



HANS VAN MAANEN

Het Nederlandse toneelbestel

VAN 1945 TOT 1995

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

HET NEDERLANDSE TONEELBESTEL VAN 1945 TOT 1995

Der Kern des Theaters ist eine Begegnung
(Jerzy Grotowski, 1969)

Het Nederlandse toneelbestel
van 1945 tot 1995

Hans van Maanen

Amsterdam University Press

Deze publikatie kwam mede tot stand dankzij financiële bijdragen van het Ministerie van OC&W en de vakgroep Muziek- en Theaterwetenschap van de Rijksuniversiteit Groningen.

Illustraties omslag en binnenwerk: Mirjam Peppinkhuizen, Groningen
Lay-out: MAGENTA, Amsterdam

NUGI 925
ISBN 978 90 5356 252 9

© Amsterdam University Press, Amsterdam, 1997
Tweede druk, 2009

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j⁰ het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

Woord vooraf 7

Deel I

Toneel, een beknopte theorie van de dramaturgie

Hoofdstuk 1 Hoe toneel betekenis krijgt 9

- 1.1 Inleiding 15
- 1.2 Het 'ondefinieerbare' definiërend 16
- 1.3 Productie en receptie van toneel 23
- 1.4 De maatschappelijke organisatie van toneelreceptie 31

Deel II

Geschiedenis van het bestel

Hoofdstuk 2 Voorgeschiedenis 41

- 2.1 Inleiding 43
- 2.2 Het toneel in Nederland voor de Tweede Wereldoorlog 43
- 2.3 De wording van een bestel 65

Hoofdstuk 3 Tussen 1950 en 1970 77

- 3.1 Inleiding 79
- 3.2 Productie van toneel 80
- 3.3 Distributie, afname en receptie 98
- 3.4 De rol van de overheid 116
- 3.5 Actie Toots: een omwenteling in het toneelbestel 125

Hoofdstuk 4 Van 1970 tot 1995 143

- 4.1 Inleiding 145
- 4.2 Productie van toneel 146
- 4.3 Distributie, afname en receptie 185
- 4.4 De rol van de overheid 221

Deel III
Een analyse

Hoofdstuk 5 Ontwikkelingen 267

5.1 De grote lijnen 269

5.2 Hoofdthema's in de discussie over het toneelbestel 275

Bij wijze van besluit: de toekomst 337

Bibliografie 353

Figuren en tabellen 367

Register 371

Appendix: Kerngegevens gezelschappen 1945-1995 381

Woord vooraf

Met dit boek heb ik niet een geschiedenis van het naoorlogse Nederlandse toneel maar van het toneelbestel willen schrijven. Het toneelbestel vat ik daarbij op als dat deel van de kunstwereld waarbinnen de productie, distributie en receptie van gesubsidieerd toneel georganiseerd zijn. Wat ik onder toneel versta, komt aan de orde in het korte eerste deel van deze studie, dat behalve als toneeltheorie ook gelezen kan worden als een theoretische afbakening van het onderwerp.

De overheid speelt in het toneelbestel een belangrijke en zeker op dit moment een tamelijk dwingende rol, maar uiteindelijk zijn het toch in de eerste plaats de toneelmakers die door de artistieke en organisatie van hun voorstellingen de dynamiek van het bestel en van de toneelwereld in zijn algemeenheid steeds opnieuw hebben bepaald. Vandaar ook dat ik dit boek begin met een uiteenzetting over het verschijnsel toneel en aan het eind ervan een overzicht geef van de kerngegevens van de gezelschappen. Om dezelfde reden openen de beschrijvingen van de periodes die in de vijftig jaar dat het bestel nu bestaat, te onderscheiden zijn, steeds met een schets van de ontwikkeling van het toneel; een schets, geen geschiedenis; veel gezelschappen, regisseurs en voorstellingen blijven immers onbesproken; acteurs en actrices worden nauwelijks genoemd, terwijl juist zij ook in een geschiedschrijving van het toneel hun plaats horen te krijgen.

Van de *organisatie* van de gesubsidieerde toneelwereld heb ik meer dan een schets willen geven. Ik hoop erin geslaagd te zijn de grote lijnen en de belangrijkste verhoudingen in de vijftigjarige geschiedenis van het toneelbestel zo te beschrijven, dat een blik op de huidige situatie en die van de nabije toekomst zich daarvoor zal laten beïnvloeden. Zo het al mogelijk is de geschiedenis anders te bezien dan vanuit het eigen tijdsgewricht, heb ik daartoe niet werkelijk een poging ondernomen. Wel heb ik mij laten inspireren door de pogingen van direct betrokkenen en kroniekschrijvers om hun tijd en hun positie daarin te begrijpen. Deze auteurs heb ik dan ook vaak zelf aan het woord gelaten, soms uitgebreid, om de sfeer en de ideeënwereld in de verschillende periodes voldoende tot hun recht te laten komen en voor de huidige generaties enigszins beleefbaar te maken. Daarmee is deze studie voor een deel ook als 'bronnenboek' te lezen.

De kern van het boek is inderdaad historisch van aard. De bronnen over de periode 1945 tot 1995 zijn goed toegankelijk (onder meer via de bibliotheken en archieven van het *Theater Instituut Nederland*, de *Boekmanstichting* en het *Centraal Bureau voor de Statistiek*), maar zijn nogal fragmentarisch van karakter. Alleen de reeks artikelen die André Rutten tussen 1985 en 1987 in *Toneel Teatraal* publiceerde, onder de titel *Terugblik op veertig jaar Nederlands Toneel*, geeft een wat algemener, samenhangend en bovendien scherp beeld van het toneellevens in de periode tussen

1945 en 1980; deze bijdrage aan de Nederlandse toneelgeschiedenis bevat een schat aan informatie en kan heel goed gelezen worden in aansluiting op Hunninghersch's standaardwerk *Een eeuw Nederlands Toneel* (1949), dat het tijdvak tussen 1840 en 1940 beschrijft.

Deze geschiedenis van het Nederlandse toneelbestel concentreert zich op de vraag hoe het gesubsidieerde toneel de afgelopen vijftig jaar in de Nederlandse samenleving heeft gefunctioneerd, welke voorwaarden daarvoor bestonden en gecreëerd zijn en welk belang aan toneel als maatschappelijk verschijnsel is gehecht. Met deze kwesties heb ik mij de laatste jaren bezig kunnen houden in een cultureel en wetenschappelijk gunstig klimaat; de vele boeken, artikelen en conferenties waarin soortgelijke vragen gesteld werden met betrekking tot kunst in het algemeen, hebben hun informerende, inspirerende, uitdagende werking ook, niet gemist.

Ook de samenwerking met collega's en studenten binnen het onderwijs en onderzoek van de studierichting *Kunst en Kunstbeleid* aan de Rijksuniversiteit Groningen, heb ik ervaren als een belangrijke stimulans in het denken over de relatie tussen toneel en maatschappij. De collega's Miranda Boorsma, Karel Hupperetz en Lucia van Heteren zeg ik bij deze bovendien dank voor de zorgvuldige manier waarop zij het manuscript van commentaar hebben voorzien; dat geldt evenzeer voor Paul De Bruyne en Erik Alexander, die mij beiden waardevolle aanwijzingen hebben gegeven.

Mijn bijzondere dank gaat uit naar Pieter Aarts; zij heeft niet alleen het manuscript grondig doorgenomen, maar ook het appendix samengesteld. Zij had de moed, de nauwgezetheid en de vasthoudendheid die nodig waren om de statistische gegevens die over de gezelschappen beschikbaar waren, in een min of meer coherent systeem onder te brengen. Ook los daarvan was zij mijn grootste steun bij het schrijven van dit boek.

HvM

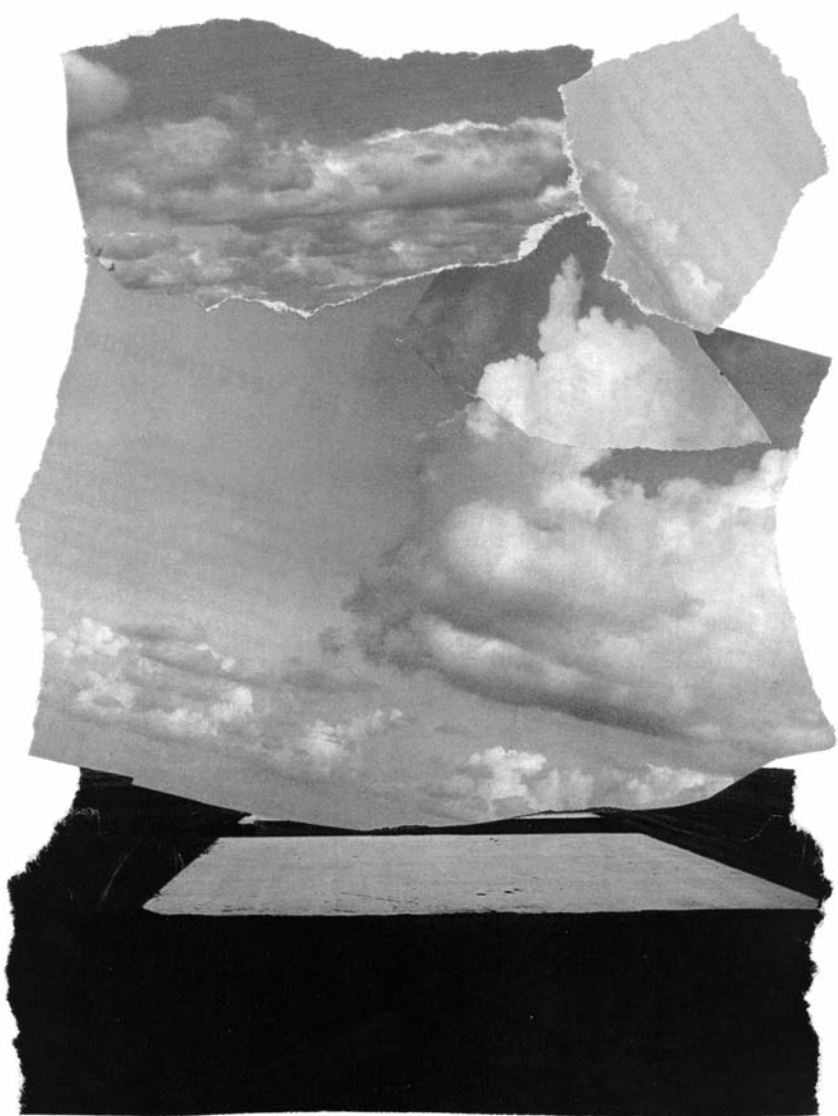
Deel I Toneel

Een beknopte theorie van de dramaturgie

Hoofdstuk 1

Hoe toneel betekenis krijgt

- 1.1 *Inleiding* 15
- 1.2 *Het 'ondefinieerbare' definiërend* 16
- 1.3 *Productie en receptie van toneel* 23
 - 1.3.1 *Inleiding* 23
 - 1.3.2 *De productie van een dramatische structuur* 24
 - 1.3.3 *De speelwijze* 27
 - 1.3.4 *Het receptieproces* 28
 - 1.3.5 *Effecten van receptie* 30
- 1.4 *De maatschappelijke organisatie van toneelreceptie* 31
 - 1.4.1 *Inleiding* 31
 - 1.4.2 *Receptieomstandigheden* 32
 - 1.4.3 *Effecten van receptieomstandigheden* 39



1 Op de avond van 1 november 1990 hoor ik het schot dat mij doet weten: *Hedda Gabler* heeft zichzelf gedood. Het raakt mij en ik ben er stil van; dit laatste in tegenstelling tot de personages op de toneelvloer, die ieder op hun eigen wijze verwoorden wat *Brack* het duidelijkst zegt: “zoiets doet men toch niet!”

Nadat het toneelgezelschap Art en Pro, in de regie van Frans Strijards, mij en de andere aanwezigen in de Groningse Stadsschouwburg gedurende enkele uren heeft getoond hoe Hedda zoekt naar mogelijkheden om ‘werkelijk te leven’, maar langzamerhand verstrikt en verstikt raakt in een netwerk van relaties waarin iedereen van iedereen afhankelijk is en niemand een stap verder komt, klinkt het schot voor mij niet onverwacht, maar het schokt wel. Waarom? Niet omdat ik schrik, zoals gezegd, maar omdat hier de dood verschijnt als consequentie van het onvermogen – of de onmogelijkheid – om het leven zinvol te leiden. Aan wat door mij herkend wordt in het stuk van Ibsen en in de voorstelling van Art en Pro, geeft *Hedda Gabler* een ander vervolg dan ik pleeg te doen, terwijl ik het voorafgaande als waar ervaar. Zo dwingt zij mij de waarheid opnieuw onder ogen te zien, zo schokt zij de orde in mijn waarneming, zo krijgt toneel betekenis voor deze toeschouwer, ’s avonds om 10.25 uur in de Stadsschouwburg van Groningen.

Dan volgt een donkerslag, het zaallicht gaat weer aan, men buigt, men klapt, gaat staan, het is gedaan.

2 Of blijft er nog iets over? Dat kan: ik loop naar huis, niet snel, want Hedda’s daad blijft spoken, doet zijn werk, vraagt naar de consequenties van het onvermogen. Maar eenmaal thuis lever ik mij over aan de huiselijke sfeer, de orde van de woorden en de dingen, het journaal.

En toch: de volgende ochtend betrap ik mij op iets wat ik al jaren deed, wat langzaam ingesleten was: ik keuvel in de koffiepauze mee, lach om oude grappen en, wat nog erger lijkt, vertel ze zelf ook. Maar dat is toch wat Hedda gisteravond steeds geweigerd heeft. Ze heeft het zelfs bestreden met al die dwaze uitvallen en aanvallen van gekte. En zo komt het moment waarop de dag erna de toeschouwer zichzelf uitlacht: het toneel heeft zijn betekenis behouden, het werkt een tweede keer.

3 We blijven bij Ibsen, maar gaan een stapje verder, van toeschouwer naar publiek; toneel is toch een collectieve kunst? En inderdaad, over de eerste voorstellingen van *Pijlers van de samenleving* van Ibsen in Berlijn, 1878, schrijft Paul Schletter:

Wir bebten und jauchzten. Anders als im Sinne Fausts riefen wir denen um Konsul Bernick zu: ‘Das ist eine Welt! Das heisst eine Welt!’ (...) Wir gingen immer wieder ins Theater. (Gec. bij Fischer-Lichte 1990, II:89).

Hier is dan sprake van de collectieve geestdrift die men in het theater zo vaak en zo graag heeft gezocht.

4 Wat zou er gebeuren als zo'n gegrepen publiek, een massa – want het duurt niet lang meer voor Meyerhold met *Mystero Buffo* in Sint-Petersburg, 1918, 25.000 toeschouwers per maand trekt (Bennett, 1990:6) – zijn geestdrift niet aflegt bij het verlaten van de zaal, maar ermee op huis aan gaat?

Dat zien we gebeuren als twee jaar na *Pijlers van de samenleving*, het volgende stuk van Ibsen, *Nora*, de podia bereikt. Bij Fischer-Lichte lezen we dat men bij uitnodigingen voor sociëteiten in Kopenhagen en Berlijn uitdrukkelijk verzocht werd om niet over *Nora* te praten. En ter ondersteuning wordt Conrad Alberti – één van de initiatiefnemers van *Der Deutsche Bühne* – aangehaald:

Die Damen unserer gebildeten Kreise [waren] auf das Stück rein versessen und wurden nicht müde darüber zu sprechen (...) Es herrschte in den Familien des Berliner Westens einige Wochen lang geradezu eine Nora-Manie. (Fischer-Lichte 1990, II:90)

5 En dan tenslotte komen we bij die spaarzame momenten in de theatergeschiedenis waarop men als toeschouwer het theater betreedt, om het, in vuur en vlam gezet of verder opgestookt, als massa te verlaten. Het zonder twijfel bekendste, hoogstwaarschijnlijk mooiste en wellicht interessantste voorbeeld hiervan is de gebeurtenis waarover Hans Keller en Daniël de Lange in de kleinste theatergeschiedenis van de wereld, *Theater in de tijd*, hebben geschreven:

De liberale Juli-revolutie in Parijs verhitte ook in Brussel de liberale en anti-Nederlandse gevoelens. Aanvankelijk liet het zich aanzien dat alles met een sisser zou aflopen. Op de avond van 25 augustus werd Auber's opera 'La Muette de Portici' uitgevoerd. Het thema hiervan is een vrijheidsopstand in Napels (1647-1648), onder leiding van de visser Thomas Aniello, tegen de Spaanse overheersing. De door Auber pathetisch getoonzette vrijheidsliefde elektriseerde de zaal, die de straat opging onder de kreet 'A bas le roi, à bas les Hollandais'. Huizen van een aantal Hollandsgezinden werden geplunderd: De Belgische opstand was een feit, dankzij een opera (Keller en de Lange, 1967).

'Dankzij een opera die de zaal elektriseerde'; het moet niet uitgesloten worden gedacht dat toneel zo werkt: in de collectieve wond van een homogeen publiek wordt door de voorstelling het snuffe zout gestrooid dat nodig is om dit publiek tot handelen te brengen. Toch wordt door deze voorstelling van zaken de geschiedenis een weinig vervalst: de opera van Auber gaf niet op eigen kracht de stoot die nodig was, maar werd gebruikt, omdat hij zo geschikt was, om eindelijk in gang te zetten wat wekenlang was voorbereid.

De reportage die een ooggetuige van de gebeurtenissen in 1830 op schrift stelde, is, behalve opwindend, op dit punt ook zeer stellig:

De opstand, zoo als wij reeds gezegd hebben, ontstond niet uit eenig toeval, maar was reeds lang voorbereid. (...) Om eene revolutie door volksbeweeging daar te stellen, moet men de middelen weten aan te wenden, om dit doelwit te kunnen bereiken. Een der voornaamste daartoe is het *opwekken van geestdrift*. Om die gaande te maken had men een voortreffelijk middel uitgekozen, namelijk het opvoeren in den Schouwburg van het Zangspel *La Muette de Portici* (...) Gedurende het spelen der eerste bedrijven was alles in de stad nog rustig, alleenlijk zag men in de meeste bevolkte wijken vele zamenscholingen van lediggangers, en vele dames zeer elegant gekleed, even of het een feestdag was. Op de Muntplaats waren onderscheidene groepen gemeen volk. Aan het hoofd van ieder derzelve, merkte men een zeer wel gekleed man op, het zij met *frac*, of met een jas. (...) Meesterlijk was de uitvoering. Toen hij (Masaniello, HvM) als overwinnaar te paard gezeten, en, door zijnen ganschen stoet gevolgd, het tooneel werd rondgevoerd, weergalmde de zaal van een uitbundig handgeklap en geschreeuw. De geestdrift was ten top. Zoodra deze vervoering der hartstogten wat bedaard was, hoorde men luidkeels ene stem, die riep: *Partons!* (Laat ons heen gaan!). Dit geroep, hetwelk een afgesproken teken was, werd oogenblikkelijk door onderscheidene muiltelingen herhaald, en eene grote bende stoof de zaal uit, onder het geschreeuw van: *Weg met den Koning! weg met de Hollanders! Leven de Franschen!*

Op het zelfde oogenblik, trokken de volksgroepen, langs den bepaalden weg, die haar werd aangewezen, want alle de onderscheidene benden waren geregeld georganiseerd (Overzicht der Voornaamste Gebeurtenissen gedurende den Opstand, 1830:23 e.v.).

Kennelijk waren het de aanhangers van een verbond met Frankrijk die de zaak op touw hadden gezet, want juist de burelen van de niet-unionistische kranten werden het eerst geplunderd. Pas daarna kwam het hof van de Nederlandse minister van Justitie aan de beurt: "In een oogenblik waren de glazen der zaal van het Hof van Assises ingeworpen. Weg met van Maanen! Leve de Potter! was het verward geroep van den dollen hoop" (t.z.p.28).

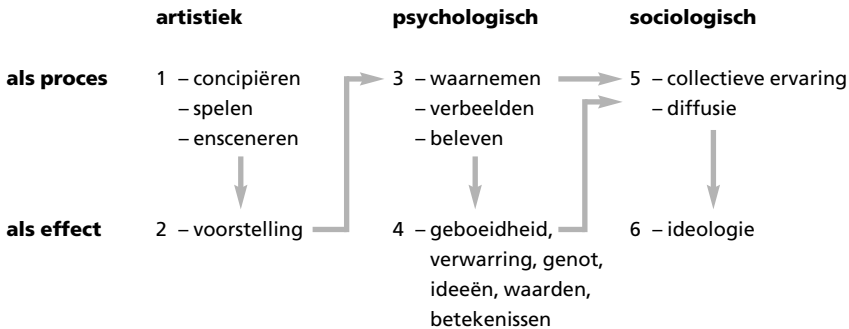
Het was dus niet de spontaan opwellende vrijheidsdrang van het publiek van *De Stomme van Portici* die de Brusselse massabeweging deed ontstaan; de situatie waarin aan deze drang op georganiseerde wijze vorm kon worden gegeven, maakte het maatschappelijk gebruik van de voorstelling mogelijk.

