

Ministers van Cultuur 1963-1990*

I.A. Diepenhorst, Paul Beugels, Jan Knopper, Atzo Nicolai, Paul Kuypers

Op 31 augustus van het 1991 werd in het kader van het jaarlijkse *Theaterfestival* een lezingencyclus georganiseerd over de vraag of de persoonlijke betrokkenheid van een aantal naoorlogse ministers van Cultuur van invloed is geweest op het kunst- en cultuurbeleid van de betreffende ambtsperiode. Samen met de referaten die in het vorige *Boekmancahier* verschenen en een epiloog, resulteerde dit initiatief in tien verschillende bijdragen die ieder op zich een bijzonder licht werpen op bepaalde facetten van de geschiedenis van het naoorlogse kunstbeleid. van een uitvoerige analyse stellen zij vast dat het rendement van het cultuurdeelname-onderzoek zich niet beperkt tot het verzamelen van demografische gegevens. Bovendien zou cultuurdeelname-onderzoek ook moeten informeren over de gecompliceerde relatie tussen het kunstprodukt en de kunstconsument.

Welbewust de liefde centraal stellend

Dr. M.A.M. Klompé, minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk in het kabinet-Zijlstra (22 november 1966 - 5 april 1967) en in het kabinet-De Jong (5 april 1967 - 6 juli 1971)

I.A. Diepenhorst Mijn optreden op een theaterfestival zal bij de meesten enige bevreesing wekken. Ik kom niet uit een kring welke zich door sterke voorliefde voor het toneel onderscheiden heeft, laat staan dat men zich door de beoefening van het acteren zelf bijzonder verdienstelijk maakte. Ik ben hier waarschijnlijk als antiquiteit voor het voetlicht gehaald, iemand van wie men vermoedde dat hij niet volledig verstart was en althans niet het oordeel van een antirevolutionair woordvoerder uit Amsterdam onderschreef, die in 1924 waarschuwde: 'Wijs ons volk de weg naar het toneel en gij wijst het de weg naar een instituut, waar de grondslagen van onze samenleving worden aangetast.' Voel ik daarom mij hier slecht op mijn gemak? Een kleine zestig jaar geleden zag ik in de grote zaal van dit gebouw de uitvoering van een blijspel: *Amor in de pastorie*. Of ik deswege ook theologie ben gaan studeren laat ik in het midden. In elk geval trad ik tot op heden nog niet in het huwelijk. Maar mijn culturele papieren zijn niet volstrekt waardeloos. Ik was tientallen jaren hoogleraar en ik ben nog steeds van mening, ofschoon hier tegenwoordig anders over wordt gedacht, dat een universiteit geenszins per definitie de mindere is van academies die voor toneel, cabaret, dans en film opleiden. Tevens was ik dank zij uiteenlopende bestuurlijke activiteiten in de gelegenheid de meest gevarieerde kerkelijke, politieke en culturele sprekers in de hun vertrouwde omgeving te beluisteren. Daar was uiteraard het natuurtalent te bewonderen, dat de gelukkige bezitters vaak tot improvisatie verleidde, welke onmiddellijke uitwerking zelden missend, bij herlezing thuis meestal tegenviel. Telkens bleek de betekenis van grondige voorbereiding, die ook de vorm niet verwaarloosde of, sterker nog, de noodzaak zich van tevoren in de materie te hebben ingeleefd. De acteur diende onderhuids in de orator

aanwezig te zijn. Spijtig genoeg hebben beide benamingen een ongunstige klank gekregen; de acteur zou gemaakt, de orator gezwollen zijn. Een dergelijke vluchtige generalisatie bevredigt niet, zij is eenzijdig én wat de waarachtige toneelspeler én wat de wezenlijke redenaar betreft.

Niet van plan mij aan zelfoverschatting schuldig te maken stip ik slechts even aan dat u voor het verkrijgen van een scherp beeld omtrent de persoonlijke invloed van een minister van Cultuur op het kunst- en cultuurbeleid van het kabinet het met mij getroffen hebt. Het van 1922 daterende departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen raakte in 1965 bij de kabinetsformatie van mr. Cals de kunsten kwijt. Het ministerie van Maatschappelijk Werk, in 1952 tot aanzijn geroepen, behoeft ter wille van het staatkundig evenwicht tussen de partijen versterking en dus ging het over in het met een zwaardere opdracht bedeed ministerie voor Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, dat terstond van hogerhand – de toenmalige bewindsman mr. M. Vrolijk was als oud-journalist gevoelig voor goede publiciteit – angstvallig tegen de aanduiding 'Crema' werd beschermd, vanwege een mogelijke onaangename associatie; er is terecht nooit ernstig geprobeerd met deze goedkope scherts schade aan te richten. Van nog weer jongere datum – en wel van 1982 – is de omzetting in het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. Optimisten spreken bij deze naamgeving van lest best; wie somberder van inslag is zal zuchten over een achteraan hinken. Als eerste 'kunstenloze', graag had ik gezegd 'ongekunstelde', bewindsman in de departementale geschiedenis van Onderwijs, ben ik persoonlijk over mijn onbevooroordeeldheid voldaan.

Aldus voor eigen besef objectief te werk gaande, verklaar ik vooreerst vrijmoedig dat van alle zich sedert 1922 met kunst en ruimer cultuur uit hoofde van hun portefeuille bezig gehouden hebbende ministers, prof.dr. Van der Leeuw uit de rij treedt. Voor de politiek in meer eigenlijke zin was hij, wetenschappelijk begaafd, artistiek uitzonderlijk fijn ontwikkeld, niet geschikt, en evenals het geval was bij zijn premier Schermerhorn, die het op zijn beurt, onbevangenheid en originaliteit ten spijt, aan gouvernementele realiteitszin ontbrak, is 's mans staatkundige arbeid zelfs geen torso gebleken. Ik vermeldde slechts deze beiden om te illustreren dat het voeren van doeltreffend beleid of het manifesteren van regeerkracht, niet enkel door aangeboren begaafdheid of door wetenschappelijke kennis en culturele toerusting worden bepaald. Om nog nader duidelijk te maken wat ik bedoel, onze in deze eeuw tot dusver misschien voortreffelijkste minister-president, dr. W. Drees, was niet een academisch of cultureel markante figuur, en was ook, enkele bijna explosieve uitbarstingen uitgezonderd, geen zijn toehoorders pakkend spreker – hij wist wel redelijk te overtuigen – maar hij bezat tegelijk een zeldzaam charisma, hij wekte vertrouwen. Het lukte hem op pakkende wijze, samen met zijn kabinet, het Nederlandse volk sociaal-economisch verder te brengen.

De sociaal-economische overheidstaken zijn bekend en erkend. Een ijverige, gaarne handel drijvende, ondernemende burgerij met landbouwers, kooplieden, industriëlen, bankiers, vervoerders, heeft daar geen moeite mee. Ter zake van de kunst en breder van de cultuur liggen de zaken minder eenvoudig, zonder dat zich onoplosbare moeilijkheden voordoen. We zijn niet enkel of in de eerste plaats op het gewin uit. Het handhaven van vrijheid, al zou het slechts wezen om met elkaar

te hakketakken, de respectering van hogere waarden wier behartiging - het zij toegestemd - aan het gros onzer voor ideële doeleinden behoorlijk geld gevende bevolking niet te veel tijd mag kosten, staan hoog bij ons aangeschreven. Wij zijn heden zelfs met enige pijn bereid een bonter gedragspatroon en een sterker uiteenlopende geestelijke verscheidenheid te aanvaarden dan ons vroeger vertrouwd was. Tot deze verruiming droegen bij: een verminderde gehechtheid aan traditionele overtuigingen, door de media bewerkte openheid voor het 'buitengebeuren', de invloed van gedeeltelijk op eigen initiatief in ons land neergestreden, gedeeltelijk door ons binnengehaalde of op humanitaire gronden toegelaten vreemdelingen. Zulks maakt onze culturele positie delicaat. Ons taalgebied is steeds beperkt geweest, hetgeen aan onze letterkunde voor en na wijde bekendheid ontzegt. De uit de middeleeuwen daterende kerken, raadhuisen en waaggebouwen hebben distinctie; ze overweldigen niet. De constructieve kunstwerken om ons land te beschermen tegen het water, dammen, dijken, droogmakingen en afsluiting van zeegaten imponeren. Onze stedelijke architectuur was gedurende de laatste eeuw, ook geplaatst naast het eerder tot stand gebrachte, aantrekkelijk. Onze vaderlandse schilders waren over een langere periode gezien, dikwijls bijzonder en soms uniek. Muzikaal was er een bestendig bloeiende orgelcultuur; er is na een periode van ingezonkenheid thans niet van orkestrale dooi sprake. Sommige politici en maatschappelijke prominenten waren enkel ontvankelijk voor kunst; anderen legden zich daarentegen toe op het verzamelen van particuliere collecties of het verrijken van openbaar kunstbezit. Onbetwistbaar bestrijden onderwijs en wetenschap een afzonderlijk terrein. Ik stel vast dat goed bedoelde ofschoon soms onzalig werkende gelijkheidsdrang de kwaliteit onzer

scholen niet te zeer heeft aangetast, dat bij de over de gehele breedte beschouwd als degelijk te bestempelen universiteiten van ons land de academie van Leiden op gezette tijden vanwege haar excellentie terecht het hoofd heeft opgeheven.

De vraag gaat klemmen wat Nederland en de Nederlandse staat in het publieke leven voor kunst en cultuur hebben gedaan. Wenselijke openhartigheid noopt tot erkenning van ongemakkelijke feiten. Amsterdam – een heel aparte stad – heeft, al dan niet geholpen door de overheid, het nooit tegen de cultuurschatten van Rome, Parijs of Londen kunnen opnemen. Friesland bezit op geen stukken na de cultuurrijkdom van Brabant en Limburg, die op hun beurt ten opzichte van Vlaanderen het loodje leggen. Wij hebben aan beschavingsgoed minder om te bewaren dan andere landen, waartegenover er gelukkig op gewezen mag worden dat na een periode van zuinigheid en kortzichtigheid vergaande zorg om te redden wat er te redden viel, werd ontplooid. Wanneer echter ons nationaal klimaat soms te guur blijkt voor warme esthetische ontroering – een minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen was indertijd voor middel-eeuwse bouwkunst totaal ongevoelig – of wanneer er tegenstand in bepaalde bevolkingsgroepen wordt aangetroffen, hetzij omdat naar hun opinie kunst door abjecte idealen voorstaande kunstenaars zou worden gebracht, hetzij omdat zij die beneden een bepaalde sociale drempel leven als slachtoffers van zekere geestelijke schraalte, ja zelfs verstomping geen culturele belangstelling voelen en zich heel verklaarbaar op elementaire levensbehoeften concentreren – *Erst kommt das Fressen* – dan is de ruimte om als overheidsinstanties cultureel actief te zijn en een zelfstandige koers te varen, uiterst beperkt. Een artistieke natie waren wij nooit; dat wij

Nederlanders geestelijke verfijning ontberen en uitgesproken lomp of bot zouden zijn, slaat de plank ondertussen mis en dient toegeschreven aan behaagziek nationaal masochisme.

