

stieke en de economische) van een zelfde fenomeen. Wat kwam eerst? De kip of het ei? Heeft de economische situatie zich aangepast aan een nieuw gegroeide artistieke realiteit of omgekeerd? Een klassiek marxist, geschoold in de theorie van basis en bovenbouw, zal uiteraard geneigd zijn te geloven in het zich installeren van een nieuwe economische realiteit die op haar beurt een aangepaste artistieke opstelling genereert. Is ensemblevorming vandaag economisch gezien onmogelijk geworden? Volgde daarop vanuit de artistieke wereld een andere opstelling t.o.v. het ensemble die zich uitdrukte in de emancipatie van de performer? Of is deze emancipatie de meest recente schakel in het algehele maatschappelijke emancipatieproces dat werd ingezet na de Franse Revolutie en waarbij de 'ondergeschikte lagen' in een werkproces zich stelselmatig gingen ontvoogden? Deze vragen zijn niet eenduidig te beantwoorden; ze maken binnen de theatersector deel uit van een grillig proces waarin in de loop van de 19de eeuw nog het beroep van de bevoogdende 'regisseur' werd 'uitgevonden', dat vandaag door bepaalde delen van de theatersector al wordt verworpen.

5

Reeds in de eerste helft van de jaren 60 formuleerden William J. Baumol (Princeton University) en w.g. Bowen (cf. *Performing Arts: the Economic Dilemma*, New York 1966) hun – toen als 'de wet van Baumol' befaamd geworden – theorie betreffende de 'fataliteit van de kosten' in de sector van de podiumkunsten.² Hun basisstelling is eenvoudig: op het einde van de 17de eeuw produceerde een Zwitsers horlogemaker 12 horloges per jaar; drie eeuwen later kan hij met hetzelfde aantal werkuren 1200 horloges maken (we laten hier dan nog de evolutie naar kwartshorloges buiten beschouwing), "maar de uitvoering van een muziekstuk van Purcell of Scarlatti vraagt nog steeds dezelfde tijd en hetzelfde aantal mensen als in 1684". Door een zich ontwikkelende professionalisering, een betere begeleiding van het artistieke proces enz. is de arbeidsintensiviteit in de sector van de podiumkunsten zelfs nog toegenomen in vergelijking met het einde van de 17de eeuw. Door de nog steeds ambachtelijke werkvorm in deze sector worden de kosten per 'product' intens opgedreven; op allerlei manieren tracht men deze kosten te drukken; men probeert dit probleem met de grootst mogelijke inventiviteit te lijf te gaan, opdat het drukken van de kosten de kwaliteit van het artistieke product niet zou aantasten.

Is het precies niet hierdoor dat de relatie tussen b.v. een acteur en zijn gezelschap grondig overhoop gegooid werd, dat we begrippen

als performer en gezelschap van een andere inhoud moeten voorzien? Moeten we hiervoor dan ook geen andere woorden gaan gebruiken? Het vernieuwen van onze woordenschat om hem aan te passen aan een geëvolueerde realiteit zou ook binnen de podiumkunsten een constante bekommernis moeten zijn.

In het 'oude gezelschap' zoals dat kort na WWII nog bestond had je aparte acteurs voor de grote (1ste plans-) en de kleinere (2de en 3de plans-) rollen, voor elk 'emplooi' had men het aangepast personeel; sommige spelers specialiseerden zich in komedies andere in tragedies; de diverse generaties binnen een gezelschap gaven gestalte aan personages behorend tot verschillende leeftijdscategorieën, enz.

Vandaag bewerkt men Shakespeare om zijn stukken b.v. met acht acteurs te kunnen spelen: dezelfde acteurs spelen jonge of oude, mannelijke of vrouwelijke rollen; het geïndividualiseerde, uitgewerkte, doorleefde personage als dusdanig heeft daardoor de neiging te verdwijnen, wat een andere tekstorganisatie én een andere manier van spelen (de relatie acteur/personage kan haast niet meer gebaseerd zijn op inleving) met zich meebrengt; grime wordt verbodig enz.