1.1 Inleiding

Vijf maal een toneelbelevens; vijf voorbeelden van situaties waarin toneel op een of andere wijze betekenis krijgt. Allemaal geven ze op hun manier antwoord op de vraag: *Hoe werkt toneel?*

Misschien is het de meest wezenlijke vraag als het erom gaat toneel als maatschappelijk verschijnsel te duiden. Maar het is ook een heel complexe vraag, die, zoals al uit de voorbeelden is gebleken, tal van antwoorden duldt. Aan de ene kant gaat het om *effecten* van toneelvoorstellingen, aan de andere kant om de aard van de *processen* die deze effecten mogelijk maken. Tegelijkertijd wordt er gevraagd naar de aard van artistieke processen en effecten die betrekking hebben op individuen, dus geplaatst moeten worden in het domein van de psychologie, en naar processen en effecten die een maatschappelijk karakter hebben en dus in het domein van de sociologie bestudeerd moeten worden.

Zo ontstaan er zes manieren waarop de vraag *hoe werkt toneel* gesteld en beantwoord kan worden:



Figuur 1.1 De 'werking' van toneel

Aan de hand van deze matrix wordt in dit inleidende hoofdstuk gezocht naar de grondslagen van de werking en de werkzaamheid van toneel. Dat gaat vooraf aan de beschouwing van de organisatie van het Nederlandse toneelleven die het eigenlijke onderwerp van dit boek vormt.

Een groot deel van de activiteiten en effecten die in de bovenstaande zes categorieën worden genoemd, geldt voor alle soorten kunst; in de receptie van kunst gaat het altijd om waarneming en verbeelding; de indruk die kunstwerken op mensen maken, als dat gebeurt, wordt altijd uitgedragen en verwerkt in andere processen, zodat er diffusie optreedt en zich in het maatschappelijk bewustzijn, de ideologie, wellicht veranderingen voordoet. Slechts in de eerste kolom zijn termen opgenomen die direct naar de kunstvorm *toneel* verwijzen: het spelen van de acteurs in het repetitielokaal en de encenering die daaruit voortkomt. De structuur van een kunstwereld – en ook de ontwikkeling van die structuur – hangt samen met de aard van de kunst die zich maatschappelijk wil realiseren, die gemaakt én beleefd moet kunnen worden. Toneel is iets anders dan muziek of beeldende kunst, maar ook dan film of televisie; het toneellevens heeft specifieke kwaliteiten die gedeeltelijk eigen organisatievormen veronderstellen. Vandaar dat ik in de volgende paragrafen nader inga op de eigenaardigheden van toneel. Aan het eind van het boek, als de geschiedenis en de structuur van het bestel uitgebreid aan de orde zijn geweest, kom ik als vanzelf weer terug bij de vraag wat dat alles betekent voor de beleving van de waarden die toneel nu, aan het einde van de twintigste eeuw, te bieden heeft en hoe die waarden kunnen worden gerealiseerd, want daarom draait het uiteindelijk in deze studie.

1.2 Het ‘ondefinieerbare’ definiërend

De verschillende kunsten – muziek, beeldende kunst, toneel, dans etc. – onderscheiden zich in de eerste plaats van elkaar doordat zij zich in verschillende *talen* uitdrukken. Dat komt voort uit het feit dat het *materiaal* waarin de tekens van deze kunsten zich manifesteren, verschillend is. Zo drukken de theatrale kunsten zich uit in lichaamstaal, omdat acteurs en dansers hun eigen lichaam, met inbegrip van hun stem, gebruiken als materiaal. Musici daarentegen bedienen zich van een klanktaal en beeldend kunstenaars van vormen en kleuren.

Het materiaal dat ten grondslag ligt aan een (kunst)taal, bepaalt niet alleen het materiële karakter van de tekens waarvan die taal zich bedient (bij voorbeeld: gebaren, tonen en lijnen), maar ook de structurerende basiselementen van de betreffende taal en de relaties daartussen – de *syntaxis* – dat wil zeggen de wijzen waarop een dramatisch, muzikaal of beeldend tekensysteem (een ‘tekst’) kan worden geconstrueerd.

Op grond van deze trits *materiaal-taal-syntaxis* kunnen de kunsten van elkaar onderscheiden worden, niet alleen in ruim gedefinieerde disciplines, maar ook *daarbinnen*.

Bovendien zal het karakter van deze drie categorieën de mogelijke receptiewijzen van iedere kunstvorm afzonderlijk grotendeels bepalen. Het aanschouwen van kleuren- en lijnenspel vraagt immers een andersoortige inspanning – en geeft een andersoortig genot daarvoor terug – dan het beluisteren van muziek of het lezen van poëzie. Het duidelijkst is dit verschil als we de receptie van teksten met de receptie van beelden vergelijken. In het eerste geval heeft er een beweging plaats van het mentale systeem waarin woorden *begrepen* worden naar het systeem dat ze een

plaats toekent in de *verbeeldings*wereld die door de schrijver wordt opgeroepen en door de lezer gevormd. Wie een schilderij bekijkt, wordt andersom, onmiddellijk en onontkoombaar met *beeld* geconfronteerd, om dit vervolgens al dan niet met behulp van *begrippen* te duiden.

Vrij naar Hegel¹ onderscheid ik op basis van het kunstzinnig gebruik van verschillende soorten materiaal in eerste instantie vier hoofddisciplines:

Beeldende kunst, waarbij men zich in beginsel uitdrukt door aan dode materie een specifieke vorm te geven, *theatrale kunst*, waarbij de kunstenaars hun eigen lichaam gebruiken om zich uit te drukken, *literaire kunst*, met het woord als basismateriaal en *muzikale kunst*, waarin (trillende) lucht het materiaal vormt voor de klanktaal. Muziek is kennelijk niet voor niets in essentie de meest abstracte onder de kunsten.

De literaire kunst bedient zich als enige van een materiaal dat van zichzelf al *betekenis* heeft in de strikte zin van het woord: het woord, als symbool, verwijst naar een concept door de rol die het in de taal speelt. In ruimere zin kan het menselijk lichaam als materiaal voor de theatrale taal ook zo worden opgevat, maar klei, lucht, hout en verf, de materialen van de beeldende kunsten en de muziek, verwijzen los van hun gebruik naar niets anders dan naar zichzelf. Dat wil uiteraard niet zeggen dat bepaalde materialen of de voortbrenging van soorten klanken door de toepassing van bepaalde instrumenten niet al direct een waarde of betekenis krijgen, nog los van hun specifieke functie in een kunstwerk, op grond van de beeldende kunsttalen en muzikale idiomen die zijn ontstaan en waarin zij thuishoren. Een gevolg echter van dit verschil tussen literaire en visuele kunsten is dat de receptie van de eerste in zekere zin verloopt van concept via beeld naar verbeelding en die van de tweede van beeld via concept naar verbeelding. Het toneel lijkt beide processen bovendien in zich te verenigen, terwijl de muziek zich grotendeels aan beide lijkt te onttrekken.

Het zal duidelijk zijn dat uit combinaties van (elementen uit) deze vier basiscategorieën allerlei verschillende kunstvormen kunnen ontstaan. Gezongen poëzie bijvoorbeeld kan beschouwd worden als een combinatie van theatrale, literaire en muzikale kunst, sculpturen met op- of onderschrift als een beeldend/literaire eenheid en in muziektheater gaan uiteraard muziek en theater samen.

Daar staat tegenover dat binnen deze vier kunstzinnige basisdisciplines tal van variaties bestaan, enerzijds doordat er verschillende soorten materiaal binnen één hoofddiscipline gebruikt worden (in de beeldende kunst geldt dit bijvoorbeeld in hoge mate), anderzijds doordat er op het niveau van de taal op heel verschillende manieren met het materiaal kan worden omgegaan; de vanouds onderscheiden subdisciplines in de literaire kunst – poëzie, proza en drama – zijn daarvan een duidelijk voorbeeld.

1 Hegel onderscheidt in het derde deel van zijn *Aesthetik* de waarden van beeldende kunst, muziek en poëzie op basis van de verschillende materialen waarin deze kunsten zich uitdrukken (1835/1971, III:7 e.v.).

Naast de vier klassieke kunstvormen heeft sinds het eind van de vorige eeuw de film zich als vijfde discipline aangediend.²

Er is hier sprake van een nieuwe kunstvorm, omdat de cineast zich uitdrukt in een nieuw soort materiaal – belicht, gemonteerd en bewegend celluloid – en daarin een nieuwe kunsttaal met een eigen syntaxis en semantiek ontwikkelt. In de tweede helft van de twintigste eeuw krijgt dit een vervolg in de ontwikkeling van televisie- en videokunst en in onze tijd de digitale voortzetting daarvan.

Deze moderne disciplines hebben, in het bijzonder voor de theaterkunst, ook nieuwe combinatiekunsten mogelijk gemaakt; de speelfilm, het televisiedrama, de videoclip en de animatiefilm zijn daar sprekende voorbeelden van.

Intussen is het er echter niet gemakkelijker op geworden om het verschijnsel toneel nog eenduidig te definiëren, aan de ene kant omdat het zich, beschouwd als een subvorm van theatrale kunst, voortdurend ontwikkelt in de omgang met andere subdisciplines; aan de andere kant omdat het toneelspelen met name in het televisiedrama en de speelfilm zo'n fundamentele functie vervult.

Voegen we hier de verwarring aan toe die het door elkaar gebruiken van de termen theater, drama en toneel met zich mee heeft gebracht, dan wordt de neiging van theaterwetenschappers om ruimere definities te maken, waar desnoods alles onder kan worden begrepen, of zelfs om niet te definiëren voorstelbaar.

Zo schrijft Martin Esslin in *The field of drama*:

What is drama and where are the boundaries of its field? Rigid definitions of highly variable and constantly developing, organically growing and decaying, human activities of this nature are dangerous. [...] the concept of 'drama' has an obvious, immediately recognised, central core, which can, if not defined, be described and circumscribed, but will always be surrounded by a penumbra of events and activities which, while partaking of some of its characteristics, will to some extent lack others. (Esslin, 1987:23)

Na de vloeiende grenzen van het verschijnsel 'drama' te hebben afgetast, keert Esslin terug naar de kern, die bestaat uit:

mimetic action, in the sense of the re-enactment of 'real' or fictional events, involving the actions and interaction of human beings, real, or simulated (e.g. puppets or cartoon characters) before an audience as though they were happening at that very moment (t.z.p.28).

Deze kern vindt Esslin ook terug in het televisiedrama en de speelfilm, die hij dan ook tot het dramatische genre rekent op grond van het feit dat ook in deze kunstvormen drama "represents 'reality' by using real human beings [...] to create its fictional universe" (t.z.p.29).

2 Ook de fotografie is uiteraard een nieuwe kunstvorm, maar ik ben geneigd die als subvorm van de beeldende kunst aan te merken.

Niet voor niets heet Esslins boekje *The field of drama*; het gaat over die kunstvormen die zich binnen één (zich voortdurend ontwikkelend) veld bevinden op grond van de gemeenschappelijke eigenschappen die Esslin als typisch voor drama beschouwt: de speelfilm, het televisiedrama en 'stagedrama'. Op enige afstand hiervan kan de dramatische literatuur als verwant beschouwd worden, omdat die de lezer immers direct confronteert met de actie en interactie van figuren en niet, zoals in andere vormen van literatuur, met een instantie die over de figuren en hun handelen spreekt. Van drama in de zin van 'gespeelde handeling', zoals bij televisiedrama, speelfilm of podiumdrama, is hierbij echter geen sprake.

Esslin hoeft er zich wel voor om in deze context de term theater te gebruiken. Schoenmakers (1989) spreekt echter juist van *theatrale uitingen* en gebruikt nauwelijks de term 'drama', terwijl hij ongeveer dezelfde verschijnselen bedoelt: "theatrale objecten als 'toneel', 'theaterdans', 'speelfilm' en 'TV-drama'" (Schoenmakers, 1989:7). Dat Schoenmakers weinig verschillen ziet tussen de betreffende media

komt voort uit de overweging dat het ongewenst is bestaande kenmerken van verschillende theatrale uitingen als vertrekpunt te nemen. Deze zijn vooral historisch bepaald, zoals bij definitieproblemen duidelijk werd (t.z.p.59).

Inderdaad zet Schoenmakers uitgebreid uiteen wat hij tegen het definiëren van het fenomeen theater heeft. Aan de ene kant betreft dit gevaren die bij het formuleren van elke definitie bestaan, zoals de verleiding om normen in de definitie op te nemen of het minimaal noodzakelijke en algemene niet te onderscheiden van historische bepaalde aspecten; aan de andere kant "blijken makers telkens opnieuw in staat theatrale vormen uit te vinden die niet aan de kenmerken van de definities voldoen" (t.z.p.34).

Vandaar dat Schoenmakers zich tot de volgende omschrijving beperkt:

theatraal is dat theatermakers handelingen of uitbeeldingen daarvan presenteren en/of toeschouwers handelingen of uitbeeldingen interpreteren overeenkomstig een conventie die maakt dat deze handelingen naar esthetische maatstaven worden beoordeeld en die specifieke processen van waarneming en interpretatie activeert. De handelingen kunnen al dan niet met technische middelen zijn vastgelegd en al dan niet met behulp van technische middelen zijn gegenereerd (t.z.p.46).

Dat deze omschrijving in essentie niet zo erg afwijkt van die van Esslin, kan worden verklaard uit het feit dat beide auteurs over dezelfde drie media schrijven en daarbinnen over concepten die grotendeels vergelijkbaar zijn.

Deze vergelijkbaarheid komt in de eerste plaats voort uit het *dramatische* karakter ervan; de omschrijvingen van Esslin en Schoenmakers lijken op dit punt nauwelijks van elkaar te verschillen waar de eerste spreekt van 'mimetic action' en de tweede van 'de presentatie van handelingen of uitbeeldingen daarvan'. Voorzover Schoenmakers ook de presentatie van niet-dramatische handelingen als theater wil zien, kan ik hem daarin geen ongelijk geven; ook showdans, acrobatiek en ca-

baret zijn vormen van theater; maar juist omdat ze niet dramatisch van aard zijn, is het uiteindelijk niet mogelijk theater en drama in dezelfde definitie te vangen. En daar komt nog iets bij: in de benaderingen van Esslin en Schoenmakers gaat het steeds over verschillende media. Voor het verschijnsel drama hoeft dat geen probleem te zijn; het 'dramatische' is inderdaad een concept dat in verschillende kunsttalen, die zich elk in een eigen materiaal uitdrukken, kan functioneren. Maar als het waar is dat de aard van het mediale materiaal van fundamenteel belang is voor de aard van het kunstzinnig genot, dan moeten ook de *speelfilm*, het *televiesiedrama* en het *podiumdrama* verschillende soorten ervaringen voortbrengen.

Deze in verschillende media geproduceerde vormen van drama allemaal theater noemen, levert een definitie op waarin enerzijds geen recht wordt gedaan aan het materiaal waarin kunstenaars zich uitdrukken, en waarin anderzijds geen rekening wordt gehouden met theatrale uitingen die niet dramatisch van aard zijn.

De benaderingswijze van een derde auteur, Bernard Beckerman, helpt ons verder. Beckerman reserveert de term theater voor kunstvormen die 'human presence' vereisen. Voor hem is film dus geen theater:

Cinema presents a sequence of visual images which can be used to tell a story or describe a place or record an event. It makes use of actors, but they are subordinate to the images. It is the work of the man who arranges the images not the work of the actors themselves that reaches us, the viewers. (Beckerman, 1979:7)

Het argument dat het verschil tussen media die zich van celluloid en vergelijkbare materialen bedienen en die welke zich middels het menselijk lichaam uitdrukken, niet wezenlijk is voor de aard van de betekenissen die door beide media worden voortgebracht, acht Beckerman niet terzake:

(...) meaning is not the end of art; experience and impact of experience are. And the experience of seeing human beings battling time and space cannot be the same as seeing visual images upon a screen (t.z.p.7).

De toeschouwers in het theater zien dus niet iets dat af is, maar zien iets *gebeuren*. Vandaar dat Beckermans definitie van theater begint met: 'theatre occurs...' in plaats van 'theatre is...'. Voeg daarbij dat de daadwerkelijke aanwezigheid van mensen die optreden en van mensen die kijken, essentieel is voor deze gebeurtenissen en deze definitie van theater kan als volgt verder worden ontwikkeld: "Theatre occurs when one or more human beings present themselves to another or others". Tenslotte voegt Beckerman hieraan toe dat de theatrale presentatie plaatsvindt 'isolated in time and/or space'. Hiermee wordt in feite bedoeld dat de theatrale gebeurtenis zich op een of andere manier onderscheidt van de realiteit waarin zij zich afspeelt. Enerzijds is dit mogelijk door het begin en het einde en daarmee de duur van de gebeurtenis te markeren, anderzijds door een 'vrije ruimte' te scheppen waarbinnen het optreden zich afspeelt, dit met inbegrip van de noodzakelijke scheiding tussen de mensen die optreden en de mensen die kijken. Wat dit laatste

betreft betoogt Beckerman dat pogingen om de scheiding tussen spelers en toeschouwers op te heffen – in het omgevingstheater bijvoorbeeld, de happening en het meespeeltheater³ – deze juist des te scherper zichtbaar maken:

The auditor becomes acutely aware not only of the performers but of himself, thereby sensing that he has been cast in the role of a particular kind of spectator. Isolation is not eliminated, merely recharacterized (t.z.p.10).

Het belangrijkste dat Beckerman kan worden tegengeworpen, is dat zijn definitie aan de ene kant misschien te weinig uitsluit aan de andere kant bepaalde verschijnselen die over het algemeen als theater worden beschouwd, niet insluit.

Wat het eerste betreft neigt Beckerman ernaar om theater zeer ruim op te vatten; circus, dans, opera, zang, variété en toneel passen allemaal binnen de definitie, maar *sport* niet. Want: “The basic act is challenge, not presentation. The validity of the contest is not certified by the spectators, but is inherent in the contest itself” (t.z.p.8). Wat uiteraard niet wil zeggen dat sportwedstrijden voor publiek geen theatrale elementen kunnen bevatten.

Aan de andere kant is het de vraag of poppenspel en meer nog de voorbeelden die Schoenmakers geeft van theater waarin geen mensen, maar dansende robots of blaffende honden optreden, wel binnen de definitie passen. Poppenspel is voor Beckerman geen echt probleem, omdat “like every subdivision of theatre, it involves human presence, though that presence may very well be screened” (t.z.p.7). *Going to the Dogs*, de voorstelling van Wim T. Schippers uit 1986, waarbij enkele herdershonden, begeleid door teksten, wat rondliepen in een huiskamerdecor in de Stadsschouwburg in Amsterdam, kan beschouwd worden als een bevestiging van de opvatting dat theater alles is wat als zodanig door toeschouwers gezien wordt. En wat men als theater ziet, wordt bepaald door het ‘theatrale frame’ waarbinnen het kijken wordt georganiseerd. Bij *Going to the Dogs* was het frame uitgesproken theatraal en werd de rol ervan in het suggereren van een theatrale ervaring scherp zichtbaar. Met andere woorden: door de wijze waarop dit hondenspel in tijd en ruimte werd geïsoleerd, kon deze presentatie getoetst worden aan Beckermans definitie van theater, eerder dan dat er sprake zou zijn van de ontwikkeling van nieuwe vormen van theater die een verruiming van de definitie noodzakelijk zou maken. Dat het bij theater gaat om communicatieprocessen tussen mensen, wordt door dit ‘beestenspul’ alleen bevestigd.