Marga Klompé had in 1966 als minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk tot het kabinet-Zijlstra toetredend, om van 1967 tot 1971 in het kabinet-De Jong dezelfde post te vervullen, reeds een fraaie carrière achter zich. In 1951 gepromoveerd tot doctor in de wis- en natuurkunde aan de universiteit van Utrecht, was zij Tweede-Kamerlid van 1948 tot 1956 en van 1963 tot 1966. Haar laatste ministerschap werd snel gevolgd en als het ware bekroond door een benoeming tot minister van Staat in 1971. Zij zou nadien nog velerlei werkzaamheid ontplooiën op oecumenisch terrein en ten dienste van internationale vredesorganisaties. Het mocht een even afwisselende als geslaagde levensgang heten, waartegenover zij enige afstandelijkheid poogde te betrachten, daarbij waarschijnlijk puttend uit persoonlijke ervaring. Haar studietijd was immers door familie-omstandigheden en ten gevolge van haar deelneming aan het verzet in de oorlog, niet verlopen zoals zij zich had voorgesteld; zij zou graag arts zijn geworden. Het volksvertegenwoordigerschap is door haar niet gezocht. Eenmaal gekozen, wijdde zij zich met volle inzet aan het staatkundig bedrijf. Van jongsaf had zij geweten wat zij waard was, niet hinderlijk opdringerig – ze bezat iets vriendelijks – van grote innerlijke beschaving, wars van streken, beslist nieuwsgierig, zich volop bemoeiend met datgene wat binnen haar steeds ruimer wordend gezichtsveld gelegen was, en tegelijk zich inlatend met hetgeen toevallig op haar weg zich plaatste of waarvan zij oordeelde dat het zich op haar weg bevond, een opinie die zij nogal eens huldigde na zelf eerst een kleine afzwaai naar links of rechts te hebben gemaakt.

Zij toonde zich beheerst eezuchtig, kende een sterk plichtsbef, beschikte over grote werkkraft, kon, wanneer zij niet aan sentiment toegaf, koel en fijn berekenend denken, bewoog zich gemakkelijk, zelfs gracieus, sprak de moderne talen met gemak en was onderhoudend, vaak oorspronkelijk oordelend, en als zij zich de tijd gunde, van een joviale gastvrijheid. Ouder wordend maakte zij vaak een ietwat vreemde gespannen indruk. Vergaderen, discussiëren, ook disputeren vond zij prettig. Begrijpelijk, want zij blonk erin uit. Heel graag kreeg zij, hoewel het zich meestal niet stuitend manifesteerde, haar zin. Daarentegen leek, wanneer zij een zeldzame maal dacht ridicuul te worden gemaakt, de boot aan. Dat was ondertussen vaker vermeend dan in werkelijkheid het geval. De oorzaak van het misverstand lag waarschijnlijk in een volslagen afwezigheid van gevoel voor humor; bij alle aanwezige innerlijke nederigheid nam zij zichzelf te serieus. Zij kon lachen, deed dit ook wel, maar als zij van zichzelf aankondigde iets ludieks te bedoelen, was de uitleg minstens twee keer te lang voor het bedachte aardigheidje. Aangevallen te worden op haar meer principiële politieke en sociale denkbeelden, nam zij, vooral wanneer zij vermoeid was, niet in dank af. Integendeel. En zij voelde zich dan kennelijk bezeerd, hetgeen tot emotionele ontlading kon leiden.

Voor deze beknopte voordracht heb ik mij recentelijk nogal verdiept in haar parlementaire redevoeringen en publieke activiteiten. Ik heb haar gedurende haar leven altijd gewaardeerd als een politieke figuur van formaat. Ook had van meet af indruk op mij gemaakt haar vaste religieuze overtuiging die buiten twijfel haar ganse optreden droeg, waarbij een toenemende verzekerdheid, ja manhaftigheid in dat optreden voor lief kon worden genomen. Ik vond de politici met wie zij

het niet kon vinden, over het algemeen minder sympathiek dan haarzelf, waarbij ik één exceptie noem: de veelzijdig toegeruste, slagvaardige en algemeen hoogerrespecteerde, socialistische afgevaardigde, mevrouw mr. M. Tjeenk Willink. Het is spijtig als verwijdering optreedt tussen uiteenlopende, voorname karakters, die men zo graag blijvend zou zien harmoniëren. Ik moet er wat mijn meer definitieve waardering voor wat mevrouw Klompé betreft aan toevoegen, dat in afwijking van vroegere reserves – niet over haar opvattingen, waarin ik haar nagenoeg altijd gelijk gaf – maar over de zuiverheid van haar bedoelen, over haar zelfstandigheid en zorgvuldigheid tegenover nauwe geestverwanten en vrienden, over haar soms pijnlijke verhouding tot het harerzijds altijd loyaal tegemoet getreden, loyaal beoordeelde en loyaal gekritiseerde ‘kerkelijk gezag’, ik heden milder denk en haar warmer zou prijzen dan ik inder-tijd deed. Het kost mij, in weerwil van afwezigheid van wezenlijke affectie, geen enkele moeite haar als een veelszins grote en nobele vrouw te erkennen.

Het ministerschap van dr. Klompé heeft voor het culturele overheidsbeleid in ons land betekenis gekregen, in de eerste plaats dankzij het feit dat zij krachtens haar eerdere verrichtingen op wezenlijke autoriteit kon bogen. De zevenjarige werkzaamheid op het ministerie van Maatschappelijk Werk was uitgemond in de ter jare 1963 aanvaarde Algemene Bijstandswet, die zij als haar voornaamste succes beschouwde en die zij, tegenstand ten spijt, met nooit verflauwde energie door kabinet en parlement heeft geloodst, het recht op publieke onderstand maintenerend van hen die niet zelf zich een bescheiden inkomen konden verwerven. Ook was een gunstige, door haar dankbaar benutte omstandigheid dat zij de zorg voor cultuur en

recreatie dragend, zich met nieuwe, haar boeiende problemen kon bezig houden. Nu zij sociaal veel voor vroeger misdeelden of voor hen die momenteel maatschappelijk dreigden te mislukken had bewerkstelligd, moest in een nieuwe fase het scheppen van de mogelijkheid voor velen om zich geestelijk te verrijken, haar wel een aanlokkelijke taak schijnen. Daarbij stuitte zij op moeilijkheden en spanningen welke haar voordien gedeeltelijk niet nauwkeurig bekend waren doch die zij ernstig genoeg achtte om zich er grondig mee bezig te houden. Radicaal behoefde zij zich niet om te schakelen. Onmiskenbaar was zij een vrouw met smaak. Uitgesproken kunstzinnig was zij echter niet. Ook haar taalgebruik kon moeilijk meeslepend heten; eerlijk gaf zij herhaaldelijk toe te wijldloepig te worden.

Maar deze zwakke punten maakten voor haar de uitdaging te sterker. Ze had op het culturele jachtveld een taale, geen snelle, een vasthoudende, geen verrassende ‘beet’. Verder kwam haar ook hier te stede dat zij bedeed was met een grote portie gezond verstand. Enigszins zwaar hun accenten aanzettende, teleurgestelde cultuurpromotoren en zich door ongebalanceerd optreden profilerende kunstenaars die in begrijpelijke geldingsdrang op dreigende toon artistieke verlangens uitten, welke kennelijk aan persoonlijke interesse waren ontsproten, werden in de regel welwillend, echter niet kritiekloos toegeeflijk bejegend. Het streven van de minister was het voeren van een slagvaardig beleid in de dingen van de dag, om in moeilijke vragen, na zorgvuldig wikken en wegen, ook principieel verantwoord een standpunt in te nemen. Van nodeloze starre scherpslijperij was geen sprake, waarmee niet in strijd is dat zij er witte en zwarte schapen in haar persoonlijke waardering op nahield.

Omstreeks 1966 voldeed de in 1955 als vast cultureel college ingestelde Raad voor de Kunst slechts matig meer. Hij zou bondig samengevat, te weinig flexibel wezen. Zijn voorzitter dr. Ph.J. Idenburg, een goede kenner van het onderwijs, met door tegenslag niet geheel bevredigde publieke aspiraties, een man van dikwijls oorspronkelijke inzichten – hij wilde dat de overheid avantgardistische kunst zou steunen en wees op door radio en televisie aan de kunst gerichte uitdagingen – een pleiter voor krachtiger democratische invloeden in de Raad, wat bij gelegenheid een ‘pinnig’ schrijven van de aanvankelijk terughoudende bewindsvrouw uitlokte, maar tevens niet geneigd het heft uit handen te geven, ging tegen het afkraken van deskundigheid door vrijevochten fanaten in, bewaarde zijn kalmte wanneer op openbare zittingen in 1969 georganiseerde baldadigheid dreigde en zat als een terriër op het verkrijgen van groter administratieve en financiële armslag van de Raad. Wanneer hij licht provocerend de tweespalt tussen kunstbeoefening en economisch welvaartsstreven in een rede, voor deze Raad geschreven en uitgesproken, aangaf, plaatste dr. Klompé aanstonds mondeling een corrigerende opmerking: heel wat commerciële bedrijven waren gul met hun steun. Niettemin viel zij hem ook weer ruitelijk bij, evenals hij de relatie kunst en economie toch een ongunstige noemend. De minister remde geregeld: geen gezwind ontwerpen van een kaderwet voor de cultuur; een welzijnsraad en een sportraad waren misschien wat te hoog gemikt; de mening dat vrijwilligers steeds goedkoper zouden zijn, was haars insziens aanvechtbaar.

Niemand mene ondertussen dat zij stilstond. Als het orkestbestel duidelijk haperde en er van de naast betrokkenen geen doeltreffende oplossing te verwachten was, wanneer het in de toneelwereld veel geschreeuw was maar niet meer, en op het toneel van de Amsterdamse

Prof.dr. I.A. Diepenhorst

was in de periode 1963-1969 onder meer staatssecretaris van Binnenlandse Zaken en minister van Onderwijs en Wetenschappen. Vanaf 1945 was hij hoogleraar algemene staatsleer en parlementaire geschiedenis aan de Vrije Universiteit te Amsterdam

schouwburg met tomaten naar befaamde spelers werd geworpen door leerlingen van de Toneelschool, verzon zij met rapheid een plannetje om de hieronder liggende problematiek te bestuderen. Voor pressie zwichtte zij nooit. Toen opstandige artiesten de Nachtwacht-zaal in Amsterdam bezetten in 1969, liet zij zich niet ‘chanteren’. Haar bevoegdheid bij de radio of de televisie repressief zich te laten gelden, handhaafde zij heel nadrukkelijk.

