

De uitzondering en de regel

HET GROOT BEDRIJF

In Frankrijk hebben kunstenaars een 'periodiek' statuut.

Dat uitzonderingsstatuut zou wel eens model kunnen staan voor elke arbeidsovereenkomst in de toekomst, stelt Jean-Marc Adolphe.

Van prostituees, kunstmakers, bohémiens en kunstenaars

De Japanse theatertraditie gaf acteurs de naam 'kawarumono', letterlijk: de mensen van de waterkant. Acteurs leefden toen aan de rand van de stad, in onherbergzame, min of meer moerassige streken, langs rivieren. Louche streken (de kabuki zou zijn uitgevonden door een prostituee in het bed van een uitgedroogde rivier).

De Japanse verbeeldingswereld kende deze waterlanden troebele identiteiten toe: het was het grondgebied van de duistere krachten, de woonplaats van de geesten (in het nô-theater duiken de geesten van de overledenen op langs een loopplank; ze steken een rivier over). 'Mensen van de waterkant': de acteurs werden sociaal erkend door de banden die ze hadden met de 'marges' van de beschaving.

Dit verre voorbeeld geeft aan dat het sociale statuut van de kunstenaar in de eerste plaats de vrucht is van een collectieve verbeeldingswereld. Welke plaats geeft een maatschappij (en niet enkel de instellingen die ze structureert) aan de kunstenaar? In Frankrijk is het vaakst terugkerende beeld dat van de 'saltimbanque', de kunstenaar. Het verwijst naar de oorsprong van een theater van kermissen en schragen. De saltimbanque 'doet in het openbaar kunstjes, gebruik makend van zijn behendigheid, zijn soepelheid of acrobatischeën'. Hij fascineert de toeschouwer, in een dubbele beweging van bewondering en afstoting. Want de saltimbanque leidt een... saltimbanque-leventje. Zijn mobiele woning is een 'barak'. Hij is een nomade en het is niet mogelijk hem aan een bepaald grondgebied te verbinden. Via een betekenisverschuiving wordt het kunstenaarsleven een 'bohémien'-leventje (de kunstenaar is een clown, een zigeuner, hij kent geen thuis), en het woord 'saltimbanque' gaat geleidelijk een pejoratieve functie aanduiden ('Een saltimbanque, een operameisje', schrijft Balzac in een tijd waarin het 'operameisje' een kunstenaars-prostituee is). De volkstaal koes-

tert dit woord nog steeds liefdevol. Van een persoon die in de marges van de sociale conventies leeft maar in feite niemand kwaad berokkent, zegt men (in Frankrijk makkelijk: 't is een saltimbanque!') Hij leeft misschien niet zoals wij, maar dat recht wordt hem toegestaan (met, misschien, een tikkeltje verlangen op hem te lijken).

Koninklijk

Met Lodewijk de Veertiende houdt de 'saltimbanque' op een paria te zijn. De te betalen prijs is de volgende: de monarch koopt zijn verplaatsingsvrijheid om hem in zijn verblijf te houden. Het is de tijd waarin het rondreizende gezelschap van Molière het gezelschap van de 'Comédiens du Roy' wordt, wat hen een niet te versmaden comfort oplevert maar ook een onderwerping in de scheppingsdaad zelf: Molière wordt verplicht zijn toneelstukken weg te stoppen in de 'comédies-ballet' die hem worden gevraagd om het hof te amuseren. In feite gaat het niet om eenvoudig 'amusement'. Doorheen de komedie, de dans en daarna de opera, maakt Lodewijk de Veertiende van de scène de 'plaats van voorstelling' van zijn verlicht gezag. Hijzelf houdt op met dansen in het openbaar wanneer Versailles is afgewerkt en het hof er zijn intrek neemt. Versailles is dan zijn permanent theater en in het klassieke ballet staat de Zonnekoning zijn plaats af aan de 'sterdanser'.