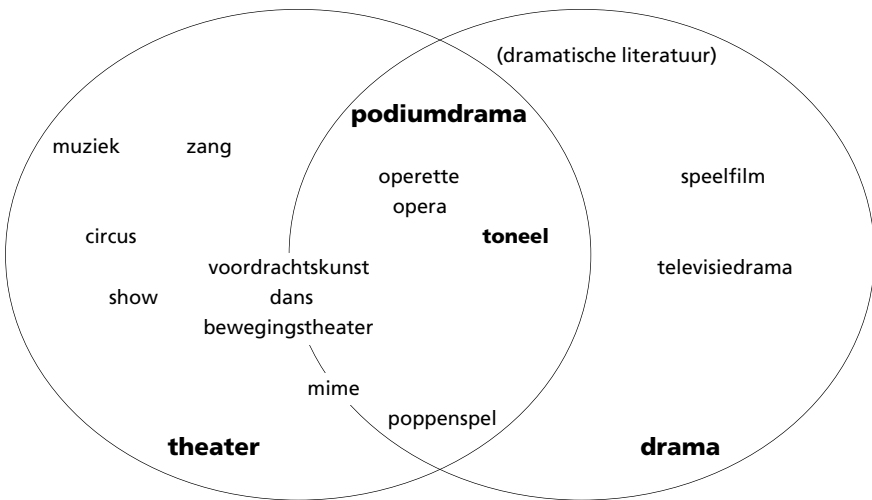
Bij Beckerman is drama een subvorm van theater: “Drama occurs when one or more human beings isolated in time and space present themselves in *imagined acts* to another or others” (t.z.p.67, curs. HvM).

3 *Meespeeltheater* is de Nederlandse term voor wat Augusto Boal in de jaren '70 in Europa introduceerde als *Forumtheater*, waarbij toeschouwers rollen van de spelers kunnen overnemen en zo nieuwe oplossingen voor dramatische conflicten aandragen. Een nog verder gaande vorm van opheffing van de grens tussen spelers en publiek is het *Onzichtbare theater* – ook door Boal ontwikkeld – waarbij acteurs optreden in openbare situaties, zonder door de ‘toeschouwers’ als acteurs herkend te worden.

Dat is wat in Nederland over het algemeen ‘toneel’ genoemd wordt: als mensen in levende lijve voor andere mensen net doen alsof. Esslin noemt het ‘stage drama’, Beckerman kortweg ‘drama’, omdat hij de speelfilm en het televisiedrama beschouwt als media die meer worden bepaald door de aard van het materiaal waarin de makers ervan zich uitdrukken dan door de dramatische structuren of elementen die daarbij worden gebruikt.

Dit boek gaat over toneel, dat met Beckerman als een subvorm van theater wordt begrepen, omdat het lichaam van de speler het materiaal levert voor de taal waarin de communicatie tussen speler en toeschouwer voltrokken wordt, maar met Esslin als podiumdrama, dat in de speelfilm en het televisiedrama twee, in kwantitatieve zin zeker belangrijker, soortgenoten heeft.

Het toneel bevindt zich dus enerzijds in een theateraardig veld, waarbinnen vloeiende grenzen tussen de verschillende theateraardige uitingen bestaan; anderzijds in een dramatische veld, waarvoor hetzelfde geldt. Daar waar beide velden elkaar overlappen bevinden zich de verschillende vormen van podiumdrama. Toneel kan daarbij onderscheiden worden van de andere subvormen door het, nog wat nauwkeuriger, als ‘gesproken podiumdrama’ te beschouwen. Aangezien drama hier wordt opgevat als een bepaald soort activiteit is er voor dramatische literatuur slechts een plaats tussen haakjes weggelegd:



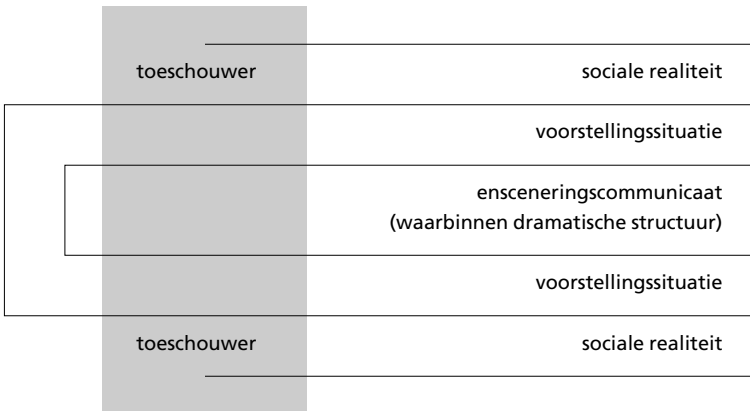
Figuur 1.2 De velden van theater en drama

Hiermee is de plaats van toneel in het veld van drama en theater vastgesteld, zodat nu de categorieën die in figuur 1.1. de verschillende facetten van de werking van toneel representeerden, nader kunnen worden uitgewerkt.

1.3 Productie en receptie van toneel

1.3.1 Inleiding

Vanuit een theatersociologisch perspectief ligt het niet voor de hand om de betekenis van een toneelvoorstelling te bestuderen op basis van een dramatische tekst. Voor de toeschouwer is een tekst namelijk niet zozeer een gegeven als wel een resultaat, of een ontdekking. Door te participeren in een theatraal frame⁴, neemt de toeschouwer visuele en auditieve prikkels waar als theatrale tekens, die bovendien dramatisch van aard kunnen blijken te zijn. De situatie waarin een toneelvoorstelling plaatsgrijpt, kan dan ook worden opgevat als een specifieke structurering van de realiteit die de toeschouwer in staat stelt stap voor stap door te dringen tot de dramatische kern daarvan. In schema kan dat als volgt worden weergegeven:



Figuur 1.3 De lagen van een voorstellingssituatie

In de buitenste laag wordt de overgang voltrokken van ‘de realiteit’ van de toeschouwer naar een specifieke vorm daarvan: de voorstellingssituatie. In de meeste gevallen gebeurt dat op een geïnstitutionaliseerde manier: men bezoekt er een speciale ruimte voor, ontvangt informatie over wat er gaat komen, krijgt een plaats toegewezen of zoekt er een binnen de kaders die daarvoor zijn aangegeven en wacht tot het licht zal dimmen of zelfs doven, als teken dat het spel begint. En inderdaad weet dan iedereen dat het gedrag van de persoon die in deze situatie voor

4 Het is vooral Goffman (1975) geweest die de betekenis van het frame – als stelsel van conventies – voor de wijze van waarnemen onder de aandacht heeft gebracht.

het publiek verschijnt, als theateraal gedrag, als spel, moet worden beschouwd. Soms komt het publiek daarbij bedrogen uit, bijvoorbeeld als de directeur van het theater komt zeggen dat de voorstelling helaas wat later zal beginnen, of niet door kan gaan; en soms ook weet het publiek niet of de tekens die worden aangeboden, theateraal of reëel zijn, bijvoorbeeld als een speler speelt dat hij de directeur van het theater is die komt zeggen dat de voorstelling helaas wat later zal beginnen of, ernstiger, als de toneeldood van een personage in werkelijkheid de dood van een acteur is.

Het theatrale frame markeert niet altijd zo duidelijk de overgang van de ene soort realiteit van de toeschouwer in een andere. Bepaalde vormen van straattheater laten de toeschouwer voor een tijdje in het ongewisse over de vraag of er gespeeld wordt. Sommige televisieprogramma's met verborgen camera's creëren ook een dergelijke situatie en het verst hierin gaat het 'onzichtbare theater', waarbij immers acteurs spelend ingrijpen in de realiteit zonder dat de mensen die daarbij als aanwezigen betrokken zijn, weten of te weten komen dat wat zich afspeelde, spel was.

1.3.2 De productie van een dramatische structuur

Binnen de voorstellingssituatie hebben de toeschouwers te maken met een ensce-neringscommunicaat, dat wil zeggen een structuur van theatrale tekens waarmee theatermakers het publiek tegemoet treden. Bij *toneel*voorstellingen is het ensce-neringscommunicaat dramatisch gestructureerd, met alle gevolgen van dien voor de aard van de receptie door de toeschouwer.

Die receptie begint bij de herkenning van theateraal gedrag. Of gedrag herkend wordt als theateraal – in het geval van toneel als spel – hangt in wezen niet af van de mate waarin de overgang naar een voorstellingssituatie geïnstitutionaliseerd is, maar wordt in de grond van de zaak bepaald door de spelhandeling als zodanig.

Personage, acteur en figuur

De spelhandeling bestaat erin dat iemand gedrag vertoont – en zich daarvan bewust is – dat gezien kan worden als *van een ander of van iets anders*. In algemene zin handelt de speler dus *alsof*, zelfs als hij echt slaat, zelfs als hij zijn eigen emoties, driften of ervaringen daarbij mobiliseert, zelfs als voor de toeschouwer niet duidelijk is wat het voorstelt en of het wel iets voorstelt; *in de spelhandeling creëert de speler een personage, door tegelijkertijd zichzelf te tonen én gedrag dat niet van hemzelf is, maar een ander of iets anders representeert*.

Het scheppen van een personage in deze zin is de kern van de spelhandeling, is spel en vormt de basis van drama. Tegelijkertijd is het de meest gecompliceerde handeling die in het theater voltrokken wordt, omdat hierin de verhouding tussen de speler en het 'andere' wordt uitgedrukt en daarmee ook de grondslag gelegd wordt voor de communicatie met het publiek.

Het 'andere' is dat wat door de acteur in het personage wordt *verbeeld*: de dramatische figuur. In het personage, voorgesteld als een verhouding,

$$P(\text{ersonage}) = \frac{F(\text{iguur})}{A(\text{cteur})}$$

is de acteur een factor die verwijst naar de niet-theatrale realiteit, het personage een theatrale factor en de figuur een dramatische factor. Daarmee is dan ook direct duidelijk dat de toeschouwer die een spelhandeling waarneemt, door de receptie van de theatrale tekens die de acteur aanbiedt, in de eerste plaats een personage als element van het enceneringscommunicaat ontdekt en vervolgens *in* het personage de figuur, als element van de dramatische structuur.

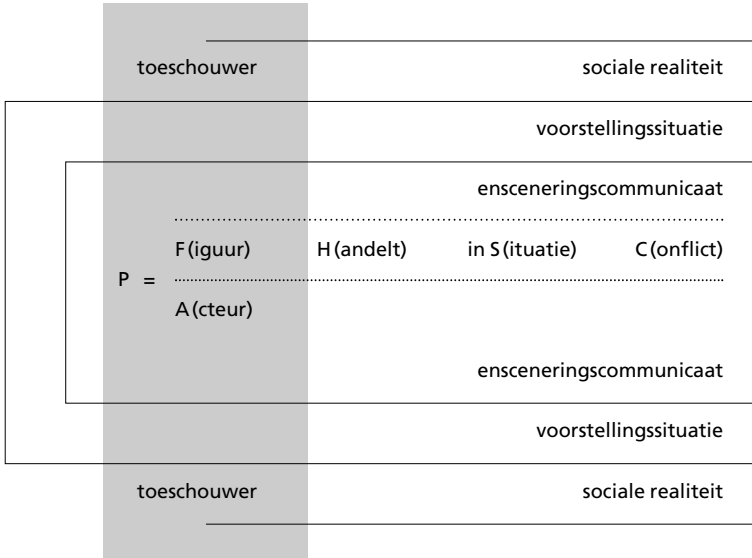
Handeling, situatie en conflict

De dramatische figuur, die dus geen zelfstandig bestaan kent, maar alleen bestaat in het theatrale personage en in het beeld dat de toeschouwer van hem schept, gaat middels het personage een eigen, dramatisch leven leiden, dat zich door drie categorieën laat kenmerken: *het handelen, de situatie en het conflict*. De eerste twee categorieën zijn in het spel onlosmakelijk met het bestaan van de figuur verbonden. De dramatische figuur kan niet bestaan zonder te handelen en zonder dat dit in een situatie gebeurt. Een omschrijving van de begrippen kan dit duidelijk maken. Onder situatie kan worden verstaan: *het geheel van verhoudingen tussen figuren in tijd en ruimte*. Vooral de aspecten tijd en ruimte zijn in dit verband van belang. Tijd heeft zowel betrekking op de historische periode(s) waarin de dramatische figuur leeft – bijvoorbeeld de zomer van 1920 – als op de tijdstippen en het verloop van tijd binnen die periodes – bijvoorbeeld de vroege zondagmorgen, als specifiek moment waarop zich gebeurtenissen voltrekken. Voor de ruimte geldt iets soortgelijks; er wordt niet alleen een (geografisch) territorium mee bedoeld – een villa in Parijs – maar ook een plaats in dat territorium – de hal, de bibliotheek en/of de kelder, in relatie tot het verloop van de handelingen. Als voorbeelden zijn in dit geval heel concrete tijdsaanwijzingen en plaatsen gegeven, maar in veel gevallen zijn de ruimte en de tijd veel vager, algemener of gecompliceerder van aard. Wat te denken bijvoorbeeld van tijd en ruimte in *Wachten op Godot* van Beckett of in *Het Park* van Botho Strauss? Toch is er altijd sprake van een tijd en een ruimte, omdat de dramatische figuur, evenals een mens, niet buiten de tijd en de ruimte kan bestaan en de acteur deze dus mét de figuur schept: de dramatische figuur handelt in een dramatische tijd en in een dramatische ruimte. Daarmee komen we terug bij het begrip handelen. Een lastig begrip, omdat de term verschillende betekenissen kent. Ter sprake is al gekomen het begrip *spelhandeling*, als de centrale categorie van het spelen; het is een handeling van de speler, de acteur, waarin hij een personage en dus ook een figuur creëert. Nu gaat het om de *dramatische handeling* van de figuur. De dramatische handeling is *een poging van de figuur om in de dramatische situatie een verandering aan te brengen*. Dat betekent dat niet iedere activiteit van de figuur als handeling hoeft te worden begrepen. Een dramatische handeling kent drie facetten, die niet los van elkaar kunnen bestaan: het doel van de handeling (wat tracht de figuur te bereiken), het motief van

de handeling (waarom wil hij dat bereiken), en de handelwijze (de manier waarop de figuur zijn doel tracht te bereiken, op grond van zijn motief). Handelingen van figuren binnen een dramatische tekst of een dramatisch communicaat kunnen op verschillende niveaus worden geanalyseerd. Bij analyse op microniveau worden bijna alle gedragingen van de figuren beschouwd als pogingen om de situatie te beïnvloeden; op macroniveau echter worden alleen de grote lijnen in het gedrag van de belangrijkste figuren als bepalend beschouwd voor de veranderingen in de situatie en daarmee voor het verloop van het stuk. Er is dan nog steeds sprake van dramatische handelingen, maar de betekenis van het begrip komt in de buurt van de notie handeling als *dramatisch verloop*, wat eigenlijk het *resultaat* is van het dramatisch handelen van de figuren in hun situatie(s).

Terwijl voor de handeling en de situatie geldt dat zij, met de figuur, in spel ontstaan en de gespeelde figuur niet zonder die twee kan bestaan, gaat dat voor de vierde basiscategorie van de dramatische structuur niet op: het conflict is niet een noodzakelijk element van spel, de alsof-handeling brengt niet noodzakelijkerwijs een conflict voort. De handeling van de *dramatische* figuur doet dat echter wel, omdat deze handeling een (substantiële) wijziging in een bestaande situatie creëert. Dit betekent dat drama niet alleen wordt gekarakteriseerd door de *spel*handeling van de acteur, maar evenzeer door het conflictkarakter van de handeling.

Nu kunnen we de kern van de voorstellingsituatie, de dramatische structuur van het enceneringscommunicaat nader invullen:



Figuur 1.4 Structuur van een toneelvoorstelling

1.3.3 De speelwijze

Aan de aard van de dramatische structuur is tamelijk veel aandacht besteed, omdat de ervaring van de toneeltoeschouwer er in essentie door wordt gestructureerd. Eén aspect, dat niet tot de dramatische structuur als zodanig behoort, maar er wel aan ten grondslag ligt, verdient om dezelfde reden ook nog enige aandacht: de aard van het toneelpersonage, dat wil zeggen de verhouding tussen de acteur en de figuur. De toeschouwer wordt immers niet alleen geconfronteerd met de handelingen en belevenissen van de verbeelde toneelfiguren, maar in iedere voorstelling, van het begin tot het eind in de eerste plaats met de wijze waarop de acteur zich tot de figuur verhoudt.

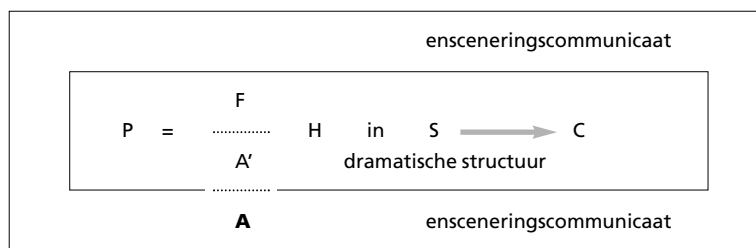
De *speelwijze* in een voorstelling betreft uiteindelijk juist deze verhouding en bepaalt vooral de wijze waarop toeschouwers een dramatische structuur zien in relatie tot andere realiteiten. Ruwweg kunnen er vier speelwijzen in deze zin onderscheiden worden. Zij bewegen zich tussen twee polen, waarop figuur en acteur op tegengestelde wijzen samenvallen.

Aan het ene uiteinde van de schaal bevindt zich de *mimetische* speelwijze, waarbij de acteur via inleving en/of nauwkeurige imitatie tracht samen te vallen met de figuur die hij speelt, zodat de toeschouwer, die weliswaar vrijwel altijd beseft dat er gespeeld wordt, de acteur toch niet meer als aparte factor ervaart. Voor de toeschouwer is het gevolg dat hij de dramatische werkelijkheid als een autonome wereld beleeft en daarin opgaat tijdens de voorstelling.

Aan de andere kant van de schaal treffen we een speelwijze aan waarbij niet de acteur opgaat in de figuur, maar, andersom, de acteur zichzelf blijft en zich bekleedt met trekken van een figuur. Het is de speelwijze die in de 'performance' wordt toegepast en ik zou het de *actualiserende* speelwijze willen noemen, omdat wat er gebeurt, daadwerkelijk met de acteurs gebeurt, en omdat hierbij dus ook voor de toeschouwers de grens tussen dramatische en 'actuele' werkelijkheid wordt overschreden. Te denken valt bijvoorbeeld aan de mannen en vrouwen die zichzelf en elkaar in Jan Fabres tekenstructuur *Macht der theaterlijke dwaasheden* afbeulen tot ze ook 'actueel' volledig zijn uitgeput. "Een performer", schreef Von Graevenitz in 1985 in *Toneel Theatraal*, "kan eventueel als figuur van zijn kunstwerk als 'ik' sterven" (Von Graevenitz, 1985). Zij geeft dan twee voorbeelden van een actualiserende speelwijze. De eerste is die van Stanley Brown, die op het toneel een plastic zak over zijn hoofd trekt en die er pas af haalt als het hem bijna onmogelijk is geworden om nog voldoende zuurstof in te ademen om in leven te blijven; het tweede betreft twee Japanse kunstenaars die bij wijze van performance van een hoog gebouw zullen springen; het 'theaterpubliek' dat is toegestroomd, ziet, zoals Von Graevenitz schrijft, hoe de performance slaagt en de acteurs de dood vinden.

Tussen de twee uitersten in bevinden zich behalve talrijke variaties en combinaties twee andere specifieke speelwijzen: de *demonstrerende* en de *esthetiserende*. De eerste is door Brecht benoemd en oorspronkelijk sterk aan het epische theater verbonden, maar kan algemener worden opgevat als de speelwijze waarbij de acteur niet alleen de figuur speelt, maar deze ook aan het publiek toont. Noodzakelijk daarvoor is dat de acteur als zodanig steeds zichtbaar blijft in zijn rol, waardoor de

toeschouwer tot een kijkwijze wordt gebracht waarin hij direct met de acteur communiceert over de figuur die gespeeld wordt. In het theater van na 1970 is deze vorm van spelen, maar dan in ruimere zin dan Brecht beoogde, gaan domineren, vooral in de kleine zaal. Behalve een door een acteur *weergegeven* dramatische figuur, krijgt de toeschouwer de relatie tussen de acteur en de figuur te zien; met andere woorden: in de gespeelde interpretatie van de figuur door de acteur is de persoonlijkheid van de acteur meer dan in het traditionele toneel aanwezig. Het personage overwint na 1970 de figuur, iets wat geheel in overeenstemming is met zowel de gezochte maatschappelijke verantwoordelijkheid van het individu vanaf de jaren '50, als met de noodzakelijke ontwikkeling van het toneel in het televisietijdperk. Deze zo kenmerkende verschuiving binnen het toneelpersonage maakt ook een ietwat andere voorstelling van de kern van een voorstelling noodzakelijk dan in figuur 1.4. werd gegeven. Voor het eigentijdse toneel zou het adequater zijn het gehele personage als voltrekker van de dramatische handeling te beschouwen in plaats van de figuur en dit als volgt voor te stellen:



Figuur 1.5 Acteur in eigentijdse vormen van 'acteursstoneel'

In de esthetiserende speelwijze tenslotte wordt de dramatische figuur zozeer in gebaar, beweging, houding en/of stemgebruik gestileerd, dat het lichaam van de acteur een min of meer autonoom ruimtelijk object wordt. In de stilering blijven uiteraard zowel figuur als acteur zichtbaar, maar wordt het acteurslichaam als beeldend element verzelfstandigd, waardoor de aandacht van de toeschouwer op het beeldend vermogen, eventueel het technisch kunnen van de acteur wordt gevestigd.