De verantwoordelijkheid van elk van die acht Shakespeare-acteurs voor het geheel van de voorstelling wordt uiteraard groter (er worden méér vaardigheden van hen verwacht dan het invullen van één rol) dan die van de acteur die als hoveling of lansknicht een boodschap van twee zinnen moest brengen en daarna weer van het toneel verdween; vandaag blijven zeer vaak alle acteurs constant op de scène; zelfs de architectuur van de schouwburg wordt hierdoor aangetast (er is geen foyer meer nodig, waar men wacht om op te komen); ook het sociale verkeer tussen de makers verandert hierdoor van natuur (cf. die foyer als dé roddelplek bij uitstek over collega's en theatergebeurtenissen), enz.

Dit alles slechts om aan te tonen hoe de economische vereiste om de kosten van een voorstelling te drukken – door b.v. minder acteurs in dienst te nemen – zeer vele artistieke en andere consequenties met zich mee kan brengen. In zijn studie toonde Baumol aan dat ook het puur commerciële theater niet aan deze tendens ontsnapt: het gemiddeld aantal acteurs van een Broadwayproductie daalde tussen 1947 en 1978 van 16 naar 8.

Bovendien: als de toename van de multidisciplinariteit binnen de podiumkunsten voor een vervaging van de grenzen tussen de disciplines heeft gezorgd, dan is er evenzeer een vervaging van grenzen vast te stellen tussen de verschillende voorheen afgebakende taken (b.v. tussen een regisseur en zijn acteurs); specialisatie

is slechts aanwezig als ze artistiek gewenst wordt; hiërarchie wordt vaak volledig overboord gegooid, enz.

6

Deze evolutie in de omvorming van theaterstructuren, deze productionele wijzigingen die doordringen in de artistieke productie zelf zijn reeds enkele decennia aan de gang en nog is deze ontwikkeling niet voltooid; grondige veranderingen gaan altijd traag. Enerzijds zijn er nog overblijfselen van de oude productiewijzen, anderzijds zijn er reeds tekenen van reactie, van een tegenbeweging die vanuit de artistieke behoeften correcties wil aanbrengen op deze nieuw gegroeide productieverhoudingen.

De podiumstructuren met wellicht de langste traditie hebben deze evolutie wellicht ook het langst ontkend, zoals de opera en het klassieke ballet. Niet toevallig worden deze organisaties nog steeds apart of nominatim gesubsidieerd. Een corps de ballet, een klassiek orkest, een koor blijken in deze structuren nog weinig aangetast door de emancipatie van de performer. In deze organisaties worden nog zeer veel vertolkers tewerkgesteld en heersen nog de gebruikelijke specialismen en de bijhorende hiërarchie. Het is dan ook niet toevallig dat door dit vasthouden aan een verouderde werkwijze en productieorganisatie de nieuwe artistieke evolutie, verbonden aan een veranderde interne functionering, precies hier het traagst en het moeilijkst kan/kon doordringen.

Binnen andere formaties van tekst-, muziek- en danstheater ontwikkelt zich de jongste tijd een reactie die – omgekeerd – vertrekend vanuit de artistieke noden nieuwe economische noden formuleert en nieuwe sociale problemen op de dagorde stelt. De constante afbraak van (grote) gezelschapsstructuren en de toenemende individuele opstelling van de performer hebben, zoals reeds aangegeven, geresulteerd in een afbraak van vaste of jaarcontracten en in een toename van losse verbintenissen van het korte type. In de huidige periode kan er niet één enkel type van artistieke organisatiestructuur (een structuur die de werkelaties tussen de individuen en de collectiviteit organiseert) gedetecteerd worden; er is eerder sprake van een organisatorische grilligheid waarvan wij hier toch enkele aspecten willen belichten.

7

Met het politieke theater van de jaren '70 werd het collectief als werkingsprincipe in het theater (her?)ingevoerd: dat wat een groep bij elkaar hield was niet het artistieke concept van één regisseur, die een gezelschap van acteurs rondom zich verzamelde, maar eventueel een politieke overtuiging en zeker een gemeenschap-