilijker. Laten we, in verschillende stappen, toch een poging wagen. We hebben het in het verdere verloop van dit artikel, uiteraard over die structuren waarin theater- en dansvoorstellingen tot stand komen.

2

Een structuur ontstaat als antwoord op noden, vragen, behoeften die zich in een concrete praktijk stellen. Bij voorbeeld: een theatergezelschap dat geen eigen zaal heeft en steeds reist, zal nood hebben aan iemand die dat reizen organiseert. Een groep, daarentegen, die wel over een eigen zaal beschikt, zal geconfronteerd worden met allerlei problemen die te maken hebben met de exploitatie van een gebouw en zal één iemand of meerdere personen dienen in te schakelen om voor deze problemen een oplossing te zoeken. Enz. Een 'gezonde' artistieke structuur is m.i. een werkorganisatie waarbij *datgene waar het in de eerste plaats omgaat* nl. het creëren van theater- of dansvoorstellingen, centraal staat in het organigram en waarbij alle

mogelijke ontstane nevenfuncties zich dienstbaar opstellen t.o.v. deze kern. In welke artistieke structuur dan ook betekent dit: absolute prioriteit voor de *creatieve praktijk*, met gelijke nadruk op beide woorden.

3

Maar er is meer. In elke structuur zit een beweging: in ons geval, een hoofdstroom die uitgaat van het praktische creatieproces naar alle andere, elders gesitueerde functies; dit geheel samen vormt de 'werkorganisatie' die de meest diverse vormen kan aannemen. Uiteraard doen zich binnen deze structuur ook nevenstromen voor die terugvloeien van b.v. de 'reisorganisator' of de 'zaaexploitant' naar het creatieproces, alsook tussen de nevenfuncties onderling enz. De basis of kern blijft echter het creatieproces. Een gezonde invulling van wat een directie- of andere leidinggevende functie kan zijn, ligt dan ook in het overzien van en het creatief omspringen mét de diverse stromen die een structuur doorkruisen en in het nooit uit het oog verliezen van de plek waar de hoofdstroom vandaan komt, nl. van dat waar het eigenlijk om gaat.

4

Dit alles wordt, zeker wat de podiumkunsten betreft nog versterkt door het feit dat theatermaken in zijn economische natuur op ambachtelijkheid steunt. De enkele pottenbakkers of leersnijders ingeschakeld in de folklo-re-industrie buiten beschouwing gelaten, is ambachtelijkheid in ons maatschappelijk, economisch leven zeer zeldzaam geworden.

Theater kan niet gevat worden binnen normen van efficiëntie: theater als massaproduct, vervaardigd binnen industriële verhoudingen, houdt op theater te zijn; het is in zijn diepste



wezen veroordeeld tot *kleinschaligheid*. In het geheel van een theaterorganisatie kan dus de nood aan een directe band met de creatieve praktijk vertaald worden als de nood aan een directe en 'intieme' band met *mensen* in hun zeer persoonlijk kunnen. Gezien de specifieke noden van de creativiteit zijn 'theaterfabrieken' de factoren dode opgeschreven. De ziel van een structuur wordt bepaald door de persoonlijkheden die haar bevolken. Het operagenre, b.v. zal zich m.i. nooit fundamenteel kunnen vernieuwen, tenzij het - al was het maar voor enige tijd - verzaakt aan die dwingende en zgn. als 'onvermijdelijk' omschreven eis tot grootschaligheid.