Vertrouwd, bijna zou ik zeggen gepokt en gemazeld, in de vóór het Tweede Vaticanum traditionele gedachtengang van de stevig gebonden geestelijk vrijheid, aanvaardde zij – haar christelijke overtuiging onverlet bewarend – in haar overheidsfunctie voortdurend resoluter de betrachtting van grote tolerantie als publieke gedragslijn, voor haar een noodzakelijke vereiste in een gemengde samenleving, die geestelijk imperialisme verwierp. Uiteraard dachten te dezer zake sommige rooms-katholieke geestelijken en leken alsook bepaalde orthodoxe predikanten met hun volgelingen anders. Zij gaf geen krimp en gunde in cultuur en kunst ieder het zijne, zich niet tegen een reisbeurs voor Jan Cremer verzettend, in een opdracht aan de filmer Joris Ivens bewilligend, zelf de P.C. Hooftprijs aan G.K. van het Reve uitreikend, een met kuswisseling gepaard gaand, geruchtmakend gebeuren. In een waardig betoog bood zij, daartoe als het ware uitgedaagd door de senator H. Algra, een doordachte verdediging van haar kunstbeleid in een geestelijke ruimte gunnende democratische staat: zo lang de in echte menselijkheid, in ware humaniteit belichaamde waarden niet werden aangetast, rustte er op de overheid geen taak in te grijpen. Dat er gechoqueerd werd in de kunst achtte zij geoorloofd. Met het kunstenaarschap kon heel goed verbonden zijn een sterke openheid voor

vernieuwing; ware artiesten namen vaak een forse voorsprong op de tijd. Nu en dan vroeg zij zich af of geen perken overschreden waren. Kennelijk vond zij van niet. Van een alles over zijn kant laten gaan uit gemakzucht was bij haar niet de rede. Ze zou kort voor haar dood de weigering door minister mr.dr.s. L.C. Brinkman van de P.C. Hooftprijs aan prof.dr. H. Brandt Corstius, vanwege een ongelukkige motivering in het juryrapport, goedkeuren.

Gedurende haar laatste ministeriële periode, toen de cultuur in haar portefeuille de eerste plaats innam, gewaagde zij van het ‘kerndepartement’ dat zij beheerde. De gebruikte terminologie ‘kerndepartement’ had voor haar iets dat vanzelf sprak want, zich nooit vrijmakend van haar verleden als maatschappelijk voortrekster, beschouwde zij ieder overheidshandelen als gericht op het welzijn der bevolking. Deze laatste opvatting is echter te ruim en biedt geen houvast voor praktisch beleid, wat onbevredigend is. Genoeg van zulke steriele begripsbepaling. Het verdient de voorkeur op het door het Theaterfestival georganiseerd samenzijn niet langer naar een zorgvuldig juridisch en sociaal geformuleerde drijfveer te zoeken voor de arbeid van een uiterst bekwame politica, maar naar Marga Klompé zelf te luisteren, als zij simpel zegt wat zij steeds over de ganse breedte van haar werk bedoelde: bemoediging in moeilijke en chaotische tijden aan anderen te schenken, daarbij welbewust de liefde centraal stellend.¹

Noot

1. *Herinneringen aan Marga Klompé*. Red.: M. van der Plas. Baarn: Arbor, 1989, p. 50.

Stijl en politieke attitude

Mr. H.W. van Doorn, minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk in het kabinet-Den Uyl van 11 mei 1973 tot 19 december 1977

Paul Beugels Koel, behendig, onbevangen, autoritair, maar vernieuwend – met dit soort karakteristieken tooide Jan Joost Lindner (*de Volkskrant*, 1974) mr. H.W. van Doorn als minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). Van Doorn – die 12 januari 1992 op zesenzeventigjarige leeftijd overleed – was vóór zijn ministerschap officier van justitie in Rotterdam, voorzitter van de Katholieke Volkspartij en voorzitter van de Katholieke Radio Omroep. Daarna was hij tot zijn zeventigste rechter te Utrecht. Voor menigeen is hij ook nadien de toegankelijke ‘goeroe van Baarn’ gebleven. Tijdens zijn ambtsperiode op het ministerie van CRM was ik, samen met Bram Peper, zijn politiek adviseur, een uitvinding die hem destijds vrij forse ambtelijke weerstand en politieke kritiek bezorgde. Ik was derhalve tamelijk dicht betrokken bij zijn cultuurpolitieke opvattingen en beleidsdoelen, die gestalte kregen in vier nota’s: *Kunst en Kunstbeleid*, *Toneelbestel*, *Orkestenbestel* en *Museumbeleid*. Na achttien jaar zijn niet alleen de contouren van het toen beoogde kunstbeleid vervaagd, maar ook mijn herinneringen eraan. Om voor deze gelegenheid het beeld van die indringende periode wat scherper te krijgen heb ik drie bronnen geraadpleegd: mijn geheugen, mijn archief en Harry van Doorn zelf.

Laat ik maar meteen het antwoord geven op de mij voorgelegde vraag of er sprake is geweest van ‘persoonlijke invloed van de minister op het kunst- en cultuurbeleid van het kabinet’: neen. Althans wanneer men de persoonlijke invloed omschrijft in de betekenis van particuliere opvattingen, subjectieve voorkeuren of eigen kwaliteitsoordelen. Van Doorn zei het kort voor zijn overlijden zo tegen mij: ‘Vanaf het begin had ik de gedachte: ik weet niks van kunst, ik ben politicus en ik zit hier om te besturen. Ik vind het eigenlijk zeer gevaarlijk als een

minister een eigen oordeel over kunst tot gelding brengt in zijn beleid.’ Dat klinkt redelijk Thorbeckiaans. Maar ondanks deze principiële distantie nam de minister zijn beleidsverantwoordelijkheid in de praktijk ten volle: ‘Die ruime afstand tot de kunst weerhield me er niet van selecties te maken op grond van politieke en financiële overwegingen en die waren natuurlijk riskant, maar je kunt nu eenmaal niet regeren zonder te kiezen. Dat is een verantwoordelijkheid die je nooit op een ander kunt afwentelen.’

Van Doorn bevestigt met deze uitspraken mijn eigen ervaring met hem persoonlijk en met zijn beleid. Ik heb hem inderdaad nooit betrap op vermenging van persoonlijke kunstzinnige voorkeuren en politieke beslissingen. Hij wist inderdaad weinig van kunst en was cultureel niet werkelijk bevlogen zoals velen van zijn toenmalige rotgenoten. Hij had een zekere romantische benadering van kunstenaars en een nogal neutrale kijk op kunst, maar hij beschikte over een sterk ontwikkeld gevoel voor kunstbeleid, met de nadruk op *beleid*. Van Doorn droeg een sterke cultuurpolitieke antenne, wist dus goed wat er in en om de cultuur gaande was, voorzag zich steeds van interne en externe expertise, analyseerde haarscherp en nam tenslotte – dikwijls tamelijk eigenzinnig – zijn besluiten, die hij vervolgens tot het uiterste verdedigde in het parlement. Want dát was zijn politieke speelplaats bij uitstek. Maar al was hij lid van de PPR en minister in het meest progressieve kabinet van na de oorlog, hij koos voor wat hij destijds zelf noemde ‘een kalme, doordachte druk naar vernieuwing, naar een andere aanpak’. Lindner meende dan ook dat ‘lieden als Van Doorn meer kans bieden op een echt vernieuwend beleid dan de meeslepende vertolkers van linkse emoties’.

Regeringszaak?

Van Doorn nam intussen wel een royaal aandeel in de notacultuur van het kabinet-Den Uyl, getuige zijn vier nota's over de kunsten. Met name de nota *Kunst en Kunstbeleid* was spraakmakend door de toonzetting op het thema 'maatschappelijke relevantie'. Er brak 'een brede maatschappelijke discussie' los over kunstbeleid die nog niet eerder had plaatsgevonden. Van Doorn stelde in een afrondend debat met de Vaste Commissie voor CRM uit de Tweede Kamer, 14 maart 1977, vast: 'Met het uitbrengen en behandelen van deze vier beleidsnota's is in de vorming van een nieuwe cultuurpolitiek een markant punt bereikt. De dikwijls gehoorde klacht dat de politiek te weinig met kunst en cultuur op had, dat er geen serieuze aandacht zou bestaan, kan in menig opzicht terecht zijn geweest – ze is nu in ieder geval gelogenstraft. Hopelijk voorgoed.' Prominente kamerleden als Til Gardeniers (KVP) en Joop Voogd (PvdA) vielen hem bij en spraken zelfs van een historisch moment. De Federatie van Kunstenaarsverenigingen, waarmee Van Doorn goede betrekkingen onderhield, liet in een overigens scherp commentaar weten: 'De weg van Thorbecke naar Van Doorn was lang. Er is veel veranderd. Vrijwel niemand zal nog beweren dat kunst geen regeringszaak is.'

Toch moet het begrip 'regeringszaak' worden gerelativeerd. De poging om de verloedering van het kunstbeleid te doorbreken liep uiteindelijk stuk op de bureaucratische verstening van departementale burchten en domeinen. De visie van minister Van Doorn op het kunstbeleid als wezenlijk onderdeel van het algemene regeringsbeleid – dat was gericht op 'een open en ontspannen samenleving' – heeft het uiteindelijk niet veel verder gebracht dan het in die jaren nog tamelijk ver reikende veld van het ministerie van CRM. Het begrip 'maatschappelijke relevantie' – veel misprezen

en vooral misverstaan – kwam hier mede uit voort. Het was een serieuze poging tot het verleggen van te nauw gebleken grenzen van kunstbeleid en een politieke legitimatie ervan, om het te verzekeren van een steviger maatschappelijk draagvlak. Het heeft de discussie niet overleefd, evenals eerdere en latere pogingen niet, zoals recentelijk nog de even mistige als dubieuze WVC-vondst 'maatschappelijke respons'. Los van al het verbale geweld dat de kunst natuurlijk geen steek verder heeft geholpen, blijft de kwestie van de legitimitieit van het beleid, het kiezen en beslissen door de overheid, recht overeind. Het is significant dat Joop den Uyl, vlak voor zijn dood in 1987 in zijn laatste opstel 'Overheid en markt in de kunst', opgenomen in de bundel *In ons diaconale land* van de Boekmanstichting, er nog eens op terugkwam: 'Door schriftgeleerden toegepast is maatschappelijke relevantie een bedreiging voor de autonomie van de kunst. Maar in mijn opvatting werd er mee bedoeld dat de overheid niet blindelings het aanbod steunt, subsidie geeft en instellingen onderhoudt. Ze behoort dat te doen met een open oog voor nieuwe en opkomende ontwikkelingen (...) Ze is eropuit de kunsten een rol te laten vervullen in het proces van sociale en politieke ontwikkelingen.' Ik ken geen andere oud-premier die het na zoveel jaren nog heeft opgenomen voor het beleid van zijn minister van Cultuur. Ik vind dat bijzonder. Het zegt iets over de politieke ligging van het kunstbeleid in die periode.