Het zal duidelijk zijn dat deze vier soorten speelwijzen in talloze variaties en combinaties voorkomen en zelden in zuivere vorm zijn waar te nemen.

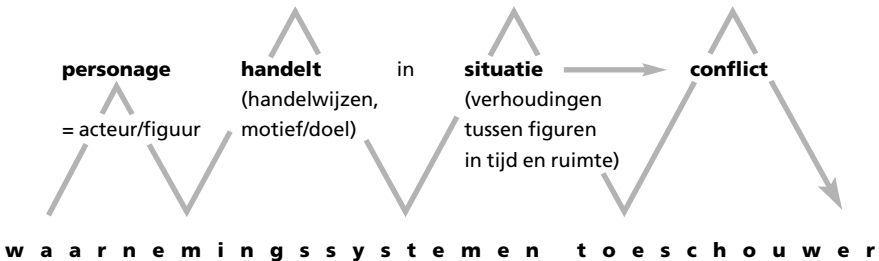
1.3.4 Het receptieproces

De basiselementen van een dramatisch gestructureerd ensceneringscommunicaat zijn hiermee besproken. De receptie van een toneelvoorstelling – en daarmee komt de psychologische benadering van de vraag hoe toneel werkt, aan de orde – is in feite een confrontatie tussen zo'n dramatisch gestructureerd communicaat en het *voorwaardensysteem* van een toeschouwer. Het voorwaardensysteem omvat volgens

Schoenmakers alle factoren die de deelnemers aan het communicatieproces beïnvloeden. Dat wil zeggen niet alleen worden de verschillende kodes hieronder begrepen, maar ook alle overige fysieke, psychische en cognitieve factoren, zoals bijvoorbeeld persoonlijkheidsvariabelen die voor een bepaalde wijze van reageren zorgen (Schoenmakers, 1979:40).

Het voorwaardensysteem omvat dus het geheel van *waarnemingsystemen*⁵ waarmee een toeschouwer een voorstelling tegemoet treedt, daarbij gestuurd door een receptiestrategie die in het bijzonder een verwachtingspatroon in zich draagt alsmede persoonlijke doelstellingen die aan het deelnemen aan de voorstellingssituatie ten grondslag liggen.

De confrontatie tussen de waarnemingsystemen van de toeschouwer en het dramatisch communicaat kan als volgt in beeld worden gebracht:



Figuur 1.6 Receptie van een dramatische structuur

Het mentale proces dat de toeschouwer bij het kijken naar toneel voltrekt, kan worden beschouwd als een proces waarin ontbinding en verbinding elkaar voortdurend afwisselen en mogelijk maken.⁶ De theatrale tekens werken in eerste instantie als prikkels die bij de toeschouwer juist die waarnemingschema's oproepen waarmee de tekens ontbonden en daardoor geïnterpreteerd en gevolgd kunnen worden. Dat begint al, zoals we gezien hebben, met de ontbinding van een naar voren tredende gestalte in twee factoren, die van de acteur en die van de figuur, waardoor deze gestalte als personage wordt begrepen. Tegelijkertijd met dit ontbindingsproces wordt er een verbinding tot stand gebracht: de factoren acteur en figuur kunnen alleen maar door de toeschouwer geïsoleerd worden doordat eerdere ervaringen in het geheugen geactiveerd worden en zich er, door herkenning, aan binden. Hetzelfde geldt voor de herkenning van beschilderd karton als bos en het licht uit een spot als opkomende zon. Door dit mentale productieproces te voltrekken volgt de toe-

5 Waarnemingsystemen zijn te beschouwen als min of meer vaste mentale structuren, waarin of met behulp waarvan nieuwe waarnemingen worden verwerkt. Piaget spreekt, meer in het algemeen, over assimilatieschema's. Zie hierover o.a. Piaget (1976).

6 Zie hiervoor ook Van Maanen (1981).

schouwer een toneelvoorstelling, duidt hij de handelingen van de figuren, de conflicten ook die zich tussen hen afspelen en hecht hij er betekenissen aan.

Zolang dit alles gebeurt op het niveau van de herkenning, beantwoordt de voorstelling niet volledig aan een kunstzinnig doel. Kunst immers tracht de waarneming te *vernieuwen*.⁷

De vernieuwing die het enceneringscommunicaat aanbrengt in de toneeltaal, dat wil zeggen in de taal en het idioom waarvan spelers en toeschouwers zich in hun dramatische communicatie bedienen, stelt de laatstgenoemden voor een probleem bij het voltrekken van het zo net beschreven, op herkenning berustende, ontbindings-verbindingsproces. Een soortgelijk proces wordt van de toeschouwer vereist, maar nu op een 'analytisch' niveau. De toeschouwers zien zich immers genoodzaakt om de hun vertrouwde waarnemingschema's, die tot dan toe de herkenning mogelijk maakten, nu zelf te ontbinden, om de handelingen van de dramatische figuren nog te kunnen volgen. Dat is wat kunst in het algemeen beoogt: de gebruiker uit te nodigen – of te brengen – tot een andere kijk- en zienswijze door het kunstwerk te 'volgen'. In het volgen van een dramatisch communicaat gebeurt dit op een specifieke wijze, en wel omdat het conflict, de tegenspraak, daarin zo'n fundamentele plaats inneemt. Een dramatische structuur richt zich op de ontwikkeling van tegenspraken, binnen de figuren en tussen de figuren. Dat betekent dat toeschouwers in het volgen van de dramatische handelingen met tegenspraken daarin geconfronteerd worden en met conflicten die tussen de figuren en hun omgeving ontstaan. Als nu, in het proces van *verbinding* van gegeven waarnemingschema's met tegenspraken in het communicaat, deze waarnemingschema's *ontbonden* moeten worden om de tegenspraken te volgen en te interpreteren, doet zich de situatie voor dat de waarneming van tegenspraken op het toneel, tegenspraken in de waarneming van de toeschouwer produceert. Daarmee is de essentie van de *dramatische* ervaring als artistieke ervaring verwoord.

1.3.5 *Effecten van de receptie*

De breuken die door een voorstelling worden geforceerd in de waarnemingswijzen van toeschouwers, zijn het eigenlijke effect van de receptie en vormen de essentie van de kunstzinnige ervaring. Emoties, zo vaak aangegrepen om het belang van toneelspelen en -kijken onder woorden te brengen, zijn te beschouwen als het gevolg van de tegenspraken die zich in de waarneming van toeschouwers voordoen. Ook dit wezenlijke aspect in de receptie van toneelkunst, de artistieke emotie, wordt in hoofdstuk 5 uitgebreid besproken, ook al omdat niet iedere emotie in het theater artistiek van aard is.

Hier volsta ik ermee op te merken dat de toeschouwer zich op die voor hem zo gedenkwaardige avond van 1 november 1990, toen Hedda Gabler zich, buiten het gezichtsveld van het publiek, door het hoofd schoot, geschokt voelde. Een emotie

7 In hoofdstuk 5 ga ik uitgebreid in op het belang van het nieuwe en vernieuwende in de hedendaagse kunst in het kader van een verdere uitwerking van de qualitas van toneelkunst.

die duidelijk het effect was van de receptie van de encenering. Maar als dit effect langer aanhoudt, zoals geschetst in het tweede fragment van het vervolgverhaal over de toeschouwer bij Ibsen, kunnen we niet meer alleen spreken van een schok, maar is er, als effect, sprake van een door de schok veroorzaakte verwarring in het waarnemingssysteem en een zoeken naar mogelijkheden om die verwarring op te heffen. Het gevolg daarvan kan zijn dat de oplossing gevonden wordt in een nieuwe mentale structuur die de wijze van kijken naar de werkelijkheid in overeenstemming weet te brengen met de ervaring opgedaan tijdens de voorstelling. Een dergelijke nieuwe mentale structuur kan ook als effect van de receptie van de voorstelling gezien worden.

Een laatste schakel in deze keten van effecten komt tot stand doordat de vernieuwde mentale structuur een rol gaat spelen in het handelen van de gewezen toeschouwer: zijn gedrag wordt beïnvloed door de nieuwe kijkwijze, die op zijn beurt in het gebruik ervan getoetst en bevestigd wordt. Aangenomen mag worden dat zonder deze functie in het handelen, een vernieuwing in de waarneming langzaam of snel aftakelt.

Intussen zal het duidelijk zijn dat de laatste fasen in deze reeks van mogelijke effecten van de receptie van toneelvoorstellingen, moeilijk te isoleren zijn van andere invloeden in het leven van toeschouwers. Zoals een veelheid van variabelen in het voorwaardensysteem van de toeschouwer de aard van de receptie meebepaalt, zo beïnvloedt ook een groot en ongekend aantal ervaringen van de toeschouwer wat er uit die ene dramatische waarneming voort zal komen.

1.4 De maatschappelijke organisatie van de toneelreceptie

1.4.1 Inleiding

Wie een toneelvoorstelling bezoekt en de encenering bekijkt, neemt deel aan een sociale praktijk waarin de dramatische communicatie tussen spelers en toeschouwers centraal staat. De wijze waarop de communicatie verloopt, wordt in de eerste plaats bepaald door de aard van de confrontatie tussen het communicaat en het voorwaardensysteem van de toeschouwers; maar in de tweede plaats door de aard van de praktijk zelf waarin deze communicatie plaatsgrijpt – met andere woorden: in de voorstellingssituatie worden specifieke omstandigheden gecreëerd, die de receptie van een voorstelling beïnvloeden: de *receptieomstandigheden*. Daarnaast hebben deze receptieomstandigheden nog een andere functie; zij organiseren de relatie tussen de realiteit in het theater en de realiteit daarbuiten. De organisatie van deze relatie heeft noodzakelijkerwijs plaats in de *distributie* van toneelvoorstellingen, waarbij distributie wordt opgevat als het domein waarin dramatische communicaten aan gebruikers beschikbaar worden gesteld. De distributie is in die zin een wezenlijk aspect van de productie van dramatische communicatie, die immers niet zonder deze beschikbaarstelling tot stand kan komen. Dit houdt ook in dat er een sterke onderlinge afhankelijkheid bestaat tussen de wijze waarop een dramatisch communicaat wordt geproduceerd en de wijze waarop het wordt gedistribueerd. Enerzijds vragen toneelmakers om distributiewijzen en daarbinnen om re-

ceptieomstandigheden die bij hun product passen, anderzijds vragen distributie-apparaten om communicaten die ze kunnen verwerken. Dat er zich in de geschiedenis van het toneel steeds weer spanningen in deze verhoudingen voordoen, hoeft geen verbazing te wekken; in de distributie wordt immers het maatschappelijke functioneren van toneel georganiseerd. Op het moment dat toneelstukken of voorstellingen andersoortige betekenissen beginnen te produceren voor een samenleving, kunnen ze, in de verspreiding daarvan, op verouderde distributiestructuren stuiten – en andersom, als distributiesystemen veranderen omdat de samenleving daarom vraagt, komt de gangbare toneelproductie onder druk te staan.

1.4.2 Receptieomstandigheden

Bij het bezoeken van een toneelvoorstelling komt een toeschouwer uiteraard in een complex geheel van omstandigheden te verkeren, maar in beginsel zijn deze toch te beschrijven in een beperkt aantal categorieën.

De receptieomstandigheden kunnen naar vier factoren worden onderscheiden:

- de verhouding tussen de toeschouwers en de tijd
- de verhouding tussen de toeschouwers en de ruimte
- de verhouding tussen de toeschouwers onderling
- de verhouding tussen de toeschouwers en de spelers

Dat het hierbij steeds om een verhouding gaat en dan wel een verhouding tussen de toeschouwer en iets anders, is niet verwonderlijk. Het gaat immers om omstandigheden die de receptie betreffen, dat wil zeggen de mentale activiteit waarin de *toeschouwers* hún voorstelling produceren. Daarbij zijn de factoren tijd, ruimte, andere toeschouwers en spelers niet als zodanig van invloed, maar alleen in de verhouding die de toeschouwer ermee heeft of ermee aangaat.

De toeschouwer en de tijd

Het begrip tijd staat in deze verhouding voor zowel tijdstip als tijdsduur en moet bezien worden in relatie tot het ‘tijdsplan’ van de toeschouwer. Daarbij is *reële* tijdsduur van een voorstelling een grootheid die gerelativeerd wordt door de *ervaren* tijdsduur. De door de toeschouwer ervaren tijdsduur is behalve van de reële tijdsduur afhankelijk van de mate waarin de dramatische, gespeelde, tijd de reële tijd weet te verdringen; en dat hangt op zijn beurt weer af van al die factoren in het communicaat die een voorstelling al dan niet boeiend maken. De toeschouwer heeft dus aan de ene kant te maken met de betekenis die de reële tijdsduur en het tijdstip van aanvang van een voorstelling hebben in het kader van het tijdsplan van een toeschouwer, aan de andere kant met de betekenis die de ervaren tijdsduur gedurende een voorstellings situatie heeft voor de receptie van de voorstelling. Wat het laatste betreft gaat het er eenvoudigweg om of de toeschouwer voldoende geboeid blijft communiceren en achteraf het gevoel heeft zijn tijd goed te hebben besteed, dan wel of hij ‘afhaakt’, terugvalt in de reële tijd en zijn besteding daarvan als nutteloos, inadequaats, onrendabel en/of vervelend ervaart. De tweede mogelijkheid – waarschijnlijk, maar niet noodzakelijk, veroorzaakt door het communicaat zelf – zal zeker ook de verdere receptie negatief beïnvloeden.

De reële tijd die een voorstelling kost en het tijdstip waarop die aanvangt en eindigt, bepalen mede of toeschouwers een voorstelling zullen bezoeken. Knulst (1990), Ganzeboom (1989) en Maas (1990) hebben er alle op gewezen dat het bezoeken van toneel relatief veel beslag legt op vrije tijd, niet alleen door de duur van veel voorstellingen, maar ook doordat de toeschouwer tijdens de voorstellingen tamelijk weinig vrij is in zijn doen en laten, vergeleken bij andere vormen van vrijetijdsbesteding. Bovendien kan de consument van toneel nauwelijks zelf bepalen wanneer en hoe lang hij van het gebodene gebruik wil maken. Wie van dit alles niet gediend is, zal ook niet gemakkelijk uit zichzelf de keuze maken om naar toneel te gaan kijken; zeker niet als de voorstellingen beginnen op momenten die voor de betreffende potentiële toeschouwers onhandig of ongewoon zijn. Uiteraard kunnen andere factoren dit keuzeproces ook beïnvloeden; men kan bijvoorbeeld tot toneelbezoek worden verplicht of verleid. In beide gevallen kan de wijze waarop de reële tijd door de toeschouwer ervaren wordt, overeenkomen met wat men daarvan verwachtte, of juist van de verwachting afwijken. Steeds speelt de verwachting van de tijd een rol in de ervaring ervan; of, anders gezegd, de verhouding van de toeschouwer tot de tijd heeft een actueel aspect in de ervaring tijdens de voorstelling én een prospectief aspect in de verwachting ten aanzien van de voorstelling. We zullen zien dat deze twee aspecten in alle vier de soorten receptieomstandigheden een rol spelen.

De toeschouwer en de ruimte

De factor *ruimte* lijkt uiteindelijk niet zozeer te maken te hebben met de plek waar een voorstelling gespeeld wordt als wel met de *tijd* en de inspanning die het kost om de afstand ernaartoe te overbruggen. De plaats *zelf* waar een voorstelling zich afspeelt, kan echter ook invloed uitoefenen op de keuze om een voorstelling te bezoeken, op de verwachting die men ervan heeft en daarmee op de wijze waarop de voorstelling wordt gereciperd. Het gaat hierbij onder meer om de relatie die een toeschouwer heeft met de ruimte waarin gespeeld en gekeken wordt. Het kan een schouwburg zijn, die men al dan niet gewoon is te bezoeken, of een avant-gardetheater, waarvoor hetzelfde geldt; maar het kan ook een school betreffen, of een dorps huis, voor een beperkte groep zoals een eigen huis, waar men gewoonlijk heel andere dingen doet dan naar toneel kijken. En wat te denken van theater op locatie? Theater in de duinen, een zwembad, een vervallen villa of een sluis. Stuk voor stuk plaatsen die men anders kent en die daarom al dan niet nieuwsgierigheid oproepen naar het theatrale gebruik dat ervan gemaakt wordt. Wat men bij voorbaat van de plaats vindt of verwacht, bepaalt mede het (gaan) kijken.

Eversmann (1996) onderscheidt theaterruimte en theatrale ruimte. De theaterruimte is “de fysieke plek waar een theaterevenement plaats vindt; deze plek wordt begrensd door datgene wat de toeschouwers tijdens de voorstelling kunnen waarnemen.” (p.41). Eversmann kiest deze omschrijving om de theaterruimte af te grenzen van de alledaagse ruimte, waarin immers ook de buitenkant van het theater en de secundaire ruimtes (foyer, kleedkamers, gangen e.d.) een rol kunnen spelen. Deze aspecten kunnen echter, zoals eerder is opgemerkt, wel degelijk van betekenis zijn in het beeld en de verwachting die toeschouwers van theaterbezoek hebben. En dat maakt een begrip waarmee het theatergebruik als deel van de alledaagse ruimte wordt benoemd, niet geheel overbodig. De term ‘theater’ is daar

voor te meerzinnig en de term 'schouwburg' te specifiek. Eversmann hanteert hiervoor de notie 'ruimte van het theater', waarin behalve de plaats voor de spelers en het auditorium, de secundaire ruimtes, de buitenkant van het gebouw en de directe omgeving ervan een rol spelen.

Voor de toeschouwers zijn niet alleen de ruimtes zelf van belang, maar gaat het vooral ook om het gebruik dat van de ruimtes wordt gemaakt. Twee aspecten zijn hierbij aan de orde en beide hangen direct samen met één of meer van de andere receptieomstandigheden. Dat is niet zo vreemd als het misschien lijkt; op de plaats waar de dramatische communicatie zich afspeelt, komt immers alles bij elkaar. Daar moet het gebeuren; daar gaat de toeschouwer een relatie aan met alle elementen tegelijk.

Een eerste vraag is hoe *vrij* men in de ruimte is. En dan wordt inderdaad bedoeld vrij om te staan en te gaan waar men wil, zoals bijvoorbeeld in het begin van de jaren '70 het geval was in voorstellingen van het Parijse *Théâtre du Soleil* over de Franse revolutie, maar ook in dezelfde periode in Mickery en in de Beurs van Berlage, waar de toeschouwers zich in een open ruimte bevonden en zich van speelplek naar speelplek begaven. Vrijer nog zijn de toeschouwers die op ieder gewenst moment niet alleen een andere plaats in de ruimte kunnen kiezen, maar die ook geheel zelf bepalen wanneer ze komen en wanneer ze gaan, zoals dat bij voorbeeld bij straattheater het geval is. Het andere uiterste is dat de toeschouwer plaatsneemt op een gereserveerde stoel en daar voor de duur van de voorstelling niet meer van afkomt.

De ene of de andere soort ruimtelijke situatie brengt niet noodzakelijkerwijs met zich mee dat de toeschouwer zich ook *vrij voelt*, in de zin van 'op zijn gemak'. Of dat het geval is hangt veel meer af van de verhouding tussen verwachting, gewinning en aangeboden situatie, dan van de situatie als zodanig.