5

In het theaterbedrijf bestaat elke organisatorische regel bij de gratie van zijn overtreding. Anarchie, chaos, onregelmatigheid zijn 'natuurlijke elementen' in het creatieve proces. Groepen ontstaan en verdwijnen na een tijd, nl. op het moment dat de artistieke samenwerkingsmogelijkheden tot op de bodem opgebruikt zijn. Diegene die verder blijven bestaan en zich op die cruciale momenten niet weten te herbronnen en grondig om te vormen *tot in hun organisatorische structuur*, zullen onvermijdelijk geconfronteerd worden met wat we bureaucrativeringstendenzen hebben genoemd, gezien het creatieve elan dat de basis was van de structuur, verdwenen is. Het gaat hier om een langzaam, slepend proces dat zich bijna onmerkbaar voltrekt. Wellicht begint het wanneer men organisatorische afspraken als 'werkelijk niet-overtreedbare wetten' gaat opvatten, die niet meer dagelijks geconfronteerd worden met de reële behoeften van de praktijk en wanneer men medewerkers die 'uit de band springen' moreel gaat sanctioneren. Een volgende stap is misschien het ontstaan van een twijfel omtrent of zelfs het loslaten van de creatieve praktijk als kern van het hele gebeuren, terwijl verbaal nog steeds het tegendeel zal worden beleden. Op dat moment begint de hoofdstroom zich in zijn bedding om te keren, ontstaan er botsingen doordat het water in omgekeerde

richting wil vloeien, t.w. van de nevenfuncties naar de hoofdfunctie. De laatste stap is dan *de verzelfstandiging van de structuur* waarin de nevenfuncties zichzelf als het kerngebeuren gaan beschouwen om vandaaruit *het eigen bestaan* en alle te nemen beslissingen die in het verlengde daarvan liggen, te rechtvaardigen.

6

Vanaf het moment waarop de omkering in de structuur zich voltrekt, begint, gelijklopend, het proces van *het pretenderen*. Gezien er zich een oneigenlijk gebruik van de organiserende krachten installeert, moet dit gebruik ook verdedigd én versluierd worden: de structuur (t.w. de mensen die haar bevolken) beginnen dan te pretenderen iets te zijn wat ze in wezen niet of niet meer zijn. Het gaat hier in feite om dat oude gekende proces dat door Marx 'vervreemding' werd genoemd: essentieel hierin is *het loslaten van een werkelijkheid, het loslaten van het beleven van een praktijk* hier en nu. Erich Fromm: "Aliënering is het wezenlijk passief, receptief ervaren van de wereld door een subject dat gescheiden is van zijn object." Of nog: "...wat de slechtste architect meteen al van de beste bij onderscheidt, is dat hij de cel al in zijn hoofd gebouwd heeft, voor hij haar in werkelijkheid bouwt". Elke vorm van pretenderen in het theaterbedrijf, van welke aard dan ook, (acteurs die pretenderen sterren te zijn, dramaturgen die zich artiesten wanen, producenten die zich zelf als het middelpunt van het artistieke werk zien, enz.) heeft een negatieve invloed op de integriteit van de creatie.

7

Vandaag stelt men meer en meer vast, dat een aantal groepen en artiesten bepaalde bestaande structuren afwijzen, niet alleen om het soort kunst dat daar geproduceerd wordt en waarmee ze in hun eigen werk geen affiniteit voelen, maar ook om de hele werkmentaliteit die in zo'n structuur heerst, m.a.w. om *de organisatievorm zelf* waarin blijkbaar gewerkt moet worden. De keuze om in een meer 'marginale' situatie te werken (en 'marginaal' is hier niet altijd het correcte woord; 'zelf opgebouwde situatie' dekt misschien al beter de lading), vertrekt vanuit het verlangen naar een absolute artistieke vrijheid: dus ook de vrijheid om een eigen werkstructuur te kunnen kiezen;

de organisatie waarin het werk verloopt, wordt terecht gezien als een intrinsiek deel van de creatieve arbeid zelf. Werken vanuit zo'n zelfgeconstrueerde situatie blijkt bovendien een goede positie om aan elke vorm van pretenderen te ontsnappen. Wie gewoon opkomt voor het *eigen* creatieve werk, hoeft niet 'te doen alsof', hoeft niet te vechten voor 'het behoud van verworven stellingen'. In een artistieke praktijk bestaan geen 'verworven stellingen': men kan wel steunen op voorafgaande ervaringen en op de inzichten daaruit gedistilleerd, maar de essentie van het werk moet elke keer opnieuw bevochten worden; dit is trouwens de enige garantie voor het bereiken van een zekere 'zuiverheid' in de creatie.