Toneel

Het begrip 'maatschappelijke relevantie', althans de goede intenties ervan, klonk ook door in de beleidsnota's over toneel, muziek en musea en in het daaruit afgeleide beleid, maar dan in praktische zin. In hun artikel 'Hoe zacht is de kunstsector' in *Economisch Statistische Berichten* van 9 maart 1977 zwaaiden Langenberg

en Van Niekerk de minister lof toe voor zijn toneelnota: 'Met het neerleggen van een beleidsvisie wordt tegelijkertijd uitgelokt dat de kritiek zich verschuift van het aan de kaak stellen van het ontbreken van beleid naar een inhoudelijke beoordeling.' Dat bleek spoedig de nuchtere waarheid. De nota *Toneelbestel* heeft in de Tweede Kamer en daarbuiten zoveel consternatie veroorzaakt dat hij uiteindelijk werd ingetrokken, vooral ter voorkoming van een zich voortslepende discussie over de nogal ongelukkige en onwerkbare indeling van toneel in de categorieën 'open aanbod' en 'gericht aanbod'. Maar genoemde principes als decentralisatie, herverdeling van taken tussen de drie overheden en de afschaffing van die verfoeilijke koppelsubsidies bleven ongeschonden staan en zijn, vele jaren later, daadwerkelijk in praktijk gebracht.

De toneelnota van Van Doorn was aanleiding tot veel theatrale commotie en parlementaire moties. Ik neem twee elementen uit het toenmalige publieke en politieke debat: de positie van de Toneelwerkgroep Proloog en de advisering door de Raad voor de Kunst. Beide zeggen iets over de persoonlijke stijl en de politieke attitude van minister Van Doorn.

Proloog, het paradepaard van het vormingstoneel in de jaren zeventig, dat volgens de Brabantse subsidiënten te hard draafde en te ver buiten de aangelegde banen liep, kreeg zijn volle steun, ook materieel. Van Doorn redde Proloog van de ondergang door de groep tijdelijk 'uit de gevarenzone' van de Brabantse gemeenten en provincie te halen, op grond van politieke overwegingen: Proloog deed goed werk, had landelijke betekenis en mocht niet zomaar op regionale gronden sneuvelen. Van Doorn besefte en erkende echter wel dat hij daarmee handelde tegen zijn eigen decentralisatiebeleid, dat overigens later ook op Proloog van toepassing werd verklaard en het einde van de groep betekende. De wijze

waarop Van Doorn zich voor Proloog heeft ingezet had alles te maken met zijn politieke keuze en niets met zijn persoonlijke voorkeur; ik vermoed zelfs dat hij nooit een voorstelling van Proloog heeft gezien. Dit soort moeilijke bochten nam hij wel meer met gemak.

Van Doorn werkte redelijk goed samen met de Raad voor de Kunst, zijn belangrijkste adviesorgaan. Hij had waardering voor zijn adviezen, maar spaarde de Raad soms niet. Zo liet hij de Raad alle hoeken van de Tweede Kamer zien toen hij een ongevraagd advies over de toneelnota onder ogen kreeg dat hem via de Kamer bereikte. Hij zei er in de Tweede Kamer onder andere dit van: 'Een kritische houding is noodzakelijk. Ik verwacht van de Raad voor de Kunst niet anders. Dit commentaar is echter irrationeel, ongefundeerd en in zichzelf tegenstrijdig (...) Ik heb bezwaar tegen de kwaliteit van het stuk. Een bewindsman moet met enige afstand te werk gaan als het gaat over een oordeel over de inhoud en kwaliteit. Overigens, uiteindelijk heeft een bewindsman een zekere verantwoordelijkheid voor die zaken, al was het maar, omdat hij al dan niet subsidie moet geven.' Dat was Van Doorn ten voeten uit, dezelfde overigens die niet veel later, in het voorjaar van 1977, in goede afstemming met de Raad tot een versterking van de Raad besloot door bij de Staten-Generaal een aantal wijzigingen in te dienen op de Wet op de Raad voor de Kunst. Dit initiatief heeft de grondslag gelegd voor de huidige taakstelling en samenstelling van de Raad. Hij baseerde zich daarbij op de beginselen van zijn kunstnota, die immers brede politieke steun genoot. Als ik Van Doorn daar nu aan herinner zegt hij: 'De Raad toonde weinig feeling voor het probleem dat sommige dingen bij het weinige dat ik te verdelen had, niet kunnen. Men dorst het eenvoudig niet aan mee te kiezen of de minister daarbij een handje te helpen.'

Paul Beugels

was in 1992 voorzitter van het college van bestuur van Hogeschool De Horst te Amersfoort

Hinkstapspringend door die tijd en het opgezochte materiaal meen ik de conclusie te kunnen trekken dat minister Harry van Doorn – voor zijn doen – nogal omzichtig te werk ging met kunst en kunstbeleid, omzichtiger dan met enig ander terrein van zijn ministerie. Maar hij ontweek de problemen niet, integendeel hij zocht ze op en pakte ze aan. Hij ging daarbij wel eens ‘tot het randje’, zoals hij zelf eens zei, maar hij is er – voor zover ik kan overzien – nooit overheen gegaan, al is het buitengewoon moeilijk om dat randje precies aan te geven. Maar ik waag me wel aan de veronderstelling dat het politiek gehaspel rond de toekenning van de P.C. Hooftprijs aan Hugo Brandt Corstius of een pijnlijke vertoning als rond het Monument voor de Democratie van Kounellis zich onder het bewind van Van Doorn niet had voorgedaan. Want in zijn tijd ging het, om het ongenueanceerd te zeggen, meer om de kunst als cultureel en maatschappelijk verschijnsel; nu lijkt het alleen nog maar te gaan over het kunstwerk als object, de lelijkheid of de schoonheid ervan. En dat vind ik, vanuit de cultuurpolitieke invalshoek, *over* ‘het randje’.

Til

Mevrouw M.H.M.F. Gardeniers-Berendsen, minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk in de kabinetten-Van Agt van 19 december 1977 tot 4 november 1982

Jan Knopper ‘Welke is de persoonlijke invloed van een minister van Cultuur op het kunst- en cultuurbeleid van het kabinet?’ Arthur Sonnen, de animator van deze cyclus, heeft daarmee een boeiende vraag gesteld. De toevoeging ‘op het kabinet’ begrijp ik niet helemaal, of er moet mee bedoeld zijn dat de ene minister wel, en de andere niet in staat is de ministerraad zó te bespelen dat hij uiteindelijk de benodigde gelden verkrijgt, in de vorm van een toevoeging aan de cultuurbegroting of een vermindering van de bezuinigingsaanslag. Maar ook dat is dan niet anders dan een gewonnen slag om geld en staat daarmee gelijk aan het werk van elke andere minister van elk ander departement. Zo opgevat zou de vraag dus luiden: welke minister van Cultuur kan op persoonlijke titel haar of zijn ambtgenoten bewegen tot het laten van een financiële veer, liefst veren? Van cultuurbeleid is daarmee echter nog geen sprake. Ik veronderstel dat bedoeld wordt of een minister van Cultuur in staat geacht kan worden haar of zijn persoonlijke invloed op het kunst- en cultuurbeleid uit te oefenen. Een kunst- en cultuurbeleid dat op haar of zijn eigen departement wordt ontworpen en soms gestalte wordt gegeven. Kabinetsbeleid laat ik daarmee dus buiten beschouwing. Bovendien kan een bedrag ter waarde van twee cent op de tien gulden die het rijk uitgeeft nimmer onderwerp van kabinetsbeleid zijn. Invloed op het kunst- en cultuurbeleid van een bepaald kabinet kan van een minister van Cultuur dus niet of nauwelijks worden verlangd. Maar hoe staat het met de mogelijkheden van een minister om een persoonlijk stempel op het eigen kunst- en cultuurbeleid te zetten?

Drie punten

We hebben al het een en ander gehoord over de invloed van een aantal naoorlogse ministers. Laat ons nu stilstaan bij de periode van

mevrouw Gardeniers-Berendsen, ‘de periode-Til’, van 1978 tot 1982. Gardeniers ging uit van een drietal overwegingen, die ongeveer als volgt kunnen worden samengevat. Zij bewaakte haar WVC-budget en knokte daarvoor in het kabinet. Zij probeerde de andere leden van het kabinet te interesseren voor welzijn en (deelname aan) cultuur en kreeg het zowaar voor elkaar dat deze hoofdstukken in de regeringsverklaring geplaatst werden vóór economische zaken. Tenslotte onderhield ze een uitgebreid contact met andere departementen met het oogmerk haar eigen portefeuilles zo goed mogelijk te verkopen. Deze drie punten hebben betrekking op wat ik eerder opmerkte: geld- en medewerkingskwesties die van zeer groot belang zijn voor het scheppen van voorwaarden voor WVC-doeleinden, de kunst en cultuur inbegrepen.

Met het beïnvloeden van haar eigen beleid door persoonlijke opvattingen heeft dit alles echter slechts zijdelings te maken. Dat Gardeniers op de zojuist genoemde terreinen zo actief was, zegt uiteraard al iets over haar eigen interesses en persoonlijke instelling. Voor een onderwerp waarin men niet werkelijk is geïnteresseerd zal men ook minder hard kunnen opkomen. Innerlijke overtuiging is één van de, zoniet de belangrijkste voorwaarde voor het doen slagen van de voornemens die men heeft. Til was en is gedreven. Ze geloofde heilig in de betekenis van kunst voor de samenleving. Daarvan had ze al in beduidende mate blijk gegeven tijdens zowel haar persoonlijke als politieke bestaan voorafgaand aan het ministerschap, met name tijdens haar kamerlidmaatschap. Het wordt een minister echter allerminst gemakkelijk gemaakt een eigen wil door te drijven. Er zijn ook nog ambtenaren, belangengroeperingen van zeer uiteenlopende aard, kamerleden en vele vele anderen. En bovendien iets dat ‘tijdgeest’ heet, waartegen moeilijk kan worden opgetornd.