Een tweede aspect van de relatie die toeschouwers daadwerkelijk met de ruimte aangaan, betreft *de wijze waarop de ruimte is getheatraliseerd*. De theatrale ruimte bestaat volgens Eversmann uit "de wereld van de voorstelling" (1996:49). De term voorstelling verwijst hier niet noodzakelijkerwijs naar een optreden met alsof-karakter. Theaterruimte en theatrale ruimte kunnen dus samenvallen. In veel gevallen is de theatralisering van de ruimte echter wel dramatisch van aard. Eversmann spreekt dan van de 'fictieve ruimte'. (p.51 e.v.). Zowel in de theatrale ruimte in het algemeen, als in de fictieve ruimte – ik geef de voorkeur aan de term 'dramatische ruimte' – kunnen de toeschouwers heel verschillende posities innemen. Met het theater betreedt men tegelijkertijd, als het ware, de dramatische ruimte; of men blijft daarbuiten en vindt de plaats waar gespeeld wordt, tegenover zich. Een mooi en bekend voorbeeld van het eerste is Grotowski's voorstelling van *Kordian*, waarvoor de totaal beschikbare ruimte was ingericht als een psychiatrische kliniek en waarbij toeschouwers en spelers zich in, op en onder de bedden bevonden. Van een dramatische ruimte waar de toeschouwers, materieel gesproken, buiten blijven, bestaan eindeloos veel voorbeelden, zij het van heel verschillende orde. We hebben het dan in feite over de *verhouding tussen toeschouwersruimte en speelruimte*: het lijsttoneel, theater en ronde, het in de toeschouwersruimte uitgebouwde podium en alle soorten toneel waarin de verschillende grenzen die tussen beide ruimtes worden getrokken, tijdelijk overschreden worden, zijn evenzovele voorbeelden van deze

verhouding. De ervaring die de toeschouwer met de dramatische tijd en ruimte – zoals die in het communicaat worden gecreëerd – opdoet, is in eerste instantie het resultaat van de plaats die men in het theater inneemt ten opzichte van de theatraal verbeelde, dramatische ruimte.⁸

De toeschouwer en andere toeschouwers

Het is gebruikelijk om het gegeven dat toneel door een publiek gezien wordt en niet door individuele toeschouwers, als wezenlijk voor de kunstvorm te beschouwen. Zoals bij de poging tot definiëren duidelijk is geworden, kan dat niet zomaar: ook als er één toeschouwer naar een optreden zit te kijken, is er sprake van theater. Dat wil echter niet zeggen dat toneel voor die situatie gemaakt wordt. Het is een ongewenste uitzonderingssituatie. Toneel is inderdaad een collectieve kunst, niet alleen omdat er meer mensen tegelijkertijd naar kijken, maar meer nog omdat de toeschouwers als *publiek*, collectief dus, worden aangesproken.

In het deelnemen aan het communicaat worden de individuele toeschouwers tot een publiek gemaakt. Daaraan leveren ook de omstandigheden waaronder wordt gecommuniceerd, hun bijdrage.

Ook nu kan de verhouding die vooraf gegeven is – en ook na de voorstelling een rol blijft spelen – onderscheiden worden van de verhouding waarin de toeschouwers door het bijwonen van de voorstelling worden gebracht.

De van tevoren gegeven en achteraf doorwerkende verhouding tussen toeschouwers is het duidelijkst als toeschouwers elkaar kennen; hetzij als toeschouwers, hetzij als deelnemers aan andere sociale verbanden.

Als dit laatste voor een heel publiek geldt, wordt deze specifieke receptieomstandigheid vanzelf ook een factor in de receptiestrategie van de toeschouwers: men acht zich als specifieke groep aangesproken, hecht aan het communicaat wat makkelijker betekenissen die voor de groep gelden en communiceert daarover ook tijdens en na de voorstelling.

Deze situatie doet zich bij voorbeeld voor tijdens schoolvoorstellingen (al dan niet op school), bij sommige amateurtoneelvoorstellingen en in het algemeen als er gespeeld wordt in buurten of dorpen waar de toeschouwers elkaar allemaal kennen. Het is in de geïndustrialiseerde wereld geen dominante praktijk dat zo'n gesloten, homogeen publiek wordt aangesproken, hoewel het de historische basis van toneel is. Voor het rituele en het religieuze theater is dat het duidelijkst: het had als eerste doel een gemeenschap op te doen gaan in de eenheid van het geloof. En daarmee werd het theater een viering, een feest van de gemeenschap. Maar ook het wereldlijk theater werd tot de opkomst van de grote theaters in de zeventiende eeuw voornamelijk gespeeld voor groepen mensen die elkaar kenden: aan hoven, op dorpspleinen, in herbergen of op kermissen. Hierbij moet bovendien niet uit het oog worden verloren dat de steden tot in de industriële revolutie voor onze begrippen tamelijk klein waren. Londen telde aan het eind van de zestiende eeuw

8 Eversmann (1996) maakt een onderscheid tussen 'frontaal' en 'environmental' theater. Tussen deze twee polen in doen zich tal van variatiemogelijkheden voor. Zie voor het belang van deze posities in relatie tot de theaterervaring hoofdstuk 3 van de betreffende studie.

zo'n tweehonderdduizend inwoners, en in Amsterdam woonden in de gouden eeuw ruim honderdduizend mensen.

Toneel kon dus als gemeenschapskunst functioneren bij de gratie van het feit dat de toeschouwers iets met elkaar te maken hadden. Die receptieomstandigheid biedt voor de toeschouwer een extra mogelijkheid om betekenissen van de voorstellingen te extrapoleren naar de realiteit buiten de toneelzaal, omdat die realiteit, in het sociale verband tussen de toeschouwers, ook binnen de toneelzaal voor een deel aanwezig is.⁹

Zoals gezegd is er in de meeste voorstellingen geen sprake van een dergelijke verhouding tussen toeschouwers onderling; mensen bezoeken het theater óf alleen, in de wetenschap of de hoop dat er wel een paar bekenden zullen zijn, óf – en vooral – met z'n tweeën dan wel een klein groepje, zonder met de rest van de bezoekers iets van doen te hebben. Maar in het laatste wordt de toeschouwer door het toneel toch gehinderd, speciaal in die situaties waarin spelers of personages het publiek direct aanspreken. In die aanspreking wordt het publiek immers tot een tijdelijke gemeenschap gemaakt. Soms neemt dit abstracte gegeven heel concrete vormen aan, bijvoorbeeld als het publiek een rol krijgt toebedeeld, zoals gebeurde tijdens een voorstelling van de Nederlandse Comedie in 1970, waarbij een acteur in de rol van Landauer (uit *Toller* van T. Dorst) “zijn rede tot de marxisten hield, welke geacht werden te zitten op de plaatsen van de toeschouwers” (Erenstein, Scenarium 1). In dat geval werkte de aanspreking bijzonder snel, want het publiek antwoordde direct bij monde van één van de toeschouwers: “Professor Landauer, ik ben een marxist en ik zou u iets willen vragen.” En Erenstein voegt er in zijn verslag aan toe:

De acteur die Landauer speelde, werd hierdoor overrompeld, mompelde nog iets als “nee, dat kan niet...”, maar bleek niet in staat de illusie van het toneel vast te houden, waarna het initiatief werd overgenomen door de man in de zaal, die met luide stem zijn bezwaren tegen de voorstelling uiteenzette (Erenstein, 1977:85).

Een mooi voorbeeld van hoe een publiek wordt aangesproken en het daardoor voor de toeschouwers gemakkelijker wordt gemaakt om betekenissen van het communicaat in verband te brengen met de niet-theatrale realiteit. Maar er zijn meer mogelijkheden om in een voorstellingssituatie de onderlinge verhoudingen tussen de toeschouwers te accentueren of te manipuleren.

Het wordt moeilijker om ‘individueel’ te kijken als ook de andere toeschouwers voortdurend zichtbaar zijn, zoals in een rond theater het geval is, maar ook in de zo net al genoemde voorbeelden van *Théâtre du Soleil* en Grotowski, waarbij het publiek overigens ook een rol kreeg toebedeeld, respectievelijk die van volk en die van bewoners van de psychiatrische kliniek. In het roemruchte Mickerytheater aan de Rozengracht in Amsterdam kon het tenslotte de toeschouwers overkomen dat zij, geza-

9 Het al eerder genoemde *Forumtheater* van Boal maakte optimaal gebruik van deze mogelijkheid door voor sociaal homogene groepen voorstellingen te spelen over de situaties waarin die zich bevonden.

menlijk gearriveerd, bij de ingang van de zaal gescheiden werden en voor de rest van de avond deel uitmaakten van verschillende kleine publiekjes, die bijvoorbeeld bijeen gehouden werden in op luchtkussens verplaatsbare 'tribunedozen' en zo gezamenlijk door de theatrale ruimte reisden. Elkaar onbekende toeschouwers zaten een hele avond in hetzelfde schuitje; een theatrale ontmoeting tussen toeschouwers die niet alleen als receptieomstandigheid functioneerde, maar tegelijkertijd een deel was van het theatrale communicaat en als zodanig betekenissen produceerde over de positie van het publiek, de toeschouwer zelf en zijn relatie met de partner die ver weg en met ander volk door de theaterruimte zweefde.

De toeschouwer en de speler

If anyone takes the theatre, as Peer Gynt did the onion, and tries to peel off its accretions one by one to get at the heart of what theatre really is, he can begin easily. He will no doubt find that the most recent accretion is Scenery. Scenery is here today but was not there three hundred and fifty years ago. Thereafter, the peeling is progressively harder. Probably the Auditorium would be next to go; the theatre is then out-of-doors. Next might follow the Stage as a raised platform to act upon; take that away and the player is on the ground. Going relentlessly on, that player would next have to be stripped of his Costume and Mask. Remove these and there will probably fall apart two separate pieces, leaving nothing inside; those two pieces would be the Player and the Audience. Take these apart and you can have no theatre (Southern, 1968:21)

Langs deze weg beredeneert Richard Southern in zijn prachtige, maar helaas sinds 1968 niet meer herdrukte boek *The seven ages of the theatre*, dat de kern van het theater een verhouding tussen de speler en de toeschouwer is; een communicatieve verhouding, zegt hij later, die niet gebaseerd is op *the making of something*, maar op het *doing something*. Daarmee legt Southern op grond van historische overwegingen, net als Beckerman, Esslin en zovele anderen dat op basis van eigentijdse waarneming en theoretische reflectie hebben gedaan, de verhouding tussen speler en toeschouwer als essentie van de toneelvoorstelling bloot.

Deze verhouding is niet alleen aanwezig in de dramatische communicatie als zodanig, maar ook als omstandigheid waaronder deze communicatie plaatsgrijpt. En net als bij de andere drie verhoudingen, niet alleen als gegeven dat bestaat buiten de voorstellingssituatie om, maar ook als iets dat binnen die situatie wordt gecreëerd.

Wat het eerste betreft wordt de scheidslijn tussen verschillende soorten verhoudingen getrokken op basis van de vraag of de speler, los van de betreffende voorstelling, betekenis heeft in de realiteit van de toeschouwer; eenvoudiger uitgedrukt: of de toeschouwer de speler kent.

Of de toeschouwer de speler kent als vriend, buurman, collega, dan wel uitsluitend als acteur in andere voorstellingen, van film of televisie, in al deze gevallen is de bekendheid van de speler bij de toeschouwer van belang voor de receptie en in sommige gevallen zelfs van doorslaggevend belang voor de aard van de receptie. Dit belang wordt bepaald door de plaats die de speler inneemt in het voorwaarden-

systeem van de toeschouwer en de verwachting die daaruit voortvloeit. De verwachting kan positief of negatief zijn, de receptiestrategie wordt er altijd door gestuurd en de waarneming in het licht ervan geïnterpreteerd. Talloze mensen gaan jaarlijks naar het amateurtheater en genieten ten volle van de hun bekende spelers, terwijl ze er niet aan denken ooit de, hierbij vergeleken technisch volmaakte, voorstellingen van het beroepstoneel met een bezoek te vereren. Aan de andere kant bezoeken heel wat toeschouwers de grote theaters om een bekende en gewaardeerde televisiester in het echt te zien; misschien wel vaak zonder dat het van belang is wat *she* or *he is doing*; de ontmoeting als zodanig is voldoende, doordat er een meer persoonlijke relatie wordt gelegd dan via televisie- of filmscherm mogelijk is. Boeiender is het zonder twijfel als wie bekend is, meer doet dan al bekend is, liever gezegd: in de theatrale ontmoeting iets voortbrengt dat daarbuiten niet kan bestaan. In dat geval zou het kunnen zijn dat bekend en onbekend elkaar versterken, dat de dramatische ervaring extra betekenis krijgt en daardoor stand houdt in de ervaring van de buitentheatrale realiteit.

Zou dat de reden kunnen zijn waarom theatermakers, spelers en anderen soms zoeken naar dat contact met de toeschouwers, buiten het acteren om, maar binnen de voorstellingssituatie, namelijk om uit te drukken: wij horen bij elkaar, we hebben elkaar iets te vertellen, wij maken deel uit van dezelfde gemeenschap? Ariane Mnouchkine van het *Théâtre du Soleil* opnieuw, die het publiek persoonlijk verwelkomt, terwijl de spelers zich in het openbaar verkleden en daarbij in gesprek zijn met de toeschouwers. Of Charles Cornette die voor de voorstelling in de tent van de Internationale Nieuwe Scene samen met de andere spelers – allen reeds in toneelkostuum, dus als spelers goed herkenbaar – de platen, programma-boekjes en T-shirts van het gezelschap verkoopt. Of, tenslotte, de spelers van het Groningse jeugdtheatergezelschap de Citadel, die voor en na de voorstelling met het publiek iets drinken in de foyer van het theater. Deze pogingen om speler én vriend te zijn kunnen nog verder gaan, zodat we terecht komen in het gebied waar receptieomstandigheden en encenering in elkaar overgaan: spelers en toeschouwers bevinden zich samen in een ruimte waarin de communicatie nu eens wel en dan weer niet van theatrale aard, of nadrukkelijk beide tegelijk is. Op verrassende wijze gebeurde dit bijvoorbeeld in de *Antigone* van het Publiektheater in de bovenfoyer van de Stadsschouwburg in Amsterdam in seizoen 1980/81. Terwijl de spelers tussen het publiek zaten te wachten tot ze moesten beginnen, stelde Siem Vroom hen voor aan het publiek, weliswaar in hun rollen, maar toch ook als spelers. Van meet af aan werd er gezocht naar de José Ruiter in *Antigone* en de Hans Croiset in *Kreon*, in de speelwijze, in de eigen kleding van de spelers, in de persoonlijke omgang met het publiek.

Hier werd geprobeerd binnen de encenering een verhouding tussen spelers en toeschouwers tot stand te brengen die, gezien als receptieomstandigheid, de dramatische communicatie positief zou kunnen beïnvloeden; en wel onder het motto van Grotowski: “Der Kern des Theaters ist eine Begegnung” (Grotowski, 1969:50).

1.4.3 Effecten van receptieomstandigheden

In het voorgaande zijn al tal van effecten van specifieke receptieomstandigheden terloops ter sprake gekomen. Bij de behandeling van de verhouding tussen de toeschouwer en de tijd is aangestipt dat zowel aanvangstijdstip als tijdsduur van een voorstelling het bezoek kunnen beïnvloeden en dat de ervaring van de verhouding tussen reële en dramatische tijd een belangrijke rol speelt in de appreciatie van het communicaat.

Met betrekking tot de verhouding tussen toeschouwers en ruimte is de positie die het publiek ten opzichte van en binnen de theatteruimte inneemt, aan de orde geweest en is aangegeven dat deze positie zowel de gang naar het theater als de ervaring van de dramatische tijd en ruimte in eerste instantie bepaalt. Toeschouwers die elkaar kennen, lijken het gemakkelijker te hebben in het extrapoleren van betekenissen naar de niet-theatrale realiteit, omdat de niet-theatrale gemeenschap gedeeltelijk met de theatrale samenvalt. En iets vergelijkbaars hebben we tenslotte gezien in de verhouding die toeschouwers met spelers hebben of aangaan: door bekenden – in welke zin dan ook – in het theater gade te slaan kan de kijk op die personen zelf veranderen, maar wordt tegelijkertijd de kans groter dat de zienswijze die deze bekenden communiceren, in het waarnemingsstelsel van de toeschouwers betekenis krijgt en houdt.

Receptieomstandigheden beïnvloeden niet alleen direct de dramatische communicatie, tegelijkertijd fungeren ze als organisatiefactoren: ze regelen de verhouding tussen de dramatische en de niet-dramatische realiteit.

De invloeden die receptieomstandigheden in deze rol uitoefenen, zijn moeilijk te isoleren van andersoortige invloeden, maar ook van elkaar. Over het algemeen hebben we te maken met clusters van omstandigheden, die zich in bepaalde *theaterpraktijken* voordoen. De geschiedenis van het theater zou wellicht geschreven kunnen worden als een opeenvolging van dergelijke praktijken, die steeds anders van aard zijn.

De grote half-religieuze, half staats-culturele theaterfestivals in het klassieke Griekenland bepaalden gedurende vijf dagen volledig het openbare leven in de stad. Jaarlijks liet de burgerbevolking van Athene zich bijvoorbeeld drie dagen lang door toneelmakers leiden in een feestelijk en artistiek proces van bezinning op hun realiteit, waarvoor die realiteit zelf, bij wijze van spreken, voor de duur van het festival werd opgeschort. Een vergelijkbaar collectief bezinningsproces, eveneens door kerk en staat georganiseerd, speelt zich af tijdens de opvoeringen van de grote religieuze spelen van de Middeleeuwen, waarin spelers en publiek tot dezelfde gemeenschap behoren en als zodanig met elkaar in het openbaar communiceren. Vanaf het moment dat, in de zestiende eeuw, de vaste podia ontstaan, wordt toneel steeds meer 'geïsoleerd' van de rest van het sociale leven, hoewel het daarin lange tijd wel een belangrijke plaats is blijven innemen. In de Elizabethaanse tijd bijvoorbeeld bezoekt ongeveer een kwart van de bevolking van Londen iedere week wel een voorstelling; en aan het eind van de negentiende eeuw houden de stukken van Ibsen, zoals we gezien hebben, de gemoederen weken lang bezig, niet zozeer in de krant als wel in de salons. Het theater neemt als reflectie op het leven weliswaar

niet meer voor enige dagen de plaats van het leven zelf in, maar het blijft daarbinnen nog wel een praktijk waaraan de deelnemers direct betekenissen kunnen ontleenen voor de niet-theatrale realiteit, niet alleen omdat de dramatische teksten daar direct betrekking op hebben, maar ook doordat de receptie daarvan sociaal georganiseerd is. Het theater is voor die tamelijke grote delen van de bevolking die het bezoeken, nog altijd, misschien zelfs meer dan toen het nog 'voor iedereen' was, een ontmoetingsplaats waar normen en waarden worden bevestigd of aangetaast, kortom waar bevolkingsgroepen hun ideologie en identiteit onderzoeken.

De receptieomstandigheden die deze praktijken kenmerkten, waren zeker van een ander karakter dan die waarin nu de theatrale communicatie is ingekaderd. De plaats van toneelvoorstellingen in het tijdsplan van potentiële toeschouwers is bij voorbeeld sterk beïnvloed door toegenomen tijdsdruk in het algemeen en een onvoorstelbare groei aan vermaaksmogelijkheden in het bijzonder (Knulst, 1989). Al sinds 1900 hebben andere media – de schrijvende pers, film en radio – een deel van de functies van de kunsten, in het bijzonder van het toneel, overgenomen. Directe maatschappelijke reflectie en beschouwing zijn minder op de voorgrond komen te staan, maar vermaak aan de ene kant en zuiver artistieke reflectie aan de andere kant hebben steeds meer accent gekregen. Dit proces heeft zich nog versterkt voortgezet met de komst van de televisie. Daarnaast hebben de maatschappelijke ontwikkelingen van de jaren '60 vooral voor een segmentering van het publiek gezorgd, naar grote en kleine zalen, zolder- kelder- en werftheaters, culturele centra en buurthuizen, die allemaal hun eigen plaats kregen in het voorwaardenstelsel van de toeschouwers en tegelijkertijd hun eigen voorwaarden schiepen voor de dramatische communicatie die zich binnen hun muren voltrok.

Maar het meest typische en het meest algemene aspect in de receptiesituatie van de moderne theaterpraktijk is dat de toeschouwer alleen gelaten wordt. Terwijl de toneelvoorstelling een steeds geïsoleerder bestaan is gaan leiden, werd de toeschouwer tot een meer en meer individuele kijkwijze gebracht, los van de andere toeschouwers, los van de spelers ook. Meer dan ooit wordt het dramatische kunstwerk in stilte en in psychologisch isolement genoten en verwerkt, als was het een schilderij of televisieserie. Hoewel, juist televisie, die de al dan niet kunstzinnige reflectie op het leven terugbrengt tot de openbaarheid van de huiskamer, biedt binnen die huiskamer opnieuw de mogelijkheid tot collectieve receptie en communicatie tussen de kijkers, soms zelfs tussen de kijkers die in andere huiskamers hetzelfde hebben meegemaakt, namelijk als het programma's betreft die in deze tijd door bevolkingsgroepen kennelijk daadwerkelijk worden gebruikt om hun ideologie en identiteit te onderzoeken.