8

Laten we de vingeroefening iets concreter maken en enkele voorbeelden geven van structuren, waar de creatieve praktijk als basismotivering van het opbouwen van een organisatie werd losgelaten.

a

In *Libération* van 29-30 juli 1989 stond een artikel over het ontslag van regisseur Chantal Morel, als één van de twee leiders van het Centre Dramatique National de Grenoble. Artistiek grootgeworden in een kleinere eigen structuur, nl. de groep Alertes, kon zij niet aarden in die grotere theaterorganisatie die, zo zegt zij, niet meer diende om theater te maken, maar wel "à gérer des garanties sociales." In het artikel vertelt ze ook de 'anecdote' over een gang in het gebouw van het Centre Dramatique, die door niemand gebruikt werd, maar plots uitgebreid geschilderd werd en van vloerbekleding voorzien; op hetzelfde moment stelden zich in het kostuum-atelier ernstige verluchttingsproblemen die rechtstreeks de gezondheid van de medewerkers aantastten en de artistieke praktijk beïnvloedden; deze problemen werden echter niet aangepakt. Een beperkt, maar tekenend voorbeeld van hoe een organisatie die haar band met



dat waar het omgaat kwijtspeelt, haar misgroeiingen voortplant tot in het kleinste detail van haar dagelijkse realiteit.

b

Het eerste ontwerp van een nieuw theaterdecreet dat door Minister Dewael in mei 1989 werd uitgewerkt, was juist daarom interessant, 1) omdat het een grote vrijheidsmarge voor de diverse creatieve kernen toeliet en 2) omdat het blijkbaar vertrok van een aantal vaststellingen gedaan op basis van *een observatie van de theaterpraktijk*. De keuze b.v. om een decreet uit te werken waarin *alle podiumkunsten* een plaats zouden vinden, beantwoordt aan de groeiende multidisciplinariteit in de artistieke werkelijkheid.

Dit voorstel werd met grote meerderheid verworpen door de Staten-Generaal van het Toneel, een vergadering bijeengeroepen op initiatief van de vakbonden. Behalve de vakbonden was de meest invloedrijke stem in deze vergadering die van de repertoiregezelschappen, t.w. van de meest vervreemde van onze theaterstructuren. Het nefaste gevolg van de reactie van de Staten-Generaal, (door Minister Dewael terecht als corporatistisch omschreven), is dat op dit moment gewerkt wordt aan een ingewikkelde reglementering, vastgelegd in vier decreten, waaruit een reeks nieuwe 'niet-overtreedbare wetten' zullen voortspuiten die de ontwikkeling van de creatieve praktijk aan de basis - *dat, dus, waar het eigenlijk omgaat* - op een ingrijpende wijze zullen schaden.

c

Vakbonden zijn ontstaan uit de dwingende behoefte van de arbeidersklasse om zich te organiseren en zich op die manier tegen de zelfs moordende willekeur van het patronaat te beschermen. Maar ook deze vakbonden kwamen in de loop der jaren in de draaikolk der misgroeiing terecht en zijn vandaag vaak meer bezig met het instandhouden van de eigen organisatie dan met het beantwoorden aan de werkelijke noden van de basis.

Binnen het theater levert een doorsnee syndicale ingesteldheid zoals we die vandaag kennen, nog bijkomende problemen op. Als theater 'goed bedreven wordt' is dat geen *vervreemde arbeid* of alleszins geen werksituatie die te vergelijken valt met fabrieks-werk; dit veronderstelt vanwege de

vakbonden dus een andere ingesteldheid. (Wat doe je met mensen die met het grootste plezier vijftien uur per dag werken of meer? Ga je hen dan zeggen dat dat niet mag?) Bovendien is in een kunstpraktijk de artiest *de eerste werkgever*; producenten, directeurs, managers kunnen zichzelf levensnoodzakelijk achten, maar zonder de artiest die creëert hebben zij, zelfs economisch gezien, geen enkele grond van bestaan. (Tegen welke 'werkgever' moeten de vakbonden zich in dit geval opstellen? Met wie sluiten ze een C.A.O. af? Met de artiest? Met de directeur-die-ook-werknemer-is? Met de overheid?) Vakbonden zijn, gezien het perspectief van klassestrijd waarin ze zich situeren, bij uitstek de verdedigers van 'verworven rechten'; maar ook deze notie krijgt - zoals we hierboven aangaven - binnen een artistieke context een andere invulling. (In de huidige situatie zijn de vakbonden hierdoor vooral de verdedigers geworden van de ambtenaren-onder-de-artiesten). Al deze aspecten geven aan dat vakbonden in een artistiek milieu niet kunnen functioneren vanuit de principes die ze elders hanteren. Door het bijeenroepen van de Staten-Generaal, waarmee zij zich substitueren aan de theaterpraktijk zelf, maken zij een oneigenlijk gebruik van hun structuur. Hun houding werkt verwarring in de hand: over het nieuwe decreet wordt meer en meer gepraat alsof het een sociale overeenkomst betrof, in plaats van een artistiek beleidskader waarbinnen het theater zich in de komende jaren kan ontwikkelen.