De kunstenaar bevindt zich op dat moment zeer dicht bij de macht. Racine kan op elk moment de kamer van de koning binnenkomen zonder kloppen. Zeldzaam voorrecht. Van de periode van Lodewijk de Veertiende dateert de intentie de kunst (en dus de kunstenaar) in het centrum van het openbaar leven te plaatsen. Deze periode hebben we nog steeds niet verlaten. De 'cultuurpolitieken' die elkaar sinds het eind van de zeventiende eeuw hebben opgevolgd, hebben steeds geprobeerd aan de

kunst de extreme zichtbaarheid van het centrum te geven. Zo hebben de 'culturele centra', de 'theatercentra' (*centres dramatiques*), de 'danscentra' (*centres chorégraphiques*) en andere 'kunstcentra' zich in de loop van de twintigste eeuw vermenigvuldigd. Deze overgang naar een sedentair bestaan gaat natuurlijk gepaard met de eis van de kunstenaar om niet meer uit de gemeenschap en het openbaar leven te worden gesloten. In het contract dat met de kunstenaar (zoals met andere actoren van het openbaar leven) wordt afgesloten, vindt de Staat daarom op zeker ogenblik het begrip 'openbare dienst' uit. Dit begrip werd pas nog gerehabiliteerd door Catherine Trautmann, huidig Frans minister van Cultuur, met de herinvoering van een 'handvest van taken van de openbare dienst'. De kunstenaar ontvangt een taak ('missionné') eerder dan dat hij zelf initiatief neemt ('missionnaire'). Sinds kort zijn de openbare instanties (staten, steden, streken) zich bewust geworden van het feit dat de kunstenaar kan bijdragen tot het (her)scheppen van een sociale band, onder andere in 'moeilijke wijken' waar het 'openbaar gezag' er niet meer helemaal in slaagt om dat gezag uit te oefenen. Theater- en dansgezelschappen hebben zo, in het kader van 'residentiecreaties', 'bewustmakings'- en andere 'nabijheidsacties' moeten opzetten. Dat ging ook samen met het verlangen van de artiesten zelf om in contact te blijven met de omliggende sociale werkelijkheid.

In werkelijkheid blijft de staat, zoals de artiesten zelf, verdeeld tussen de wens de 'saltimbanques' te installeren en het noodzakelijke respect voor hun mobiliteit. Deze dichotomie vertaalt zich in extravagante situaties, in het sociale statuut van de kunstenaars. In de toplaag blijven de directeurs van de grote nationale theaters, de leden van de Comédie Française, en de directeurs van enkele grote instellingen genieten van bepaalde privileges (van



Razullo en Curucucu dansen voor een openluchtoneel waarop gespeeld wordt / gravure van Callot (1621)

koninklijke traditie): zeer hoge lonen, cumul van het directeurssalaris en van de honoraria voor regie en voor auteursrechten, functiegebonden logies, duizelingwekkende opstappremies bij vernieuwing van een betrekking, enz. Bepaalde 'faciliteiten', onlangs aan het licht gebracht door het satirisch weekblad *Le Canard Enchaîné* stemmen tot nadenken. In de middenlaag: 'theatercentra' of 'danscentra' waarvan de financiering vaak ontoereikend is en niet toelaat een permanent gezelschap in stand te houden. En onderaan: de onafhankelijke gezelschappen die enkel overleven dankzij een uitzonderingsstatuut, dat van 'periodiek kunstenaar' (*intermittent du spectacle*).

Periodiek

Dit periodiek statuut (dat men in geen andere sector van de economie terugvindt) berust op twee bijlagen bij het algemene stelsel van werkloosheidsverzekering. Verordeningen van 1964 en 1969 hebben een specifieke vergoedingswijze opgesteld voor de filmkunst en de podiumkunsten (kunstenaars, technici). Om het principe ervan kort samen te vatten: het volstaat om in een jaar een bepaald aantal uren te werken om het recht om van de *ASSÉDIC* (beherend orgaan) werkloosheidsuitkeringen te krijgen te hernieuwen. Dit bijzondere regime is zeker niet perfect, maar het geeft vele kunstenaars (en dus gezelschappen) de kans een beroepsactiviteit verder te zetten. Het komt vaak voor dat acteurs of dansers enkel betaald worden (via een systeem van gages) op het moment van de voorstellingen terwijl de repetitieperiodes in zekere zin 'vrijwillig' zijn. Wat Robert Ahrached, voormalig theaterdirecteur van het ministerie van Cultuur, toelaat simpelweg te stellen: 'De ware subsidiënt van het theater in Frankrijk is niet het ministerie van Cultuur maar het ministerie van Arbeid en Sociale Zaken'. In 1996 schreef de krant *Libéra-*