In dit licht bezien kunnen het omgevingstheater van de jaren '60 en '70 en het locatietheater van daarna beschouwd worden als pogingen om het isolement van makers en kijkers te doorbreken in het scheppen van een nieuwe gezamenlijke realiteit.

Deel II Geschiedenis van het bestel

Hoofdstuk 2

Voorgeschiedenis

- 2.1 *Inleiding* 43
- 2.2 *Het toneel in Nederland voor de Tweede Wereldoorlog* 43
 - 2.2.1 *Een commerciële structuur* 43
 - 2.2.2 *Repertoire en publiek* 49
 - 2.2.3 *Podia, gezelschappen, directies en spelers* 57
- 2.3 *De wording van een bestel* 65



2.1 Inleiding

De term toneelbestel klinkt alweer wat ouderwets; het is uit de mode geraakt om het woord bestel te gebruiken voor de organisatie van het toneellevens in Nederland. Het is typisch een term uit de jaren '50 die vooral in relatie tot radio en televisie in gebruik is gebleven: het omroepbestel. Overigens is ook in dat domein, ten gevolge van de commercialisering van de media, intussen de notie 'publieke omroep' in zwang geraakt. De term bestel verwijst traditioneel naar een systeem van publieke voorzieningen waarvan de hechtheid min of meer bepaald wordt door de rol die de overheid in het systeem speelt. Het 'publieke bestel' is dus een tautologie en 'het omroepbestel' is een archaisch begrip geworden. Ook in het Nederlandse theaterleven is de rol van de sturende en financierende overheid sinds de jaren '70 minder dominant geworden. Tal van varianten zijn, los van elke overheidsbemoediging, ter beschikking van de theaterbezoekers gekomen. Niet alleen deed zich vanaf het midden van de jaren '60 een veelheid aan kleinkunst gelden op de vrije theatermarkt, ook in de toneelsector komt de commerciële productie enige jaren daarna weer op gang.

Toch is de term *bestel* heel geschikt om de naoorlogse toneelsituatie te benoemen: voor het eerst ontstond er een systeem van productie en distributie van toneel dat doelgericht geordend was en waarin de overheid een structurerende taak op zich nam.

Natuurlijk was er vóór 1940 ook sprake van toneel, van gezelschappen, schouwburgen en publiek, van een productie- en distributiesysteem, maar de rol van de overheid daarbinnen was geenszins van structurele aard. Het toneelbestel, dat in deze zin dus nog jong is, heeft zich ontwikkeld als reactie op de grote problemen die in het vooroorlogse systeem zichtbaar werden. Daarom eerst een schets van de toneelsituatie van vóór 1940.

2.2 Het toneel in Nederland voor de Tweede Wereldoorlog

2.2.1 Een commerciële structuur

Tot diep in de negentiende eeuw komt een groot deel van het publiek vooral met toneel in aanraking via een bezoek aan de kermis. Op alle grote kermissen staan één of meer 'toneeltenten', grote houten keten die voor de duur van de kermis – waarbij gedacht moet worden aan één tot twee weken – worden opgebouwd en waarin dagelijks verschillende stukken gespeeld worden. Het repertoire is zeer ge-

varieerd; om een breed publiek binnen te krijgen worden zowel kluchten en blijspelen als Franse tragedies, melodrama's en, aan het einde van de eeuw, moderne realistische stukken gespeeld. Koster (1970) vermeldt bijvoorbeeld als repertoire dat het gerenommeerde gezelschap van Ward Bingley in de zomer van 1783 op de kermis van Den Haag speelde:

Jan de Marre's treurspel *Jacoba van Beijeren, gravin van Holland en Zeeland*, *Don Quichot en Krelis Louwen* van Pieter Langendijk, Molière's *Tartuffe*, de door Ducis verminkte *Hamlet*, Voltaire's *Olimpia*, Lucretia van Merkens treurspel *Jacob Simonsz. de Rijk*, Addison's treurspel *Cato, of de ondergang der Roomsche vrijheid*, berijmd door Langendijk (met Corver als Cato en Bingley als Juba), Voltaire's *Zaire*, een oorspronkelijk treurspel van Ducis, *Oedipus aan het hof van Admetus*, waarin Corver Oedipus en Bingley Admetus speelden, en *De graaf van Olsbach, of de beloning der deugd*, naar het Duits van J.C. Brandes. Daarbij nog een groot aantal kluchten als na-stukjes en enige balletten en ballets-pantomimes (Koster, 1970:207).

Kermistoneel dus dat qua rolbezetting en repertoire de top van het Nederlandse toneel in die tijd vertegenwoordigde. Bijna honderd jaar later, in 1873 exploiteerde de toen nog jonge Louis Bouwmeester, samen met Boas en Judels, op de Haarlemse kermis een toneelstuk waarin onder meer *Haarlemmers in Parijs* en *een Parijzenaar in Haarlem* werd gespeeld, "een nieuw kluchtig blijspel met zang in 5 tafereelen, met nieuwe coupletten, etc. nooit op enig ander toneel vertoond" (t.z.p.239).

Vanaf het midden van de negentiende eeuw beginnen de vaste zalen een steeds belangrijker rol te spelen en tegen de eeuwwisseling hebben ze een dominante positie veroverd in de distributie van toneel. Overigens bestonden er in tal van steden al sinds lange tijd zalen die ook voor toneel gebruikt werden en in de grote steden zelfs echte schouwburgen. De oudste Nederlandse schouwburg is die van Amsterdam, ontworpen door Jacob van Campen en in 1638 geopend met de *Gijsbregt van Aemstel* van Joost van den Vondel. Na een radicale verbouwing in 1665 en een brand in 1772 werd een nieuw theater aan het Leidseplein gebouwd. De huidige Amsterdamse Stadsschouwburg is na de brand van 1890 op dezelfde plaats gebouwd. Het is in die periode, het laatste deel van de negentiende eeuw, dat een groot aantal Nederlandse steden een eigen schouwburg en concertzaal bouwt, bolwerken van de heersende, burgerlijke cultuur.

Veel van de vaste zalen in de kleinere steden krijgen het beste en het meeste toneel binnen hun muren tijdens de zomerkermissen, als ze plaats bieden aan gezelschappen die in het winterseizoen de schouwburgen in de grote steden bespelen of aan reizende gezelschappen die voor de betreffende periode een concessie van het gemeentebestuur weten te verkrijgen om het kermispubliek van toneel te voorzien.

Fundamenteel in het productie- en distributiesysteem van toneel gedurende deze periode – en dat blijft zo tot de Tweede Wereldoorlog – is dat het commercieel van aard is. De zaalhouders stellen hun ruimte aan amateurs en professionelen ter beschikking om er aan te verdienen en de beroepsacteurs en -actrices bespelen de zalen om van de opbrengsten te leven. Productie en distributie treden hierbij op drie verschillende manieren met elkaar in verhouding: de eerste mogelijkheid is dat een to-

neelgezelschap een zaal pacht voor één of meer seizoenen, daarin – meestal als hoofdbespeler naast gast- en reizende gezelschappen – optreedt en het volledige financiële risico draagt. De directeur is een ondernemer die evenals de leden van het gezelschap leeft van de recette. Een variatie hierop is dat het theater niet volledig gepacht wordt, maar voor een vast aantal avonden per seizoen wordt gehuurd, zodat het financiële risico voor het gezelschap beperkt blijft tot de eigen voorstellingen.

En tenslotte, als een toneelgezelschap niet over een eigen zaal beschikt, wordt voor iedere voorstelling of voorstellingenreeks een contract afgesloten tussen zaalhouder en gezelschap. Het gaat daarbij soms om één of twee voorstellingen, maar in de provinciesteden vaak ook om een wat langer verblijf van een reizend professioneel gezelschap dat vijf, soms tien avonden achter elkaar veelal verschillende producties speelt voor alle geïnteresseerden die er in een stad en de omgeving daarvan te vinden zijn; ook gezelschappen die over een eigen schouwburg beschikken, treden op die manier van tijd tot tijd elders als gastgezelschap op, vooral tijdens de voorjaars- en zomerkermissen. Daarnaast worden de zalen gebruikt door plaatselijke amateurtoneelgezelschappen, waarvan er in sommige steden heel wat bestaan en die, bij gebrek aan beroepsgezelschappen, voor een deel de toneelvoorziening voor hun rekening nemen.

In Utrecht werden in de jaren '20 deze verschillende modellen met elkaar gecombineerd; hoewel Het Schouwtooneel vanaf 1920 de stadsschouwburg aan het Vredenburg pachtte en er als eerste bespeler optrad met vijf voorstellingen in veertien dagen, moest de schouwburg

tenminste zeven avonden ter beschikking worden gesteld voor volksvoorstellingen, vijftien avonden voor amateurgezelschappen, liefdadigheidsverenigingen enz. en twee avonden per week voor andere toneelgroepen, opera en operette (Schilp, 1975:37).

Dat het Utrechts amateurtoneel de beschikbare avonden wel zal hebben weten te vullen kan worden afgeleid uit het overzicht dat Schilp geeft van het toneellevens in Utrecht tussen 1920 en 1940. Een greep uit de titels van zijn hoofdstukken: 'Rederijkerskamer Jan van Beers', 'Rederijkerskamer Nicolaas Beets', 'Rederijkerskamer Molière', 'Het protestantsch jeugdstoneel', 'Lekenspelen', 'De lustrumspelen van het Corps', 'Ook meisjesstudenten spelen toneel', 'De Spoorwegen spelen', 'Wijk C op de planken' en 'Arbeiderstoneel'. En dan zijn de toneelactiviteiten van in Utrecht gevestigde streekgezelschappen en verscheidene studentenverenigingen nog niet aan de orde geweest.

Tot 1920 is ook de Amsterdamse Stadsschouwburg aan het Leidseplein verpacht geweest. Aanvankelijk was het gebouw in handen van de Amsterdamsche Stadsschouwburgmaatschappij die het in 1894, na de brand van 1890, voor 13.000 gulden in pacht afstond aan de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel, in 1876 met financiële steun van koning Willem III door Van Lennep en Schimmel opgericht. De Vereeniging trad in de eerste decennia van de eeuw als hoofdbespeler op. In 1917 trok de stad de schouwburg aan zich en verhoogde de pachtsom tot 25.000 gulden. Vanaf 1920 nam de gemeente Amsterdam de schouwburg zelf in beheer, op basis van een voorstel van de gemeentelijke schouwburgcommissie:

De gemeente zou op streng omschreven voorwaarden – neergelegd in een door alle partijen tegen elkander opgesteld cahier-des-charges – de schouwburg verhuren aan een nader te kiezen “vaste bespeler”, die als subsidie voor opvoeringen met bijzondere kunstwaarde teruggave zou verkrijgen van de gelden der tegelijkertijd van 5% tot 20% verhoogde vermakelijkheidsbelasting! Daarvoor moest hij met een vast gezelschap, op een 12-maands contract geëngageerd, 216 voorstellingen per jaar geven, een tenminste voor de helft kunstzinnig repertoire brengen, voor de nodige volksvoorstellingen zorgen en ten slotte een huurprijs betalen van ongeveer f 300,- per avond. De overige avonden werden verhuurd aan andere gezelschappen (Hunningher, 1949:145).

“Een eeuw eerder was men in Amsterdam guller geweest”, merkt Hunningher op, doelend op de situatie in 1830, toen de stad de schouwburg gratis afstond aan zeven sociétaires onder leiding van Reinier Engelman en daarbij nog een subsidie van 25.000 gulden gaf. De koning voegde daar bovendien 9000 gulden aan toe en de provincie Noord-Holland 3000 gulden.

De verantwoordelijke wethouder in 1930, dr. A.B. Wibaut, zette nog wel de teruggave van vermakelijkheidsbelasting voor bepaalde voorstellingen om in een vaste subsidie van 95.000 gulden, maar de kosten die het gezelschap voor de schouwburg moest opbrengen waren intussen gestegen tot ongeveer 250.000 gulden.

De situatie waarin de exploitant van een theaterzaal evenals de bespelers ervan vrijwel volledig afhankelijk waren van de recette, heeft in heel wat theaters voortbestaan tot 1940. Koster maakt er zelfs melding van dat burgemeester en wethouders van Haarlem in 1933, na vijftien jaar gemeentelijk beheer, besloten om de Stadsschouwburg opnieuw te verpachten omdat de exploitatie de gemeente te veel kostte. De pachter, Ph. A. Deinum, die overigens ook al exploitant was van de gemeentelijke concertzaal, moest het eerste jaar 10.000 gulden aan pacht betalen en de daarop volgende vijf jaar 12.000 gulden per jaar, wat hem de eerste twee seizoenen op een verlies van bijna 10.000 gulden kwam te staan.

De Stadsschouwburg werd een steeds grotere financiële strop voor Deinum, naarmate het theaterbezoek, evenals elders, meer en meer ging lijden onder de weerslag der internationale politieke en economische spanningen op de Nederlandse levensomstandigheden. De pachter vermeed nu zoveel mogelijk risico's en verhuurde de schouwburg dus liever aan amateurs dan aan beroepsgezelschappen. Het artistieke peil van de volksvoorstellingen – een instelling die vijftien jaar lang de trots van Haarlem was geweest – zakte van maand tot maand omdat de pachter vooral voorstellingen nam die hij goedkoop kon krijgen (Koster, 1970:282).

De theatergezelschappen waren door deze situatie op hun beurt ertoe gedwongen een heel gevarieerd repertoire te spelen om verschillende publiekssegmenten te bedienen en zo voldoende inkomen te verwerven voor de instandhouding van het gezelschap. Niet zelden druiste dat in tegen de artistieke integriteit van betreffende theatermakers, zeker toen in de jaren '30, ten gevolge van de politiek-economische ontwikkelingen, het publiek in minder groten getale het theater begon te bezoeken.

Hoe dit door toenmalige tonelisten werd ervaren, wordt duidelijk uit beschouwingen in het in 1944 clandestien gedrukte boekje *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog*, bekend als *Het grijze boekje*.¹

In het tweede hoofdstuk *Het toneel gezien in cultuur-historisch verband*, schrijft Sterneberg, doelend op de beperkte gemeentelijke subsidies die enkele steden aan vaste bespelers van hun schouwburgen beschikbaar stelden:

De economische gebondenheid van een aan zijn lot overgelaten toneel bracht steeds groter afhankelijkheid mee van de eisen van het bedrijf; maakte van een kunstinstelling een handelonderneming. Om het bedrijf te redden werd van buitenaf ingegrepen, de natuurlijke ontwikkeling werd verstoord, de organische samenstelling door een kunstmatige vervangen; een lapmiddel dat het toneel uit zijn voegen heeft gerukt. (...) Alle overheidssteun is er altijd op uit geweest het bedrijf te redden in de mening hiermee de kunst een dienst te bewijzen. In werkelijkheid werd hiermee de kunst definitief aan het bedrijf overgeleverd (Ontwerp:31).

Defresne werkt deze opvatting wat verder uit in het derde hoofdstuk, *Het hedendaags toneel op de keper beschouwd*. Inderdaad geeft de schrijver een grondige analyse van de toneelsituatie in de laatste jaren voor de oorlog. Verderop zal daarvan nog dankbaar gebruik worden gemaakt. In het navolgende wordt tamelijk uitgebreid uit Defresnes tekst geciteerd, enerzijds omdat daarin de gedachtengang van de belangrijkste toneelleiders van voor en van direct na de oorlog zo zorgvuldig is verwoord, anderzijds omdat daarin de basismotieven voor de ontwikkeling van het naoorlogse toneelbestel zo helder klinken.

Slechts zelden in zijn geschiedenis heeft het Nederlands toneel in zo'n betreurenswaardige toestand verkeerd als gedurende de laatste jaren voor de oorlog en even zelden heeft het in zo'n geringe mate aan zijn functie voldaan. Dit is te wijten aan twee oorzaken:

ten eerste: de overheid beschouwde het als een bedrijf;

ten tweede: de leiders behandelden het als een bedrijf

Dat de overheid het toneel als een bedrijf beschouwde had zeer nadelige gevolgen. Ten eerste hield het Rijk zich in tegenstelling met de regeringen der meeste andere landen geheel en al van toneel afzijdig. Deze negerende houding werd enerzijds nog versterkt door religieuze en politieke overtuigingen, anderzijds door een averechts uitgelegde uitspraak van Thorbecke, dat kunst geen regeringszaak zou zijn. (...) Het tweede nadelige gevolg was, dat slechts twee Ge-

1 Vijf toneelleiders die actief waren in het verzet schreven *Het grijze boekje*: Guus Defresne, Ben Groeneveld, Hans van Meerten, Adolf Rijkens en Ferd. Sterneberg. De tekst werd besproken in de 'Commissie van dertien', waarin naast de auteurs Charlotte Köhler, Loudi Nijhoff, Ko Arnoldi, Pierre Balladux, Jan Musch, Louis Saalborn, Jo Sternheim en Albert van Dalsum zitting hadden. Zie voor meer informatie Nord (1970), Mulder (1978) en Hunnigher (1982).

meenten in Nederland, te weten Amsterdam en Den Haag, het toneel subsidieerden en dit dan nog zo matig, dat een enigszins behoorlijk samengesteld gezelschap zich alleen kon handhaven, indien het uitsluitend als bedrijf geëxploiteerd werd.

Men zou verkeerd doen deze subsidiëring op te vatten als enkel en alleen voortkomende uit een bij de betrokken gemeentelijke overheid bestaand cultureel inzicht, want de bedoelde gemeenten subsidieerden alleen die gezelschappen (...) die de onder haar beheer staande stadsschouwburgen vast bespeelden en wier bestaan zij voor de geredelijke exploitatie van die theaters niet konden missen.

De gemeentelijke bemoeiing dreef het toneel nog verder van zijn geestelijke functie af naar een financieel bedrijf zonder meer door het te belasten met 20% stedelijke belasting, waardoor de subsidie of voor een groot deel of in haar geheel werd terugbetaald. Dit voorbeeld volgend gingen alle gemeenten in Nederland er toe over op alle toneelvoorstellingen 20% belasting te heffen, zonder enige tegenprestatie in de vorm van subsidie. (...)

Concluderend meen ik vast te kunnen stellen dat het Rijk inplaats van het toneel in de vervulling van zijn hoge functie te steunen het volkomen aan zijn lot overliet en alle gemeenten in Nederland, behalve Amsterdam en Den Haag, het toneel tegenwerkten.

Het gevolg hiervan is geweest, dat het toneel zich alleen kon handhaven, indien het zich zelf bijna uitsluitend als bedrijf leidde en behandelde, want het is nu eenmaal een door de historie als onvermijdelijk vastgesteld feit, dat de zuivere beoefening van kunsten en wetenschappen uit zichzelf nooit in haar financiële behoeften kan voorzien. (...)

Deze stand van overheidsbemoeiingen heeft ook op zuiver geestelijk terrein voor het toneel zeer nadelige gevolgen gehad, waarvan het ene in oorzakelijk verband weer het volgende voortbracht.

Het eerste gevolg was driedelig:

A. Geen enkele *directeur of artistieke leider*, die, toegerust met het juiste inzicht omtrent het wezen van toneel, trachtte het zijn culturele functie te doen vervullen, kon zich handhaven. Alle, zonder uitzondering, gingen failliet, of moesten hun waardevolle arbeid, door gebrek aan steun staken.

B. *Alleen zij, die door gebrek aan inzicht of door verloochening van een, overigens niet in ernst te nemen culturele bedoeling in staat waren het toneel als bedrijf te leiden en te behandelen, konden stand houden.* (...)

C. Een hoogst enkele der goedwillenden en goedwetenden trachtte, noodgedwongen en tegen de verlangens van zijn kunstenaarschap in, een compromis te sluiten tussen kunstinstelling en bedrijfsexploitatie, een compromis dat uit de aard der zaak, hoe betreurd en bevochten door de betrokkenen dan ook, toch steeds fnuikend was voor zijn artistieke aspiraties en voor de betekenis, die hij krachtens zijn kunstenaarschap in het geestelijk leven van het volk moest en wenste te hebben (*Ontwerp:61 e.v.*).