Jan Knopper

was van 1978 tot 1984 hoofd van de directie Kunsten van het ministerie van WVC en was in 1992 directeur van de Vereniging van Schouburg- en Concertgebouwdirecties (VSCD).

Maar binnen al die klemmen en voetangels is het van tijd tot tijd mogelijk dat een minister blijk geeft van eigen opvattingen. Een willekeurige greep: op het gebied van toneel meende Gardeniers dat het institutionaliseren in gezelschappen zonder daaraan een begrenzing te geven een groot gevaar zou opleveren voor alle ad hoc-beslissingen. Bij bezuinigingen zou, zo redeneerde zij, al het ‘losse geld’ als eerste worden gepakt. Deze angst blijkt nu, tien jaar later, niet ongegrond te zijn geweest. Til was een fan van Toneelgroep de Appel, en die groep heeft daarvan kunnen profiteren. Ze had geen affiniteit met het vormingstoneel, dat dan ook op geen wijze werd gesteund en uiteindelijk verdween. Ballet had haar voorkeur. Toen zich dan ook een mogelijkheid voordeed de belachelijk lage salarissen van dansers op te trekken, hadden ambtenaren onmiddellijk haar steun. Toen De IJsbreker in bestaansmoeilijkheden kwam te verkeren en zeer snelle beslissingen noodzakelijk waren, durfde Gardeniers het Raad voor de Kunst-circuit te trotseren door uit het ‘losse geld’ enkele tonnen te doen overmaken. De Raad boos maar De IJsbreker gered; Jan Wolff zal tot op de dag van vandaag dat moment prijzen. Ze heeft, niet altijd met steun van haar ambtenaren, geprobeerd om de BKR in enigerlei vorm overeind te houden. Haar partijgenoot, de toenmalige staatssecretaris Lou de Graaff zal zich haar bezoeken aan hem herinneren. Het is haar uiteindelijk niet gelukt, maar wel heeft ze het bestaan van de BKR gered.

Til Gardeniers had een afkeer van chic gedrag, van kunstluizerij, en reageerde steevast afwijzend op omstandigheden waarin van privileges sprake was. De ooit bestaande ‘aankoopregeling’ beeldende kunst’, waarvan in belangrijke mate kapitaalkrachtige medeburgers profiteerden, heeft ze dan ook

bewust om laten bouwen tot een regeling die in haar ogen democratischer was.

Ze zag weinig in wetgeving op het gebied van de cultuur. Ze had niet veel op met het begrip maatschappelijke relevantie, dat destijds in de nota *Kunst en Kunstbeleid* centraal stond. Ze vond dat kunst terdege nut heeft, maar geen politiek uitgangspunt kan zijn. En als het niet anders kon, was ze niet te beroerd om geld uit andere directoraten te stelen ten behoeven van ‘haar’ kunsten. Ik heb enkele malen met belangstelling aanschouwd hoe zij bijvoorbeeld geld van de afdeling welzijn confisqueerde. De bomen waren daar toen overigens nog zeer hoog en bladrijk, een kleinigheidje van enkele miljoenen kon daarvan wel worden gemist.

Heeft Til invloed gehad? De mogelijkheden die er waren heeft ze benut, waarbij haar eigen voorkeuren er relatief beter afkwamen. Was die invloed groot? Niet echt, maar daarmee komen we weer op de vraag of die invloed ooit echt groot kan zijn. Ik ben geneigd te veronderstellen dat de wereld van de kunsten aan Til Gardeniers geen slechte heeft gehad. Ik heb gedurende haar gehele periode nauw met haar samengewerkt; mijn oordeel is zonder twijfel gekleurd, maar hoeft daarom nog niet onjuist te zijn.

Een persoonlijk getint beleid?

Mr.dr.s. L.C. Brinkman, minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur in de kabinetten-Lubbers I en II van 4 november 1982 tot 7 november 1989

Atzo Nicolai De heer L.C. Brinkman, minister van Cultuur van 1982 tot 1989, heeft het de onderzoeker die benieuwd is naar zijn persoonlijke invloed op het kunstbeleid makkelijk gemaakt door zich hierover in 1987 in het *NRC Handelsblad* omstandig uit te spreken. Hij zegt bij die gelegenheid: ‘Ik ben voorstander van een persoonlijk getint beleid. Ik ben het eens met het pleidooi dat mijn directeur-generaal Riezenkamp vorig jaar daarover heeft gehouden. Hij heeft gelijk dat een minister niet, ik zou bijna zeggen, te schijterig moet zijn om zijn mening te geven. Maar ik constateer dat zo’n mening in Nederland vaak negatief wordt ervaren. Als mij wordt gevraagd welk type podiumkunst mij het meest aantrekt, welk boek ik onlangs heb gelezen, of welk soort schilderij ik mooi vind, dan wordt al snel gezegd: “Snap je dat nou, die man heeft geen smaak, die heeft het niet goed begrepen, waar bemoeit hij zich mee.” Ik beweer dus niet dat een minister voortaan zelf moet bepalen welk type beeldende kunst en welk type muziek zou worden gesubsidieerd. Wel stel ik mij buiten de officiële kanalen om op de hoogte te zijn van de opvattingen over kunst, ik houd rekening met *opinion leaders* en ik veroorloof me een meer inhoudelijke argumentatie dan een aantal jaren geleden.’¹ Het is niet goed voorstelbaar dat een van de voorgangers van Brinkman een dergelijke uitspraak zou doen – even afgezien van het wel erg hedendaagse taalgebruik. Is het typerend voor het opereren van Brinkman als cultuurminister? Dat is nog maar de vraag. In ieder geval denk ik niet dat tijdens zijn eerste ambtsperiode velen een dergelijke opstelling van hem verwachtten. Hij werd in die tijd getypeerd als technocratisch bestuurder, in de pers als ‘snoeiende, kille tuinman’.

Snoeien op het kunstbudget heeft hij in al zijn zeven ambtsjaren niet gedaan. Is dat een indicatie van de mate van zijn persoonlijke

bemoeienis met en betrokkenheid bij het kunstbeleid? Of eerder van het besef dat het in deze sector om geringe bedragen gaat en kleine bezuinigingen vaak grote gevolgen hebben – niet in de laatste plaats voor het imago van de bezuiniger? Misschien wijst het juist op het ontbreken van een persoonlijke band met het kunstbeleid of de kunstsector. Als iemand met de signatuur van Brinkman in een tijd van bezuinigingen de politiek en de samenleving ervan tracht te overtuigen dat het kunstbudget ontzien moet worden, is dat ‘onverdacht’, en daarom waarschijnlijk effectiever, dan als iemand met nauwere banden met de kunstwereld dat probeert. Het neemt echter niet weg dat het in stand houden van de omvang van het kunstenbudget een wapenfeit is waarbij de persoonlijke rol van Brinkman van doorslaggevende betekenis is geweest.

Artistiek of moreel oordeel?

Er zijn meer huzarenstukjes uit het kunstbeleid onder Brinkman toe te schrijven aan zijn persoonlijke bemoeienis. Bijvoorbeeld de sanering van het orkestenbestel. Toen hij de eerste keer met ideeën daarover naar buiten kwam, viel iedereen, inclusief de Tweede Kamer, over hem heen. Dat bracht hem echter niet van zijn ideeën af. In het *Kunstenplan 1988-1992* nam hij de draad echter weer op. Het is goeddeels aan Brinkman zelf te danken dat de eerste grote stappen in het orkestenbestel inmiddels zijn gezet. In het bestuurlijke spel, zoals het hanteren van politieke en regionale lobby’s, dat besluitvorming over een dergelijk onderwerp vereist, was hij onmiskenbaar een meester.

Een van de bekendste kwesties waar de minister persoonlijk een prominente rol in speelde was de afschaffing van de BKR. Een beleidsbeslissing die evenzeer met maatschappelijke als met artistieke opvattingen te maken had. In zijn

voortvarendheid ging hij echter zo ver zich in 1983 in *Vrij Nederland* over de kwaliteit van de BKR-werken uit te spreken: ‘Ik zeg niet dat het allemaal rotzooi is, maar er is wel heel wat rotzooi bij.’² Daarmee sloeg hij de waarschuwing van Thorbecke om als minister geen artistiek-inhoudelijke oordelen te vellen, in de wind. Het kwam hem te staan op een taart in het gezicht. En het is nog maar de vraag of de boze taartgooier bewogen werd door de schending van het Thorbeckiaanse principe.

In 1985 werd Brinkman wel degelijk en veelvuldig om de oren geslagen met dit uitgangspunt dat het fundament vormt van het Nederlandse kunstbeleid. In dat jaar weigerde hij de P.C. Hooftprijs uit te reiken aan Hugo Brandt Corstius. Het summum van een ‘persoonlijk getint beleid’ zou men kunnen zeggen. De motivering voor de beslissing, te lezen in Brinkmans brief aan de jury, is een verontrustende mengeling van een morele en een kunstinhoudelijke toetsing van het oordeel. Kern is dat het ‘kwetsen’ een ‘integrerend bestanddeel’ is van de ‘literaire kwaliteiten’ van Brandt Corstius. Vreemd genoeg verwijst Brinkman in het kamerdebat naar de woorden van een van zijn voorgangers, minister Klompé. Toen zij in 1969 de P.C. Hooftprijs uitreikte aan Gerard Kornelis van het Reve werd zij daarop aangesproken door een kamerlid dat vroeg of de minister wel wist dat ‘over het werk van deze schrijver zeer verschillend wordt geoordeeld en dat het in brede lagen van de bevolking wordt ervaren als kwetsend voor godsdienstige en morele en zedelijke gevoelens, opvattingen en inzichten’? In haar antwoord beaamde zij dat het werk van Reve ‘door sommigen als kwetsend wordt ervaren’. Zij zag daarin echter geen enkele reden om af te wijken van het juryrapport. Brinkman had misschien beter kunnen verwijzen naar staatssecretaris Cals die in 1951 een reisbeurs weigerde te geven aan diezelfde Van het Reve, dit maal vanwege een masturba-

tiescène in diens novelle *Melancholia*. Cals verklaarde toen echter wel duidelijk dat hij zich niet wilde mengen in het oordeel van de jury: ‘Ik heb gemeend dit oordeel over literaire kwaliteiten ten volle te moeten eerbiedigen.’ Zelfs minister Van Doorn, een andere voorganger van Brinkman, die met zijn pleidooi voor het toetsen van kunst op haar maatschappelijke relevantie toch niet een voorbeeld genoemd kan worden van een minister op grote afstand van de kunst, wees ‘kwaliteitsbeoordeling die eigenlijk een soort ethische beoordeling is’ krachtig van de hand.