d

Europa 1992 staat voor de deur. Hoewel een gemeenschappelijke en toch zeer gediversifieerde cultuur de basis is van een mogelijke politieke en economische eenmaking van dit continent, is de aandacht voor de cultuur in het Europese project altijd minimaal geweest. In het kader van 1992 ziet men echter de tendens ontstaan om dit deel van het maatschappelijke veld ook meer te structureren en te controleren.

Een Europese culturele uitwisseling aan de basis - b.v. wat theater en dans betreft - *bestaat* en heeft niet op 1992 zitten wachten om zich zelf te ontwikkelen. Vandaag wil men dit leven, aan de basis ontstaan, binnen grote overkoepelende structuren recupereren; structuren, die precies door hun supranationaal karakter zeer ver van de praktijk afstaan en nog veel minder

voeling hebben met het artistieke leven aan de basis. Bovenop de mogelijke misgroeiingen van de eigen structuren dreigt hier dus nog voor de theaterwereld een bijkomend gevaar, dat tot verstikking van de nu aanwezige internationale praktijk kan leiden. Ook hier zal het gevecht geleverd moeten worden, opdat, op Europees niveau, alleen een kader gecreëerd wordt dat zich dienstbaar opstelt t.o.v. de creatie (dat b.v. de mogelijkheden schept om de mobiliteit van kunstenaars en producties te verhogen), maar dat zich geenszins via allerlei reglementeringen gaat inlaten met *dat waar het eigenlijk om gaat*: de artistieke praktijk, met al haar implicaties, moet volledig in de handen van de kunstenaars blijven.

Coda

Waarschijnlijk zit er gewoon iets mis in ons hoofd. In de hiërarchie van ons denken staat orde/ordening/structuur op een hogere trap dan chaos/wanorde/anarchie. Orde is: alles netjes geregeld, de realiteit en haar grilligheden onder de knie krijgen, zodanig zelfs, dat we ons denken, ons alert zijn kunnen uitschakelen.

En chaos: wat moeten we daarmee? Het misgroeien van structuren is waar-

schijnlijk ook te verklaren als een gevolg van het feit dat wij zulke fervente verdedigers van de orde zijn: omdat we bang zijn voor de chaos, omdat ordenen ons enige, wanhopige middel is om vat te krijgen op de wereld. Of: omdat we menen dat de wereld *geordend is* en de momenten van chaos daarin slechts een 'accident' vertegenwoordigen. Waarschijnlijk nemen we hier onze wensen voor werkelijkheid. Als we goed zouden kijken, zouden we vaststellen dat het in de werkelijkheid vaak net omgekeerd zit: uit een grote hoop wanorde ontstaat af en toe een erg bruikbare maar ook *vergankelijke* structuur.

Ordenen, structureren is een basisbehoefte om te overleven, die we nooit moeten of zelfs zullen kunnen loslaten, maar wat wij waarschijnlijk moeten leren is: durven de chaos een beetje zijn gang te laten gaan; voortdurend alert zijn en ingrijpen op vruchtbare momenten; weten en verdragen dat het heel vaak mis loopt maar soms ook heel goed kan gaan. Kortom: opnieuw *creatief omspringen met de werkelijkheid*. Het komt erop aan om dat besef, *die omkering van de stroom* in ons hoofd te realiseren.

Marianne Van Kerkhoven