tion (nochtans aan de linkerzijde geplaatst) zonder omwegen: 'een werkloosheidskas verstrekt zonder het te zeggen subsidies die van een andere administratieve instantie zouden moeten komen'. Het patronaat neemt dit argument over om de volledige opheffing van het statuut van *intermittent* te vragen, dat al sinds jaren het voorwerp is van een pingpongwedstrijd tussen de staat, de patroonsverenigingen en de vakbonden van kunstenaars en technici. Deze wedstrijd is trouwens niet vrij van dubbelzinnigheden. Eigenlijk weten de kunstenaars wat ze het bestaan van dit statuut verschuldigd zijn, maar hun vakbonden eisen permanente betrekkingen in organisaties voor creatie die voor langere termijn worden opgericht.

In dit statuut van periodiek kunstenaar staat in feite het hele concept van een gemeenschapscultuur (en haar relatie tot werk) op het spel. Het Centre chorégraphique van Rennes (directeur Catherine Diverrès) stelt: 'Het periodieke karakter van het spektakel is wel degelijk een engagement, een hevig en mobiel verlangen dat niet snel zal verdwijnen.' Volgend op de grote betogingen van december 1995 is in Parijs een 'Collectief voor de intermittentie' (*Collectif intermittence*) opgericht dat de vraag stelt in nieuwe bewoordingen: 'Laten we op de onzekerheid waarin we moeten leven, antwoorden met de gewilde intermittentie; de intermittentie geeft ons de kans te antwoorden op het gebrek aan werk: niet-gemarginaliseerde vrije tijd. Wij – en met ons vele anderen – hebben gekozen voor intermittentie om wat het ons biedt aan vrijheid en kwaliteit terwijl we beroepservaring opdoen.'

'Intermittentie in het werk is een manier van functioneren die gestuurd wordt door zeer specifieke regels, maar ook een bepaalde filosofie omtrent het werk en, ruimer, het leven en de dingen', schrijft een actrice, die vraagt om 'de intermittentie niet meer als een deficiëntie of

een verplichting te zien maar als iets positiefs'.

Zo zou men het statuut van periodiek kunstenaar niet meer als een uitzonderingsstatuut, maar als een modelstatuut kunnen beschouwen. Het is verrassend om in het *vie Plan sur 'le travail dans vingt ans'* van Jean Boissonnat te lezen dat we ons moeten voorbereiden op belangrijke wijzigingen in de wijze van tewerkstelling. Dit rapport suggereert bijvoorbeeld dat, in de plaats van het 'werkcontract' zoals we het nu kennen, een 'activiteitscontract' zou kunnen komen dat betaalde actieve periodes (eventueel in opdracht van meerdere werkgevers) combineert met niet-actieve periodes die gepaard gaan met een vergoeding en een sociale zekerheid en met periodes van permanente vorming. Voor de 'periodieken' van de podiumkunsten in Frankrijk is dit al zeer concrete realiteit. Maar is het mogelijk een relatie tot het werk te bedenken die niet meer als enige het fundament van het sociale statuut uitmaakt? In de geneeskunde is een intermitterende koorts een koorts die met tussenpozen optreedt. De intermittentie veralgemenen zou betekenen dat men aanvaardt het leven te beschouwen als een permanente koorts en het werk als een met tussenpozen terugkerend fenomeen.

Zou de 'culturele uitzondering' de regel kunnen worden? Wanneer zal men ophouden de kunstenaar als een 'sociale uitzondering' te beschouwen? Dat is een filosofische onderneming, want, zoals Kierkegaard terecht opmerkt: 'De uitzondering legt én de regel én zichzelf uit. Als men de regel correct wil bestuderen, moet men een echte uitzondering bij de kern aanpakken.'

Vertaling: Carl Hourcau