Het persoonlijke ingrijpen bij de P.C. Hooftprijs werd Brinkman aanvankelijk door velen nagedragen. Het is daarom verrassend om te zien dat reeds een jaar later zijn hoogste cultuurambtenaar, Jan Riezenkamp, in De Balie in Amsterdam een pleidooi houdt voor de persoonlijke invloed van de minister op het kunstbeleid. ‘Mag van een minister van Cultuur die zich met grote kracht inzet voor cultuur en zijn politieke lot daaraan verbindt, worden verwacht dat hij geen eigen visie, eigen voorkeuren of eigen idealen wil verwezenlijken? Kan men zich van een dergelijke politicus voorstellen dat hij geen visie heeft, geen boek leest, niet naar concerten gaat en goede voorstellingen niet goed vindt?’ Een jaar later neemt de minister deze uitspraak expliciet over in het interview, waaruit het openingscitaat afkomstig is. Deze vrijmoedigheid verbaast te meer als we de speech lezen die Brinkman uitsprak bij het in ontvangst nemen van het Evaluatierapport van de Raad voor de Kunst in 1984. Deze voordracht wordt beschouwd, onder andere door Warna Oosterbaan Martinus in zijn dissertatie *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*, als een betoog waarin de minister juist de gescheiden verantwoordelijkheden van hemzelf en van zijn artistiek-inhoudelijke adviseurs verduidelijkt.³

Hoewel, als we goed lezen ontdekken we enkele addertjes onder het gras. Zo voert Brinkman ter verklaring van de grote terughoudendheid van de minister bij het aanleggen van artistiek-inhoudelijke maatstaven ook praktische overwegingen aan: ‘Een departementale organisatie kan nu eenmaal niet alle deskundigheid in huis halen en moet dus bereid zijn gebruik te maken van externe deskundigheid.’ Verder acht hij het nodig de artistieke waardeoordelen van zijn adviseurs ‘op hun waarde te kunnen schatten’.

Kortom, er is een lijn te ontdekken wat betreft de persoonlijke invloed van Brinkman op het kunstbeleid, zowel in de woorden als in de daden van de minister. En wel een van toenemende persoonlijke bemoeienis. Een lijn die misschien begint af te vlakken na de P.C. Hooft-affaire, maar blijft stijgen. Het eindigt op het hoogste, maar meest onschuldige punt, als Brinkman zelf een tentoonstelling samenstelt voor zijn eigen afscheid en persoonlijke impressies schrijft in de bijbehorende catalogus.

Ambtenaren

Naarmate Brinkman langer minister van Cultuur was, nam niet alleen zijn kennis van en affiniteit met de kunstsector toe, maar ook zijn gezag in die wereld. Zodoende kon hij zich zijn rol blijkbaar permitteren. Zoals Jan Riezenkamp het in 1987 in het *NRC Handelsblad* formuleerde: ‘Die man is “gegroeid” in de vijf jaar dat hij zich nu met cultuur bezighoudt. Hij heeft een proces doorgemaakt dat hem in staat stelt wat steviger voor zijn meningen uit te komen dan voorheen.’⁴ Riezenkamp merkt dit op naar aanleiding van de suggestie dat het streven naar een meer ‘persoonlijk getint beleid’ misschien meer een behoefte is van de kunst- en cultuurambtenaren dan van de minister zelf. Om dit te weerspreken, voegt hij er nog aan toe: ‘De P.C. Hooftprijs-affaire speelde zich trouwens af vóór mijn lezing en

bewijst alleen maar hoe weinig gewicht ik in de schaal leg! Het is een publiek geheim dat wij ambtenaren zeer gekant waren tegen het ministeriële ingrijpen. De affaire is een schoolvoorbeeld van democratie. Brinkman heeft ons uitvoerig de gelegenheid gegeven om in woord, geschrift en gebaar onze bezwaren kenbaar te maken. Toch besliste hij anders: zo invloedrijk zijn ambtenaren, die zogenaamde “vierde” macht, dus niet.’ Ook Jan Knopper, die de eerste jaren van Brinkmans ambtsperiode directeur kunsten was, verklaart in 1987 in het *Nieuwsblad van het Noorden*: ‘Zijn invloed is vrij groot. Hij is zich steeds meer gaan interesseren voor het fenomeen kunsten en hij is niet bang. Het is aan hem te danken dat de begroting op een redelijk niveau wordt gehandhaafd.’⁵

Deze geruststellende woorden nemen niet weg dat het algemeen bekend is dat Brinkman op het terrein van de kunsten juist veel aan zijn ambtenaren overliet. Tot die conclusie komt Cas Smithuijsen in zijn evaluatie van Brinkmans functioneren als minister van Cultuur in *Kunst, Kroniek en Parlement 86-89*.⁶ ‘De kunsten, dat is jullie wereld,’ verklaarde Brinkman tegen zijn kunstambtenaren.

Hoewel ik mij bewust baseer op meer officiële bronnen dan mijn eigen tweejarige ervaring als stafambtenaar kunsten op het ministerie van WVC, dringt zich een herinnering op. In een van de laatste concept-versies van het *Kunstenplan 1988-1992*, waarin de 400 miljoen voor de kunsten werden verdeeld, had Brinkman nog een enkele correctie aangebracht, waaronder een verhoging van een extra budget voor koorbegeleiding door orkesten van ik geloof 2,5 naar 5 ton. Daar had hij bijgeschreven ‘mag een minister ook eens wat’.

Je kunt je afvragen of Brinkmans opmerkingen over zijn persoonlijk getinte kunstbeleid werkelijk zo’n goede typering zijn van zijn opereren als cultuurminister.

Atzo Nicolai

was in 1992 algemeen secretaris van de Raad voor de Kunst.

Misschien zegt het meer over het opereren van zijn ambtenaren. Wellicht wijkt de persoonlijke bemoeienis van Brinkman helemaal niet zoveel af van zijn voorgangers, maar is het alleen nieuw dat het zo wordt uitgesproken. De vergelijking met zijn voorgangers is per definitie lastig omdat de doelstellingen van het kunstbeleid sinds de Tweede Wereldoorlog zijn verschoven. Warna Oosterbaan Martinius betoogt in zijn dissertatie dat er steeds minder nadruk is komen te liggen op buiten de kunst gelegen oogmerken als volksverheffing, welzijn en maatschappelijke relevantie. Het accent ligt op de kunst zelf: het kwaliteitsbeginsel. Een cultuurminister die zich in deze tijd wil profileren, ontkomt er dus haast niet aan zich in de kwaliteitsdiscussie te mengen.

Ik waag mij hier niet aan een conclusie naar aanleiding van de gestelde vragen, maar enige relativisering van het persoonlijk karakter van Brinkmans kunstbeleid lijkt mij op zijn plaats. Het is opvallend hoe weinig protest er was te horen naar aanleiding van Brinkmans uitspraken. Misschien was men niet zo bang voor zijn persoonlijke invloed op kunstinhoudelijke beslissingen. Niet omdat hij niet invloedrijk zou kunnen zijn – integendeel, wat betreft de meer politieke en bestuurlijke aspecten van de beleidsbeslissingen bleek hij een zeer sturende factor. Waarschijnlijk werd hij er niet van verdacht dat hij uitgesproken voorkeuren voor bepaalde gezelschappen of kunstrichtingen had om dat vervolgens in zijn beleid tot uitdrukking te brengen.

En dat laatste lijkt mij de essentie. Hoe meer persoonlijke betrokkenheid, visie en smaak bij een cultuurminister hoe beter. Als de artistiek-inhoudelijke oordeelsvorming maar steeds aan onafhankelijke deskundigen wordt overgelaten. Niet omdat Thorbecke dat indertijd zo bedacht heeft. Niet eens zozeer vanwege de ‘vrijheid van de kunst’ – al is in een land als Frankrijk, waar

de staat en de ministers zich veel inhoudelijker bemoeien met artistieke beslissingen, de kunst in sommige opzichten misschien wat minder ‘vrij’ dan in ons land. Maar vooral omdat deskundigen in staat geacht moeten worden uit te stijgen boven hun persoonlijke smaak. Zij kunnen een oordeel vormen op basis van kennis, ervaring en inzicht, geleid door affiniteit en intuïtie. Met een durf om risico's te nemen en nieuwe gebieden te laten verkennen, iets dat van politici nauwelijks verwacht mag worden. En juist vanwege zijn afstand kon Brinkman zich persoonlijk profileren in het kunstbeleid.

Noten

1. A. Schreuder. 'Ik acht het publiek hoog: gesprek met de minister van cultuur.' In: *NRC Handelsblad*, 3 april 1984.
2. E. Reitsma. In: *Vrij Nederland*, 19 april 1983
3. W. Oosterbaan Martinius. *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*. 's-Gravenhage: SDU, 1991.
4. P. Kottman. 'Met beleid maak je geen kunst.' In: *NRC Handelsblad*, 5 mei 1987.
5. G. Leistra. 'De kunstpausen van Nederland.' In: *Nieuw-sblad van het Noorden*, 11 september 1987.
6. C.B. Smithuijsen. 'Op naar de volgende afspraak: L.C. Brinkman, minister van cultuur 1982-1989.' In: *Kunst, Kroniek en Parlement 86-89*; T. Gubbels (red.). Amsterdam: Boekmanstichting, 1990.

Epiloog: van kunstcorporatisme naar cultuurmanagement

Paul Kuypers Een van de meest opmerkelijke conclusies uit de beschouwingen over de naoorlogse cultuurministers is dat het moeilijk is om rechtstreekse lijnen te trekken tussen het optreden van een minister en bepaalde beleidskeuzen. Dat is overigens niet verbazingwekkend voor wie de politiek kent. Ministers nemen wel bepaalde beslissingen, maar zelden zijn zij persoonlijk aansprakelijk voor koersveranderingen in het beleid. Over een langere periode gezien wordt de trage golfslag zichtbaar van de bureaucratie en het politiek stelsel; de korte bewegingen van ministers en staatssecretarissen verdwijnen daarbij naar de achtergrond. In de referaten wordt ook op deze contingentie in de status van de door hen besproken bewindslieden gewezen. Jan Kassies merkte op (zie: *Boekmancahier* 11) dat beleid vaak niet meer is dan het resultaat van een verzameling historische toevalligheden. Paul Beugels en Atzo Nicolai hadden ook zo hun twijfels over de vraag of ministers een substantieel aandeel in het beleid mag worden toegeschreven. Opmerkelijk eigenlijk in alle voorafgaande beschouwingen is de betekenis van incidenten, persoonlijke geraaktheden en particuliere preferenties. Die blijken vaak een preponderante rol te spelen, maar hun structurele invloed is in het algemeen zeer beperkt.