Tot zover Defresne in een betoog dat in de oorlogsjaren door de toenmalige kopstukken van het Nederlandse toneel is bekrachtigd en als zodanig de grondslag

heeft gevormd voor zowel het *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog* als het zogenoemde *Toneelplan*, dat na de oorlog in werking trad.²

De commerciële grondslag van het vooroorlogse toneelsysteem bracht twee andere elementen voort die eveneens als kenmerkend voor de toneelsituatie van die tijd kunnen worden beschouwd: aan de ene kant het alom aanwezige besef van een zekere discrepantie tussen verschillende soorten toneel en de betekenis daarvan in de samenleving; aan de andere kant het voortdurend ontstaan en ten ondergaan van gezelschappen en het wisselen van samenstelling en artistieke leiding van die gezelschappen. De namen van steeds dezelfde acteurs en actrices – het totale aantal professionele toneelspelers wordt op ongeveer tweehonderd geschat – duiken dan weer hier en dan weer daar op, meestal in verband met een nieuw initiatief of een nieuwe aanstelling van één van de acht à tien artistiek leiders die tussen 1920 en 1940 actief zijn en het gezicht van het toneel in Nederland grotendeels bepalen, waaronder Royaards, Verkade, Van Dalsum en Arnoldi.

Beide aspecten zullen ook van invloed blijken te zijn op de roep om een toneelbestel.

2.2.2 Repertoire en publiek

Voor een poging tot ordening van het gevarieerde toneelaanbod en te onderscheiden publieksegmenten kunnen we terecht bij Ferd. Sterneberg. Hij onderscheidt in de eerste plaats stukken die een beperkt publiek trekken van de ‘grote publieke successen’. Voor de eerste bestaat “een soort publiek dat men vooral onder de bourgeoisie zal moeten zoeken, dat een bepaalde groep begunstigt en daarvan geregeld alle voorstellingen bezoekt” (Ontwerp: 53). Sterneberg wijst erop dat in dit genre zelden een hoog aantal opvoeringen wordt gehaald.

Het volgen daarvan vraagt enige scherpzinnigheid en ervaring, bovendien wordt er van den toeschouwer een zeker psychologisch inzicht gevraagd (...) zij vragen een zekere eruditie om gesavoureed te kunnen worden. Vandaar dat ze wel een trouw, maar geen talrijk publiek vinden. Langer dan twee à drie weken kan het in Amsterdam zelfs de kleine zaal van het Centraal Theater niet behoorlijk vullen (t.z.p.)

En in het Centraal Theater speelde vanaf 1936 het Centraal Tooneel onder leiding van Cees Laseur, waarvan Ben Stroman zegt dat het sindsdien de “faam kreeg van het gezelschap, dat voortreffelijk verzorgde voorstellingen gaf van society-toneel. De beschaafde glimlach in een benarde tijd”. (Stroman, 1970:76).

Om er achter te komen naar welke stukken wel veel vraag is, dient men volgens Sterneberg de grote publieke successen nader te beschouwen, stukken die lang op het repertoire blijven of er steeds weer op terugkeren. Twee soorten laten zich dan

2 Het toneelplan is door Defresne samengevat in het Parool van 12 september 1945 en komt grotendeels overeen met hoofdstuk IV van *Het grijze boekje*; zie ook Hunningher (1982).

onderscheiden: “stukken waarin het publiek zichzelf komt zien en die, waarin het een groot acteur komt zien.”

In de eerste categorie valt onder meer een aantal stukken van Herman Heijermans: *Allerzielen*, *Eva Bonheur* en *Op hoop van zegen*, hoewel het laatste zeker ook tot de tweede categorie gerekend kan worden, vanwege het spel van Esther de Boer van Rijk als Kniertje; van 1934 tot haar dood in 1937 was zij met deze rol op afscheidstournee. *Het Chinese landhuis* met Van Dalsum in de hoofdrol bij de Haghespelers van Verkade en *De wijze kater* van Heijermans met Jan Musch in de titelrol, geeft Sterneberg als voorbeelden van stukken die het publiek en masse komt zien vanwege de hoofdrolspelers.

Hunningher ziet zo mogelijk nog een scherpere lijn tussen ‘kunsttoneel’ en publiekstoneel:

Zo zou door onvoldoende steun ook Royaards’ Thespiswagen binnen afzienbare tijd gaan vastlopen in het bedrijfszand, dat de Nederlandse toneelkunst altijd in haar gang heeft gestuit en zal stuiten, zolang men het bestemmingsrecht over de schouwburg laat berusten bij de kleine kring van het ‘uitgaand publiek’. Zowel kwalitatief als kwantitatief bewees dit in het eerste seizoen 1920-1921 reeds dadelijk niet in staat te zijn om het grootse repertoire te dragen, waarmee Royaards dat jaar het Amsterdams Toneel verhief tot ongekende hoogte. *Adam in Ballingschap*, *Driekoningsavond*, *Midzomernachtsdroom*, *Electra*, het 16de-eeuwse Cretensisch mysteriespel *Het offer van Abraham*, Claudel’s *Maria Boodschap*, Prof. Bernhardi, *Een dag vol dwaasheid* (Mariage de Figaro), *Faust* en een vernieuwde *Gijsbrecht* volgden elkaar in snel tempo op, afgewisseld door *Pygmalion*, *Mevr. Warren’s bedrijf*, *De vrouw in het spel*, *Jkvr. de la Seiglière*, *Mijlpalen* en andere eenvoudige speelstukken (Hunningher, 1949:151).

“*Dantons dood*”, schrijft Hunningher enkele pagina’s later,

overvleugelde weldra alles wat Royaards op het Leidseplein gegeven had; een voorstelling van zeldzame allure en vehementie, die echter aan het publiek – ook aan een groot gedeelte van de pers – voorbijging. (...) Maar Holland toonde zich niet geïnteresseerd; *Het Witte Paard* trok beter en na een luttel aantal voorstellingen verdween Büchner’s stuk weer van het repertoire (t.z.p.154/55).

Wat opvalt in het repertoire van de K.V. het Nederlandsch Tooneel in dat seizoen 1920-1921 is de aandacht voor het religieus getinte stuk. En des te opmerkelijker is het dat Hunningher meldt dat deze stukken niet door een groot publiek bezocht werden, waar Sterneberg juist meent dat er behalve de al gememoreerde soorten publiekstrekkingen nog een andere categorie voorhanden is, nl. “Het stichtelijke stuk”. Hij brengt een vroegere periode van Royaards in herinnering, die van de N.V. Het Tooneel, waarin zowel *Adam in ballingschap* – tussen 1908 en 1910 bijna tweehonderd keer gespeeld – als *Lucifer* – in het seizoen 1910/11 meer dan honderd keer gespeeld – grote successen waren. Iets soortgelijks kan gezegd worden van *De paradijsvloek* van Felix Laudy, dat bij het Schouwtooneel meer dan tweehonderd keer ging en van Gheons *Genesisius* bij het Vereenigd Toneel, met Van Dalsum in de titel-

rol. “De Nederlander wil graag gesticht worden, hij wil iets mee naar huis nemen”, besluit Sterneberg (*Ontwerp*:55). En daarmee is hij aan het eind gekomen van zijn beschouwing over de verschillende soorten toneel en publiek, althans voorzover het gaat om het establishment:

In bepaalde periodes verschuift de belangstelling voor het toneel over de maatschappelijke lagen. Er zijn tijden geweest van een hausse in belangstelling van de bovenlaag, de uitgaande wereld, die dan voor Verkade in zijn eerste Haghspelers-periode meer een societytintje had en voor Royaards meer gedegen van aard was. Over het algemeen vond het kapitaal dat het aan zijn verplichtingen tegenover het toneel voldeed door Royaard's grote voorstellingen te bezoeken en ook wel te steunen. Na de oorlog (bedoeld is wo 1, HvM) is een grote middenlaag schouwburgbezoeker geworden. Dit vormde o.a. het publiek van het Vereenigd Tooneel. (...) De beursnoteringen hebben het schouwburgbezoek steeds beïnvloed. Dat de arbeider door het toneel niet bereikt is werd al vermeld (t.z.p.52).

En daarmee komt Sterneberg terecht bij het ‘volkstoneel’, waaraan hij een geheel aparte plaats toekent.

Wanneer bij de geschiedenis van het toneel het volkstoneel niet behandeld is, geschiedde dit niet omdat dit onderwerp van minder belang werd geacht, maar omdat dit soort toneel steeds apart heeft gestaan en het algemene beeld niet heeft beïnvloed (t.z.p.49).

Of dit standpunt staande kan worden gehouden is de vraag, zoals we zullen zien bij de bespreking van de drie soorten volkstoneel die Sterneberg onderscheidt:

Toneel dat door het volk in stand gehouden wordt
Toneel dat uit het volk voortgekomen is
Toneel dat zich tot het volk richt

Het eerste draagt uitsluitend een commercieel en speculatief karakter (...) Het speculeert op de primitieve smaak en de geringe eisen die het volk in de grote stad, maar vooral ook in de meest afgelegen delen des lands aan den dag legt. Het enige streven is geld verdienen. (...) Men kiest dus stukken die vrij zijn, veelal van 60, 80 jaar en ouder, de draken waar de Bouwmeesters aan ontgroeiden. Als men ze naar de eis speelde, zouden de kosten te hoog worden, dus beperkt men decor en aantal spelers tot het hoognodige, of beter gezegd: het absurde. De winst van dergelijke praktijken komt niet de spelers, maar uitsluitend de ondernemer ten goede. Aan de acteurs, die voor heel weinig geld een maximum aan rollen moeten opbrengen, kan men niet te hoge eisen stellen (t.z.p.49).

Sterneberg wijst erop dat er ook gezelschappen zijn die weliswaar dezelfde draken spelen, maar dat op een bonafide en vakbekwame manier doen. Het gezelschap van Marius Spree, “voortgekomen uit het oude romantische Amsterdamse gezelschap Stoel en Spree”, is daar een voorbeeld van. Het zou dan ook met enig recht bij de tweede categorie kunnen worden ingedeeld.

Dit tweede soort onderscheidt zich zeer gunstig van het eerste. Heeft het eerste als enige maatstaf wat het publiek zich laat aanleunen, het tweede laat zich leiden door wat het publiek vraagt. Maar tenslotte blijven beide beperkt tot de uiterste grenzen die ze bij hun publiek aantreffen. Een gunstig voorbeeld van een troep die het volk geeft wat het vraagt en dan ook speciaal in Amsterdam een gevoelige klankbodem heeft gevonden, is het gezelschap Boubert. (...)

Een dergelijk doel stelt zich ook het gezelschap van de Verenigde Haagse Spelers, die sedert een tiental jaren o.l.v. Balledux hun voorstellingen geven, merendeels ten zuiden van de Moerdijk. (...) Er is geen sprake van dat men het volk bedriegt, integendeel, men geeft het waar het om vraagt, maar uiteindelijk verzekert men zich hiermede succes en stelt men zich nog geen culturele taak (t.z.p.50).

De onderscheidingen die Sterneberg maakt zijn soms heel genuanceerd – bijvoorbeeld het verschil tussen ‘wat het publiek zich laat aanleunen en waar het om vraagt – zodat hij, met de lezer, regelmatig in onzekerheid verkeert over de plaats van dit of dat gezelschap binnen één van de categorieën. Het gezelschap Boubert is wat dit betreft een interessant voorbeeld. Het neemt een heel eigen plaats in het vooroorlogse toneelleven in en men kan zich afvragen of het niet in de derde categorie van het volkstoneel thuishoort. De grootste publiekssuccessen tussen 1920 en 1940 zijn zeker door de Bouberts geboekt, met als absolute topper *De Jantjes*, dat in 1920 in de Plantageschouwburg in première ging en binnen de kortste keren in drie bezettingen draaide:

[Boubert] was er nogal zeker van: vier bedrijven waren in acht dagen klaar. De episode in Indië werd eraan geplakt, toen Louis Davids met verse feiten uit de Oost van een tournee terugkwam. (...) Sindsdien zullen niet veel Nederlanders meer geboren zijn, die van de lotgevallen van Blauwe Toon, Dolle Dries en De Schele, in de Jordaan en in de tropen, op de een of andere manier geen weet hebben. Het overstelpende succes, al gauw na de première, op 14 augustus 1920, maakte al snel een tweede bezetting nodig, welke in het Rozentheater tegen die van de ‘Plantage’ aan concurreerde. En aan beide zalen rinkelde de kassa zo hard, dat zelfs tot de samenstelling van een derde, reizende *Jantjes*-ploeg kon worden besloten. Zo heeft men zestien maanden aaneen gedraaid (Rekers, 1970:101).

Een en ander met het gevolg dat Herman en Aaf Boubert twee jaar later van de Jordaan naar de Sarphatistraat konden verhuizen.

Herman Boubert, “de auteur van vijftientwintig stukken of bewerkingen, geschreven op de huid van een publiek, dat voordien nog nooit een voet in de schouwburg had gezet” (t.z.p.), had in 1916 voor het eerst succes met *Mooie Neel* en snel daarna met *Bleke Bet* en *Oranje Hein*. Een poging van de Bouberts om ook in Rotterdam voet aan de grond te krijgen mislukte faliekant en kostte een hoop geld. In 1928 schrijft Herman Boubert dan opnieuw in veertien dagen een successtuk: *Zeemansvrouwen*. Artistiek gesproken leverde het niet al te veel nieuws op, behalve dan een goed ingespeeld, homogeen ensemble op hoog niveau. De pers reageerde daar enthousiast

op en in het dagblad *De Tijd* verscheen een open brief aan de Amsterdamse Raadscommissie voor kunstzaken, met de tip om

de familie Boubert wat vrijkaarten te vragen: 'dan zou de hele Raad eens tot het bewustzijn kunnen komen dat er op kunstgebied nog wel wat anders te doen is dan tonnen subsidiëren aan enkele grote instellingen' (t.z.p.105).

Zeemansvrouwen levert duizend gulden subsidie op, meldt Guus Rekers, maar

Voor die productie zelf had men dat geld niet nodig, want op 9 maart 1929 kon men er al de honderdste uitverkochte voorstelling van geven. Maar wel werd dat op zichzelf overigens niet indrukwekkende bedrag de opmaat tot de sterkste en rijpste tijd van het gezelschap als geheel. (...) Met de aanloop van de Raad en met de financiële en morele steun van de Amsterdamse Kunstkring voor Allen vindt op de middag van 6 april 1929 in de Amsterdamse Stadsschouwburg een onveroorloofde uitvoering plaats van Gorky's *Nachtasiel*, met Cor Hermus en Charlotte Köhler (t.z.p.).

Over die voorstelling zegt Annie Verhulst, dat ze hem graag speelt,

maar niet voor ons publiek. Ze vinden dat er teveel in geredeneerd wordt, dat er te weinig actie in zit. Het betere publiek, dat vindt het mooi, en ziet u, ik mag 't wel zeggen, ik speel zo graag voor dat betere publiek (t.z.p.107).

Die lijn wordt dan tot ongeveer 1936 voortgezet, eerst nog zelfstandig met kwaliteitsrepertoire in de Plantageschouwburg, daarna in een samenwerkingsverband met de VARA en het Instituut voor arbeidersontwikkeling. Het gezelschap Boubert gaat dan over in Het Groot Volkstoneel, waarvan de stichtingsakte als doelstelling vermeldt: "De Nederlandsche Arbeidersklasse goede tooneelkunst brengen, in het bijzonder ook die, waarin de geest harer bevrijdingsbeweging leeft." (t.z.p.107)

En zie, dan kan men zich afvragen of het werk van de Bouberts niet in de derde categorie volkstoneel die Sterneberg onderscheidt, thuishoort. Immers, deze derde categorie

richt zich met zijn repertoire tot het volk, tracht contact te krijgen en gaat dan zonder te forceren, zachtjesaan, zelf de richting aangeven. het laat zich dus niet drijven op het volkssentiment, maar beïnvloedt het. (...) Het gezelschap dat zich bij ons dit streven tot doel heeft gesteld, waren De Jonge Spelers. (...) Men speelde veel Heijermans, Bredero, Langendijk, *Adam in ballingschap*, een bewerking van *Tijl Uilenspiegel*, *Spoken*. Behalve volkstoneel was het ook avant garde en tijdtheater. Het speelde als zodanig: *Massamensch* van Toller, *Prof. Mamlock* en de *Matrozen van Catarro* van Wolf. Een dergelijke groep zou een vast theater moeten bespelen, dat bekend zou moeten staan als volksschouwburg. In dit gebouw zouden behalve de georganiseerde, ook vrije voorstellingen gegeven moeten worden voor zeer lage toegangsprijs (*Ontwerp*:50).

Daarmee is Sternebergs indeling van het vooroorlogse toneel compleet. Zijn verhaal is rijk aan suggesties, die ik op mijn beurt in ruime mate heb weergegeven omdat ze zo nadrukkelijk teruggaan op een gedachtengoed dat langzamerhand onbekend is geworden, terwijl het de basis heeft gevormd voor de naoorlogse structuur en bovendien tal van elementen in zich draagt die direct of indirect betrekking hebben op kwesties die ook in de huidige situatie actueel zijn. Zowel de verhouding tussen kunst en commercie als de hang naar ontwikkeling van een publiek zijn daar sprekende voorbeelden van.

Eén suggestie verdient binnen deze paragraaf nog een verdere uitwerking, namelijk dat het publiek in de provincie er slecht vanaf kwam. Defresne werkt dit probleem nog wat verder uit in het derde hoofdstuk van *Het grijze boekje*:

De exploitatie van het toneel als bedrijf bestaat toch uit twee elementen: de zogenaamde vrije voorstellingen en de gegarandeerde uitkopen. In deze exploitatie zijn de vrije voorstellingen uit de aard der zaak een onberekenbaar element. Teneinde dus een zo hoog mogelijke bedrijfszekerheid te verkrijgen, baseert men de exploitatie zoveel mogelijk op uitkopen in de provincie, met het gevolg dat een groot deel van het repertoire niet gekozen wordt voor de publieke middelmatigheid der grote steden, maar meer zo, dat het voldoet aan de smaak der besturen der uitkoopverenigingen in Zwolle, Venlo, Den Helder of Hoogezand, samengesteld uit den notaris, kruidenier, fotograaf en schoenmaker. Door deze gang van zaken heeft het toneel zich verlaagd tot provincietoneel (t.z.p.64/65).

Defresne, die zich ergert aan het feit dat toneelexploitanten met halve decors en zo klein mogelijk bezette stukken, de provincie afgrazen, geeft hier wel een erg randstedelijk standpunt weer. Het lijkt inderdaad alsof de geschiedenis van het toneel zich uitsluitend in de randstad en vooral in Amsterdam afspeelt. In zekere zin is dat ook het geval, althans als men de geschiedenis van het toneel opvat als de ontwikkeling van de toneelkunst. Maar ook in de provincies heeft het toneel een geschiedenis en bepaalde momenten daaruit nemen zelfs een eigen plaats in de Nederlandse toneelhistorie in. Limburg is in dit verband om verschillende redenen een interessante provincie: het 'Zuid Limburgs Toneel' bijvoorbeeld ontwikkelde zich in de jaren '30 tot een regionaal semi-professioneel gezelschap, dat meer dan honderd voorstellingen per seizoen gaf; en in de jaren '20 al kwamen de grote randstedelijke gezelschappen in de Limburgse openluchttheaters, met name dat in Valkenburg, hun belangrijke voorstellingen spelen – echter niet, zoals Schillings opmerkt,

in het kader van een uitkoopvoorstelling van één avond. Ze kwamen en bleven een zomerseizoen. In 1922 kwamen 'die Haghspelers' onder leiding van Eduard Verkade voor het eerst naar Valkenburg. In zijn tableau de la troupe vinden we grote namen: Albert van Dalsum, Kommer Kleyn, Frits van Dijk, Sara Heyblom (...) Allereerst speelden zij Shakespeare's stukken: *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Romeo en Julia*, *Naar het U lijkt*, *Blijspel vol verwarring*. Daarnaast Vondel's *Lucifer* en *Adam in ballingschap* en *Den Spieghel der saligheid van Elckerlyc* met Verkade als Elckerlyc en Van Dalsum als Die Doot (Schillings, 1976:150).

Een heel zomerseizoen, met bijna tien verschillende voorstellingen; al was het dan uit noodzaak geboren – de spelers hadden immers halfjaarlijkse ‘wintercontracten’ – toch ontwikkelde zich daar in Valkenburg een heel eigen toneelcultuur.

Met het boek van Schillings in de hand draait het nu vooral om de vraag hoe men in de provincie zelf aankeek tegen het beroepstoneel dat in de theaterzalen zijn opwachting maakte.