Al deze uitspraken werpen een merkwaardig licht op de wijze waarop de principes van ons staatsbestel in praktijk worden gebracht. De ministeriële verantwoordelijkheid zou toch meer gewicht moeten krijgen dan haar in feite wordt toebedeeld. Het leven is kennelijk sterker dan de leer. Voor de geschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek betekent dit dat er minder behoefte bestaat aan ministeriële monografieën dan aan bredere – misschien minder heroïsche – analyses van het cultuurpolitieke denken en handelen in de

achter ons liggende periode. De indeling van die periode zal dan vermoedelijk niet samenvallen met de opkomst en de ondergang van de verschillende ministeriële dynastieën. Een dergelijke vorm van geschiedschrijving heeft het voordeel dat zij ons van een aantal mythen bevrijdt. We kunnen dan wat scherper zien wat er werkelijk gebeurt, en misschien lukt het ons ook om een wat beter zicht te krijgen op de vaak nogal gemystificeerde verhouding tussen beleid en praktijk.

Het dispositief van de ideologie

Voor zover ministers piketpaaltjes uitzetten voor hun beleid, doen ze dat altijd binnen de overleveringen van de ideologie. Zelden of nooit breken zij met de tradities van het *discours* in hun sector. Veranderingen in de ideologie komen uit andere bronnen en ministers zijn dan meestal niet de apostelen van een nieuwe ideologie. In hun positie is het hun genoeg om over een comfortabel arsenaal aan opwekkingen en uitgangspunten te beschikken waarmee het beleid kan worden geëtaled. Ideologisch lopen er geen scherpe cesuren tussen de beschreven ministeriële tijdperken. Wat men ziet is een voortdurend eclecticisme, waarbij ideologische noties telkens in nieuwe assemblages worden gepresenteerd. In het hele naoorlogse tijdperk schuiven ideologieën over elkaar heen. In wisselende verbandingen beheersen zij het cultuurpolitieke toneel. Soms verdichten zij zich of worden zij dunner, maar oplossen of in het niets verdwijnen doen zij niet. Er is echter één ideologische notie, die als een rode draad door de hier besproken periode heen loopt. Dat is het uitgangspunt van de cultuurspreiding die onder alle politieke denominaties blijkt te gedijen. Zij wordt elke keer opnieuw gedefinieerd en blijkt zich moeiteloos te voegen in uiteenlopende tradities. Zelfs op dit moment speelt zij nog een belangrijke rol in het beleid, hoewel het soms

lijkt dat zij haar plaats aan andere idealen, zoals rendement en publieksbereik, heeft moeten afstaan.

Regelmatig ziet men een bepaalde ideologie in dezelfde woorden maar met een andere lading en andere inhoud in het beleid terugkomen. Een opmerkelijk voorbeeld van een dergelijke mutatie is het door de huidige minister van cultuur gepropageerde begrip 'culturele participatie'. Dit begrip roept duidelijke associaties op met de jaren zestig. Het had in die tijd een heel andere lading en werd onder geheel andere omstandigheden en in andere politieke en maatschappelijke verhoudingen gebruikt. In de termen van de Franse filosoof Michel Foucault: het maakte deel uit van een andere dispositief; dat wil zeggen een ander complex normen en waarden, technieken, strategieën en interventies dan op dit moment geldend is.

Het is de vraag of deze historische reminiscenties doordringen tot degenen die het beleid bepalen of van zijn ideologische bedekking voorzien. Weten zij dat zij de geschiedenis herhalen en er tegelijkertijd een farce van maken? Realiseren zij zich verder dat de historische noties waarvan zij zich bedienen, een andere betekenis krijgen doordat zij in een ander beleidsregime zijn opgenomen en deel uitmaken van een ander schema van praktijken en programma's?

Misverstanden

Er is in de voorbije periode heel wat gesproken over het belang van een systematisch cultuurbeleid en over de waarde van een dergelijk beleid voor de andere sectoren van het overheidsbeleid. Met grote hardnekkigheid hebben de cultuurdragers geprobeerd de notie ingang te doen vinden van cultuurbeleid als een per definitie vernieuwend beleid. In een artikel over margetheater uit 1980 van Jan Kassies vond ik zelfs een passage, waarin over een beleidsavant-garde van ministers en adviseurs

gesproken wordt.¹ Achteraf roepen dit soort uitspraken vermoedelijk niet meer dan een milde glimlach op. In het licht van de huidige zakelijkheid zijn ze nauwelijks te begrijpen. Waren we toen zo naïef, dat we zulke verwachtingen van het overheidsbeleid konden koesteren? Of was er in de toenmalige omstandigheden aanleiding om wat optimistischer over de cultuurpolitiek te zijn dan op dit moment? Zeker in het eerste deel van de naoorlogse periode zijn er bewindslieden en ambtenaren geweest die vanuit een persoonlijke inspiratie richting hebben gegeven aan het denken over cultuurpolitiek. Die inspiratie is door blijven werken op momenten dat de verbeelding niet aan de macht was en die momenten zijn talrijk.

De hoge verwachtingen van de cultuurpolitiek hebben ook een bredere achtergrond. Zij hangen samen met het optimisme over het vermogen van de politiek om maatschappelijke processen te sturen. Dat optimisme heeft een groot deel van de naoorlogse periode beheerst. Niet alleen de sociaal-democraten (die er nu de tol voor betalen) hebben dit geloof in de macht van de overheid gekoesterd; ook alle andere politieke denominaties hebben het met meer of minder verve verdedigd.

Intussen zijn we op dit punt wat 'sadder-en-wat-wiser' geworden. We weten dat de mogelijkheden van de overheid om de maatschappij te plannen en te organiseren, beperkt zijn. We weten bovendien dat beleid niet vanuit één centrum wordt gemaakt. Beleid is het resultaat van een hele reeks van handelingen en interventies. Het toeval is bepalender bij de totstandkoming van beleid dan de rationaliteit van plannen en projecties. Er is geen rechtlijnige verbinding tussen beleid en werkelijkheid. Het beleid maakt zijn eigen constructies die slechts in verwijzende zin in de realiteit zijn terug te vinden.

De periodisering van het toneelbeleid

Deze algemene opmerkingen over het cultuurbeleid zijn voornamelijk bedoeld om het gewicht van het beleid te relativiseren. Zij willen bovendien laten zien dat de wil van de politieke enkeling – en dus ook van een minister – in het beleid altijd beperkt is. Vanuit dit besef van contingentie is het mogelijk nu een aantal annotaties te maken bij het toneelbeleid in het achter ons liggende tijdperk. Er zijn auteurs die pogingen hebben gedaan tot periodisering van het toneelbeleid. De aardigste is van Pieter Ligthart in een studie van de Boekmanstichting uit 1988.² Ligthart stelt zich op het standpunt dat er sprake is van drie perioden. Een eerste periode van 1950 tot 1970, waarin het denken in spreiding en voorzieningen centraal staat. Een tweede van 1970 tot 1980, waarin de produktie (het artistieke aanbod) de meeste aandacht krijgt en een derde periode van 1980 tot heden, waarin de belangstelling van de beleidsmakers langzaam verschuift naar rendement en publieksaantallen.

Er valt van alles op een dergelijke indeling af te dingen. Zelden zijn er scherpe cesuren aan te brengen in het beleid. Doelstellingen, ook wanneer ze officieel zijn opgegeven, blijven gewoon doorlopen in het feitelijk beleid (of komen op een bepaald moment in andere gedaanten weer terug; het gaat tenslotte om dezelfde vragen en thema's). Toch zitten er ook voordelen aan een periodisering. Ondanks vloeiende overgangen biedt een indeling in perioden de mogelijkheid om de verschuivingen in het beleid wat exacter te traceren. In dit geval biedt zij de gelegenheid om een paar korte reflecties te maken.

de eerste periode

Wat de eerste periode betreft, is het thema (spreiding/voorzieningen) naar mijn mening minder door cultuurpolitieke overwegingen

bepaald dan door de logica van de wederopbouw en de economische herstructurering van Nederland.

Het spreidingsbeleid kan worden beschouwd als een complement op de regionaal economische planning zoals die in de jaren vijftig in het kader van het *Marshallplan* in Nederland wordt geïntroduceerd (voorbeelden: de bouw van culturele centra en de spreiding van theater- en toneelvoorzieningen). De toneelgroep Theater wordt in 1953 opgericht. Het sluitstuk van de spreiding is de oprichting van het Groot Limburgs Toneel in 1966 en van de Noorder Compagnie in 1967. Met kan zich afvragen wat de artistieke premissen van dit spreidingsbeleid zijn geweest. Ging het niet om geheel andere overwegingen? Een aanwijzing daarvoor ligt misschien in het feit dat de culturele bouwheren uit de provincie (bij voorkeur een ondernemende burgemeester) meestal bij andere instanties te biecht moesten (het ministerie van Maatschappelijk Werk als coördinerend departement voor het regionaal ontwikkelingsbeleid) dan bij het eigenlijke kunstdepartement dat deel uitmaakte van het ministerie van OK en W. Het lijkt niet ondenkbaar dat de voornaamste drijfveer voor het regionale spreidingsbeleid een gemoderniseerde vorm van het moralisme was uit de eerste jaren na de oorlog; cultuuzorg als maatschappelijke defensie. Opmerkelijk voor dit eerste tijdvak uit Ligtharts indeling is verder de nauwe verbinding tussen de overheid en wat toen het particulier initiatief werd genoemd. Er is sprake van een soort osmose in de verhoudingen. Van beide kanten heeft men het gevoel voor een gemeenschappelijke opdracht te staan. Er is geen sprake van een autonome bureaucratie; noch van een scherp gemarkeerde particuliere sector. Kunstambtenaren, adviseurs en politici bewegen zich in verwisselbare en nauw op elkaar betrokken posities. Dit 'corporatisme'

heeft de kunstsector lang gedomineerd. Het begint eigenlijk pas in de jaren tachtig uit elkaar te vallen en is nog steeds niet helemaal verdwenen of door nieuwe coalities vervangen.

de tweede periode

Ligthart meldt in zijn boek dat aan het begin van de jaren zeventig voor de eerste keer de term beleid valt. Een nota, die aanvankelijk onder de titel *Kunstnota* verscheen, wordt door minister Engels omgedoopt in *Discussienota over kunstbeleid*. Deze stap van de minister is niet onbegrijpelijk. In vergelijking met vroegere documenten geeft de discussienota zich veel bewuster rekenschap van de doelstellingen van het beleid. Men zet de dingen op papier en voegt zich naar een wijze van spreken over beleid, die elders in de rijksdienst onder invloed van nieuwe bestuurskundige opvattingen ingang had gevonden. In de discussienota en in de latere nota *Toneelbeleid* van minister Van Doorn wordt voor de eerste keer een samenhangend stelsel van criteria en uitgangspunten gepresenteerd. Dat paste in de nieuwe bestuursstijl. Het waren de hoogtijdagen van de Coba (de Commissie Beleidsanalyse). Het werd als een teken van volwassenheid gezien om ook in de kunstsector met een cyclus van doelstellingen en programma's te werken, zoals dat – bijvoorbeeld op het gebied van de ruimtelijke ordening – de gewoonte was geworden.

De situatie in de toneelwereld gaf de beleidsmakers op het departement bovendien extra impulsen om met deze nieuwe beleidsmethodiek te experimenteren. Na de actie-Tomaat was het oude toneelbestel min of meer uit elkaar gevallen. De nadruk kwam te liggen op een grotere differentiatie van het aanbod; die manifesteerde zich niet alleen in meer en veelsoortiger gezelschappen, maar ook in een variatie van ambities en opdrachten (vormingstoneel en margetheater). De overheid reageerde op deze ontwikkeling door enerzijds

de doelstellingen van de nieuwe formatie in haar beleid een plaats te geven (maatschappelijke relevantie) en anderzijds door een grotere variatie aan toneelvormen als subsidiabele categorie te erkennen en daarvoor een flexibel subsidiestelsel te ontwerpen. In officiële termen heet dat de nadruk op de produktie.

Wiel Peters (een van de topambtenaren van CRM in die periode) schrijft in 1980 in het boek *Margetheater in Nederland* dat bij de kunst het aanbod de vraag bepaalt. Er moet ruimte zijn voor ontwikkeling en vernieuwing van kunst. Het is de vraag of een dergelijke uitspraak (zelfs in de tijd waarin ze werd neergeschreven) meer is dan een symbolisch gebaar. Kan een overheid vanuit een dergelijke beginselverklaring beleid voeren? Peters heeft het in ieder geval niet meer meegemaakt. In het begin van de jaren tachtig vertrekt hij samen met een van de auteurs van deze lezingencyclus over de ministers van Cultuur. Directe aanleiding was een geruchtmakende en in de ambtelijke verhoudingen nogal ongebruikelijke verklaring over de onmacht van het departementale cultuurbeleid. Achteraf gezien kan men zich afvragen of de verandering in deze periode wel gekarakteriseerd kan worden als een verschuiving van het bestel naar het toneel zelf, zoals Ligthart in zijn boek doet. Het bestel blijft ook in deze periode centraal staan. Het komt er alleen wat anders uit te zien. De overheid volgt in haar beleid de ontwikkeling; er is sprake van een flexibele respons op wat zich in de wereld van het toneel voordoet. Dat hangt samen met de 'gevoeligheid' van de ambtenaren en meer in het algemeen met het maatschappelijk klimaat van die dagen, waarin ook het overheidsbeleid gegrepen werd door de in de samenleving heersende permissiviteit ten opzichte van nieuwe en onverwachte ontwikkelingen. Het bestel wordt dus niet

afgeschaft, het wordt gevarieerder gemaakt en aangepast aan de eisen van de omstandigheden.

de derde periode

In de derde en laatste periode wordt het 'zachte' beleid uit de jaren zeventig geleidelijk aan vervangen door een beleid dat is gericht op beheersing en verzakelijking. De budgetfinanciering is daar een aardig voorbeeld van. Wat het bestel betreft, vormen de voorstellen van de commissie-De Boer een eerste poging om een nieuw en strakker regime te introduceren. Zij sturen aan op een sterke concentratie, een versterking van de positie van depositie van de rijksoverheid en een marginalisering van de vernieuwing. In latere besluiten worden deze uitgangspunten nog verder toegespitst en verstrakt. Kenmerkend voor het nieuwe beleid is een veel hardere reactie op de differentiatie in het bestel. Dat hangt niet alleen samen met het schaarser worden van de middelen, maar ook met een steeds manifester wordende aantasting van de legitimiteit van het beleid. Als oorzaak daarvan wijst Ligthart op het toenemende financieringsaandeel van de overheid in het toneel. Vermoedelijk speelt ook de sterk teruglopende belangstelling van het publiek een rol. Maar de meest zwaarwegende argumenten liggen waarschijnlijk in het groeiende geloof in de markt als distributiefactor en in de ideologische twijfel over het sturend vermogen van de overheid.

Brinkman is de eerste minister die een paar nieuwe lijnen probeert uit te zetten met zijn concept van de zorgzame samenleving en zijn pleidooien voor het particuliere stelsel en, niet in de laatste plaats, de economische functie van de kunst. Intussen ziet men allerwegen een andere toonzetting ontstaan, waarin de sleutelwoorden van het verleden door een nieuw vocabulaire zijn vervangen. Een paar aanduidingen: de toenemende nadruk op beheer

en management; het belang van produktie en *output* (publieksaantallen); de grotere invloed van de bureaucratie, zich uitend in de nadruk op beheersing en verantwoording; het streven naar voortdurende herstructurering als een uitgesproken vorm van bureaucratische interventie. En, als laatste, het gewicht van plannen en programma's (zie het *Kunstenplan*). In termen van Habermas: de meest geëigende vorm van de overheid om in een situatie van politieke marginalisering legitimatie voor haar optreden te verwerven.

Een paar losse opmerkingen

In kort bestek is het onmogelijk een enigszins samenhangende beoordeling van de naoorlogse periode te geven. Ik volsta daarom met een paar persoonlijke kanttekeningen.

Opmerkelijk in het hele proces is de weerloosheid van de kunstwereld. Zelden of nooit wordt er beleid gevoerd vanuit inhoudelijke doelstellingen. Als het om de vormgeving van beleid gaat, blijken kunstenaars weinig relevante partners te zijn. Eigenlijk is er alleen in de jaren zeventig een korte periode geweest waarin er vanuit het beleid een connectie met de artistieke processen wordt gelegd. In de beide aangrenzende tijdvakken wordt het beleid vanuit geheel andere overwegingen bepaald. In de eerste periode overweegt een ethische benadering van cultuurzorg; in de laatste ligt het zwaartepunt op een commercieel-bureaucratische benadering.

De cultuurpolitieke grondslagen blijven over de hele periode vaag en abstract. Als je de documenten waarin het beleid wordt geformuleerd, doorleest blijkt er een voorkeur te bestaan voor een ethisch-humanistische wijze van denken. Vaak voorkomende termen zijn 'beschaving' en 'behoud van de geest tegenover de materie'. Op dit vage spiritualisme valt geen beleid te bouwen. Zolang er een zekere

Paul Kuypers

was in 1992 verbonden aan politiek-cultureel centrum De Balie te Amsterdam

(financiële) overvloed is, lukt het nog wel om de aanspraken van de cultuur op een deel van het nationale budget te handhaven. Als het tij keert, blijkt hoe zwak die aanspraken zijn.

In toenemende mate dreigt het beleid los te raken van artistiek-inhoudelijke overwegingen. De nadruk op *output* en rendement drijven het kunstbeleid in de richting van een marktbeleid. De normen voor de beoordeling van prestaties en producten worden steeds meer ontleend aan de commerciële productie en consumptie van goederen en diensten. Het vermoedelijke gevolg van deze keuze is een verschuiving van de door het beleid te stellen voorwaarden in de richting van categorieën die vreemd zijn aan de kunst; het economisch nut, de werking van de markt en de nationale presentatie.

De bewegingen in het 'veld' van de cultuur lijken zich langs twee lijnen te voltrekken. In de eerste plaats is er het verschijnsel van een toenemende integratie van grote instituten in nieuwe meer omvattende internationale circuits. Op het gebied van de muziek en de beeldende kunst is deze ontwikkeling het meest geprononceerd. Daar valt ook een toenemende verwevenheid van de kunst met de commerciële wereld (galeries, platenmaatschappijen) te constateren.

Op het gebied van het toneel verloopt de ontwikkeling met veel minder allure. De schaalvergroting speelt zich daar in hoofdzaak af binnen de nationale grenzen. Meer dan in de andere sectoren tekent zich daar een tweede lijn af. Die bestaat in een toenemende differentiatie van wisselende, kleine groepen en projecten. De verbinding tussen de hier aangeduide twee lijnen is buitengewoon zwak. Het is de vraag of we deze scheiding voor de toekomst maar niet moeten accepteren. Het wordt steeds meer een anomalie om die twee lijnen met elkaar in hetzelfde beleid te combineren. Het vrijmaken van de artistieke bewegingen als een eerste doelstelling van het cultuurbeleid betekent dat

de overheid opnieuw voor de opdracht wordt gesteld om een nieuw cultuurpolitiek perspectief te formuleren. De (internationale) infrastructuur behoeft daar dan niet langer de kern van te vormen. Zoals dat ook in andere sectoren gebeurt (landbouw, technologie en industrie), kunnen daarvoor aan de sector aangepaste financieringsvormen worden gevonden.

Mogelijk biedt een dergelijke heroriëntatie ook voor het toneel nieuwe mogelijkheden. Als je de geschiedenis van de afgelopen veertig jaar overziet, ben je geneigd de vraag te stellen of er geen aanleiding bestaat om terug te gaan naar het begin en opnieuw reservaten te bouwen. Daarin kan het toneel zijn plaats vinden in de marges van een economie die steeds ontoegankelijker wordt, en van sectoren als cultuur, onderwijs en onderzoek, die steeds meer onder de dwang van de technologie en de markt dreigen te geraken. Voor de toneelmakers heeft de marge het voordeel dat het experiment en de vernieuwing er een erkende plaats kunnen krijgen. Voor de overheid biedt zij het voordeel dat het moeizame debat over rendement en respons een fatsoenlijk einde kan vinden.

Noten

1. Zie: J. Kassies. *Margetheater in Nederland: 10 jaar Shaffy*; S. Austen (red.). Utrecht, 1990.
2. P. Ligthart. *Toneelbeleid in Nederland vanaf 1950: subsidiëring en advisering*. Amsterdam: Boekmanstichting, 1988.

- * De redactie van het *Boekmancahier* dankt Arthur Sonnen, directeur van het Theaterfestival voor het beschikbaar stellen van de teksten. In *Boekmancahier* 11, schreef Fenna van den Burg over de bezetting en het eerste bevrijdingsjaar; Wim Hofstee over prof.dr. G. van der Leeuw; Melchior Bogaarts over de KVP-ministers Gielen en Rutten. In de bijdrage van Jan Kassies stond het beleid van OK en W-minister Cals centraal.

Bibliografische gegevens

Diepenhorst, I.A. (et al.) (1992) 'Ministers van Cultuur 1963-1990'. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, nr. 12, 156-174.