In de verschillende steden, dat wil zeggen Roermond, Heerlen en Maastricht, werd inderdaad vooral door uitkoopverenigingen in professioneel toneel voorzien, en wel op basis van abonnementen.

De voorstellingen van ‘Kunst en vermaak’ (Maastricht, HvM) waren toegankelijk voor eigen leden (meestal de beter gesitueerde burgerij) en bestonden meestal uit een wintercyclus van vier beroepsvoorstellingen en twee voorstellingen door ‘Kunst en Vermaak’ zelf. Zo omvatte de cyclus 1924-1925 de navolgende voorstellingen: ‘Théâtre Royale Liège’, *Lakmé*, opera-comique van Léon Delibes en *Hérodiade*, opera van Jules Massenet, ‘Vlaamsch Volkstoneel’, *Tropenadel* in 3 bedrijven van Henri van Wermeskerken en *Het eindexamen* in 3 bedrijven van H. Sturm en M. Förber; ‘Kunst en Vermaak’, *Groote Stadslucht* van Blumenthal en Kadelberg en *In den Mist*, klucht van James H. Dainley (t.z.p.262).

In de tweede helft van de jaren twintig ontstond er meer contact met gezelschappen uit de randstad. In het seizoen 1925-1926 kwam o.a. het Rika Hoppergezelschap met *De Vrijbuiters* van Hans Martin en ook Pierre Mols maakte met vier eenakters en declamatie zijn opwachting. De grote moeilijkheid bij het engageren van gezelschappen uit het westen – door Schillings stelselmatig het noorden genoemd – leek in de hoogte van de uitkoopsom te schuilen:

Zo liet b.v. op 8 november 1926 Louis Saalborn (‘N.V. Het Nieuwe Nederlandsche Tooneel’) aan de secretaris van ‘Kunst en Vermaak’ weten “dat wij voorlopig nog niet met *De opstandelingen* naar de provincie komen. De kosten verbonden aan een voorstelling te Maastricht, zelfs in combinatie met Heerlen, zijn zoo groot, dat de door ons te vragen uitkoopsom toch niet door Uwe Vereeniging betaald kan worden” (t.z.p.263).

We blijven Schillings nog even volgen, want hij voegt bijzonder interessante details toe aan het voorgaande:

Regelmatig boden de gezelschappen stukken aan, waarbij de uitkoopsommen vaak exclusief een aantal zaken werden opgegeven. Zo bood b.v. het toneelensemble ‘De Vereenigde Schouwspelers’ (directie Pierre Mols) *Mevrouw de Advocate* aan voor f550,- (echter zonder decor) en *Prulletje* eveneens voor f550,- (echter zonder auteursrechten). Ook andere bijkomstigheden verhoogden de prijs. Het ‘Rotterdamsch Hofstad Tooneel’ liet weten, dat de uitkoopsom van een stuk “wanneer de Heer en Mevrouw van der Lugt-Melsert hunne medewerking verleen” meestal op minimaal f1000,- berekend zou worden. Ook werden alle mogelijke argumenten aangevoerd om de waar aan te prijzen. Pierre Mols bood

(...) het blijspel *Prulletje* aan, “hetwelk wij alhier in het Centraal Theater weken achtereen voor uitverkochte zalen hebben opgevoerd in een tijd, dat de andere schouwburgen nagenoeg leeg waren” (t.z.p.264).

Wat oorzaak en gevolg was in de door Mols geschetste situatie is niet helemaal duidelijk. Wel duidelijk is het dat de keuze van de stukken door drie aspecten werd bepaald:

Het stuk moest bij het Maastrichtse publiek aanslaan (stukken waarbij gebruld kon worden), voor katholieken geschikt zijn en financieel een haalbare kaart zijn. Wanneer men vaststelt dat acht voorstellingen per abonnement vijf gulden kosten (nog geen 65 cent per voorstelling), dan moest uiteraard met de uitkoop-som geschipperd worden. Blijspel en laagste aanbieding kregen vaak de voorkeur, al dient geconstateerd dat na 1930, toen A. Vankan, de latere directeur van de Heerlense Stadsschouwburg, het secretariaat voerde, niet alleen blijspelen op de Bühne van de Maastrichtse Schouwburg verschenen, maar er ook naar gestreefd werd Maastricht te laten kennis maken met heel andere toneelvoorstellingen, met toneel namelijk dat (...) zich aan het ontwikkelen was tot een eigen kunstvorm. Uit die jaren stammen onder meer voorstellingen van ‘*NV Het Schouwtooneel*’ van Jan Musch en A. van de Horst met *De Vrek* van Louis Bouwmeester³ en met *Vriend Fritz* en *De Koopman van Venetië*, van ‘Het Amsterdamsch Tooneel’ met *Het Adelaarsjong* van Rostand met o.a. Else Mauhs, A. van Dalsum, Paul Huf, E. Verkade, Sara Heyblom, Nell Knoop (t.z.p.264).

Ze gingen er dus wel heen, naar de provincie, met hun grote stukken, met de kas-successen die publiek trokken door de grote acteurs en actrices: Bouwmeester, Else Mauhs, Verkade, Van Dalsum.

Sterneberg en Defresne zitten er niet helemaal naast, ook niet als zij beweren dat de provincies prullaria kregen; wel als ze zeggen dat dat het enige was. Er vonden onder meer in Heerlen in de jaren '30 nog altijd vrije voorstellingen plaats – drie tot vijf per jaar volgens Schillings – en wel, jazeker, doorgaans ter gelegenheid van de kermis of het carnaval; daar zal de commercie zeker de boventoon hebben gevoerd. Maar de uitkoopverenigingen bleven pogingen doen om kwaliteit aan hun leden voor te zetten; aan het eind van de jaren '30 werd ook dat moeilijker vanwege de algemene economische malaise. Hunningher spreekt van een terugloop van 40% in het schouwburgbezoek in die periode. Sterneberg zei het al: “De beursnoteringen hebben het schouwburgbezoek steeds beïnvloed.”

3 Hier is Schillings wat slordig met de jaartallen. Louis Bouwmeester is immers in 1925 overleden.

2.2.3 *Podia, gezelschappen, directies en spelers*

Podia

Als men aan het eind van de eeuw terugkijkt naar de toneelsituatie van voor de Tweede Wereldoorlog, komt vanzelf de vraag op welke instanties de Nederlandse samenleving in die periode van toneel voorzagen: waren dat de gezelschappen of de accommodaties, of kan aan beide die rol worden toebedacht?

Gezien de complexiteit van de situatie kan er geen eenduidig antwoord op deze vraag gegeven worden. In veel gevallen bepaalden de commerciële zaalhouders het toneelaanbod waarmee de klanten in aanraking kwamen en konden zij dus ook door het publiek gezien worden als de leveranciers van bepaalde toneeldiensten waarvan men al dan niet gebruik wenste te maken. Vooral in de provincieplaatsen zullen de zaalhouders deze positie hebben ingenomen. Onder invloed van plaatselijke kunstliefhebbers, zowel verenigd in (serieuze) amateurgezelschappen als in kunstkringen, is hun rol echter langzamerhand minder gezichtsbepalend geworden, aan de ene kant doordat de regelmatig optredende amateurs een eigen artistiek imago ontwikkelden en daarmee publiek aan zichzelf bonden in plaats van aan de zaal; aan de andere kant doordat de kunstkringen de belangrijke gezelschappen uit de randstad uitkochten en presenteerden aan hun achterban, waardoor de artistieke verantwoordelijkheid van de zaalhouder sterk nivelleerde ten gunste van die van de kunstkring en tegelijkertijd bepaalde soorten toneel, de kwaliteit en de waarde daarvan, sterk verbonden raakten met de namen van gezelschappen, directies en acteurs of actrices.

In de drie grote steden bestond er een heel andere situatie. In de eerste plaats waren er in Rotterdam, Den Haag en vooral in Amsterdam veel meer theaters dan in de provinciesteden; in de tweede plaats was er sprake van podiumkleuring, dat wil zeggen dat een aantal van deze theaters alleen, vooral of voor een deel een specifiek aanbod presenteerde; in de derde plaats was in een aantal gevallen de directie van het theater in dezelfde handen als de directie van het gezelschap dat als vaste of hoofdbespeler optrad.

Met andere woorden: in de grote steden ontwikkelde zich het toneel als kunstvorm en wel in een aantal verschillende richtingen; deze ontwikkeling moet uiteraard op het conto van de gezelschappen geschreven worden, die op grond daarvan een eigen publiek verwierven. En binnen die gezelschappen waren het in de eerste plaats de directeuren die deze ontwikkelingen tot stand brachten, een tiental toneelleiders dat tussen de twee wereldoorlogen actief was.

Toneelleiders en hun gezelschappen

Herman Heijermans, Eduard Verkade, Willem Royaards en Albert van Dalsum waren in de eerste plaats op zoek naar toneel met grote artistieke en deels sociale zeggingskracht. Cor van der Lugt Melsert, Cees Laseur en Ko Arnoldi gaven leiding aan gezelschappen die modern, vakkundig gespeeld society-toneel brachten. Aaf en Herman Bouber en Ben Groeneveld tenslotte ontwikkelden een Nederlands volkstoneel.

Wat direct opvalt bij een nadere beschouwing van de activiteiten van deze persoonlijkheden in het Nederlandse toneel, is dat degenen die zich toelegden op het

vakbekwaam spelen van niet te zwaar, vaak tamelijk aangenaam repertoiretooneel en degenen die volkstheater maakten, jaren en jaren achtereenvolgend met dezelfde gezelschappen in dezelfde theaters werkzaam bleven, terwijl de vier eerstgenoemde toneeldirecteuren voortdurend van theater en gezelschap wisselden en in hun kielzog een reeks van steeds nieuwe kleine theaterondernemingen achterlieten.

Van der Lugt Melsert was van 1917 tot 1938 directeur van het Hofstadtooneel in Den Haag – vanaf 1923 het Rotterdamsch Hofstadtooneel – en bespeelde in die periode de schouwburgen van Rotterdam en Den Haag. Overigens moet van Van der Lugt gezegd worden dat hij in de laatste jaren voor de Tweede Wereldoorlog wel degelijk repertoire heeft gebracht dat direct reageerde op de gevaarlijke maatschappelijke situatie die aan het ontstaan was en dat hij het daarover ook meermalen aan de stok kreeg met de bestuurscommissie van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag. Na een verbod op *Judgement Day*, een stuk van Elmer Rice over de Rijksdagbrand, nam Van der Lugt in het voorjaar van 1937 na twintig jaar afscheid van Den Haag, om in Amsterdam samen met Van Dalsum de leiding van de Amsterdamsche Tooneelvereniging op zich te nemen. *Cees Laseur* trad in 1932 toe tot de directie van het Centraal Tooneel, dat zijn naam dankte aan het feit dat het gezelschap optrad in het Centraal Theater aan de Amstelstraat te Amsterdam. Laseur heeft dit gezelschap geleid tot 1946 toen het werd opgeheven en hijzelf voor enige tijd werd geschorst omdat het Centraal Tooneel in de oorlogsjaren doorspeelde, ook na het instellen van de Kultuurkamer. Het laatste geldt overigens ook voor Van der Lugt Melsert.⁴

Ko Arnoldi ging het er bij de oprichting van Het Masker in 1933 vooral om dat er goed toneel moest worden gespeeld: “Mijns inziens is één van de voornaamste oorzaken van de malaise dat er slecht komedie wordt gespeeld. Onze tijd vraagt weer naar sterke ensembles” (Ruivenkamp, 1970:83). Het Masker trok tot 1942, toen Arnoldi om principiële redenen stopte, volle zalen, avond aan avond uitkoopvoorstellingen in het land en tweemaal per jaar enkele vrije voorstellingen in Amsterdam.

Nog niet genoemd, maar in dit rijtje toch wel op hun plaats, zijn *Jan Musch* en *Adriaan van der Horst*, die van 1919 tot 1933 leiding hebben gegeven aan het Schouwtooneel, in zekere zin een voorloper van Het Masker, waaraan Jan Musch zich na 1933 als acteur verbonden heeft. Het Schouwtooneel bespeelde de schouwburgen van Utrecht en Haarlem met klassiek en modern tamelijk bekend repertoire, met een nogal sterk accent op Nederlandse auteurs.

Van de nu kort besproken toneelleiders kan men in het algemeen zeggen dat zij vooral over het vermogen beschikten om met goed ensemblespel in toegankelijke repertoirestukken een publiek uit de brede middenklasse aan zich te binden.

De Boubers en later ook *Groeneveld* trokken met heel andere stukken en heel ander spel ook een ander, volks, publiek.

Aaf en Herman Boubert deden dat eerst drie jaar in het Rozentheater in de Jordaan, maar vanaf 1919 tot 1938 doorlopend in de Plantageschouwburg. In 1932 verliet Ben Groeneveld dit gezelschap om met De Jonge Spelers, als reisgezelschap, toneel te maken dat in de woorden van Sterneberg “het volkssentiment beïnvloedt”.

4 Zie hiervoor Mulder (1978:214 e.v.) en Van der Lugt Melsert (1949).

(Ontwerp:50). Het was een gezelschap met een hechte kern, dat tot het uitbreken van de oorlog het land doortrok, en zo, meestal in besloten kring, de georganiseerde arbeidersklasse van progressief toneel voorzag.

Herman Heijermans stierf in 1924 en heeft in de periode tussen de wereldoorlogen dus nauwelijks een rol kunnen spelen; zijn werk uiteraard nog wel, onder andere bij *De Jonge Spelers*, die immers het arbeiderspubliek zochten aan wiens kant ook Heijermans stond. De periode van 1895 tot 1920 heeft hij in zekere zin gedomineerd, maar dan vooral als toneelschrijver; toen hij van 1912 tot 1922 *De Tooneelvereniging* in de *Hollandsche Schouwburg* te Amsterdam leidde, was het toneel van Heijermans, in ieder geval bij het kunstminnend publiek, al sterk in populariteit gedaald en begonnen *Royaards* en *Verkade* aan hun triomfantelijke opmars. *Royaards* richtte in 1908 de N.V. *Het Tooneel* op, waarmee hij tot 1919 het Paleis voor Volksvlucht aan het Frederiksplein in Amsterdam en van 1910 tot 1916 ook de *Haagse Princesseschouwburg* bespeelde. Daarnaast was het vooral reizen en trekken geblazen om met het gezelschap aan de kost te komen. In 1920 ging *Het Tooneel* op in de aloude Koninklijke *Vereeniging Het Nederlands Tooneel*, die, als 'eerste gezelschap des lands' en met *Royaards* als directeur, vier seizoenen de *Amsterdamse Stadsschouwburg* bespeelde. Het publiek had niet voldoende oog voor zijn creaties, zoals hiervoor al is opgemerkt. Steun van de gemeente bleef uit en intern botsten de culturen van de twee gefuseerde gezelschappen, zodat *Royaards* zich in 1924 wel terug moest trekken. Een jaartje speelde hij nog met de Koninklijke *Vereeniging* in de *Hollandsche Schouwburg*, maar daarna, tot zijn dood in 1929, trad hij alleen nog op in gastrollen. Ook *Verkade* begon in 1908 met zijn eerste eigen gezelschap, *Die Haghespelers*, dat vooral optrad in Den Haag, Haarlem en Amsterdam. Daarnaast leidde hij al snel ook het *Rotterdamsch Tooneelgezelschap* en trad hij toe tot de Raad van Beheer van de Koninklijke *Vereeniging* in Amsterdam, zodat in het midden van de jaren '10 gerust gesproken kan worden van de 'toneeltrust van *Verkade*'. In 1917 maakte *Verkade* de volledige overstap naar de Koninklijke *Vereeniging*, waar hij tot de toneelstaking van 1920 directeur was – en zoals we net gezien hebben, werd opgevolgd door *Royaards*. *Verkade* keerde terug naar Den Haag waar hij met zijn *Haghespelers* in 't Voorhout eerst de Koninklijke *Schouwburg* bespeelde, maar vanaf 1923 het *Theater Verkade* aan de Heregracht, om in 1924 als directeur van het *Vereenigd Tooneel* – een fusie tussen de *Haghespelers* en het *Amsterdamse gezelschap Comoedia* – opnieuw de scepter te gaan zwaaien in de *Amsterdamse stadsschouwburg*, die toen immers net door *Royaards* verlaten was. Zes seizoenen heeft de fusie het uitgehouden; dan keert *Verkade*, voor de laatste keer, nu als regisseur/acteur bij *Van der Lugt Melsert*, terug naar Den Haag.

Royaards en *Verkade* zijn de twee toneelleiders geweest die tussen 1910 en 1930 het toneel voor de hogere klassen op een nieuw kunstzinnig niveau hebben gebracht door de voorstellingen, het spel, de dictie, scenografie en aankleding volledig te doordenken vanuit een artistiek concept. Beiden verschillend ook; *Royaards* meer vanuit het ontwikkelde toneelspelerschap en de eigenheid van de tekst, *Verkade* eerder vanuit een esthetische grondhouding met een hang naar het metafysische. Als directeuren van een toneelbedrijf hebben beide echter ook terug moeten grijpen op stukken als *De Sabijnse maagdenroof* of *Defresnes Moordromance*.

In Amsterdam brak aan het eind van de jaren twintig de jonge garde, vooral in de persoon van *Albert van Dalsum*, definitief door. Van Dalsum was van meet af aan een zoekende en krachtige toneelpersoonlijkheid, die al in 1918 zijn eerste gezelschap oprichtte, Het Groot Tooneel, dat weliswaar maar een seizoen bestaan heeft, maar wel meteen veel indruk maakte. Na een aantal leerjaren, vooral bij Verkade, en een aantal belangrijke rollen bij verschillende gezelschappen, schreef van Dalsum dan in 1928 geschiedenis door in Arnhem het eerste professionele repertoiregezelschap buiten de randstad te stichten, het Oost-Nederlandsch Tooneel. Ook dit gezelschap – de vroege voorloper van het naoorlogse Theater, later Theater van het Oosten – kon het slechts één, echter opnieuw indrukwekkend, seizoen bolwerken, waarin onder andere de befaamde Nederlandse première van Brechts *Driestuivers Opera* plaats had. Maar deze keer hoefde Van Dalsum niet lang meer op erkenning te wachten; in 1931 werd hij directeur van het Amsterdamsch Tooneel dat samen met de Koninklijke Vereeniging de schouwburg aan het Leidseplein ging bespelen. Financiële debacles maakten binnen twee seizoenen een einde aan dit samenwerkingsverband, zodat Van Dalsum vanaf 1933 met de Amsterdamsche Tooneelvereniging zijn getuigende toneel kon gaan maken dat inderdaad als dramatisch antwoord op de maatschappelijke ontwikkelingen in die periode kon gelden. Tot hem dat onmogelijk werd gemaakt; de opvoeringen van *De Beul* van Pär Lagerkvist werden begeleid door nazistische commentaren in de pers, veroorzaakten door de NSB georganiseerde rellen en werden tenslotte onder de druk van deze gebeurtenissen gestaakt.⁵ Het gemeentebestuur haalt dan in 1938 Van der Lugt Melsert naar Amsterdam om, ‘financieel gesproken’, orde op zaken te stellen; van Dalsum werkt nog een korte tijd bij dit gezelschap door om tenslotte met een eigen groep, Studio, zijn laatste voorstellingen te maken voordat de Duitse bezetting hem in 1942 het toneelspelen belet.

Hiermee zijn de personen en gezelschappen besproken die in de laatste tien jaar voor de Tweede Wereldoorlog het gezicht van het Nederlandse toneel hebben bepaald.⁶ Daarnaast heeft een groot – na 1930 groeiend – aantal steeds kleinere en voortdurend van samenstelling wisselende groepen de kleinere en grotere theaters in het land bespeeld en zo heel wat acteurs en actrices van een over het algemeen dun belegde boterham voorzien. Het lijstje van professionele toneelgezelschappen dat volgens de opgave van Bouws (1982:128) tussen 1935 en 1940 in Amsterdam actief was, is wat dit betreft illustratief:

- De Amsterdamsche Tooneelvereniging (1935-1938) o.l.v. A. van Dalsum en A. Defresne
- Het Boubert-Ensemble (1935-1944) o.l.v. H. Boubert

⁵ Zie hierover Mulder (1978), p. 53 e.v. en Erenstein (1977), p. 79 e.v.

⁶ Zie voor een uitgebreider beeld van het werk van genoemde toneeldirecteuren onder meer Hunningher (1949), de betreffende bijdragen in Voogd (1970) en de reeks artikelen die K. Hupperetz over de geschiedenis van de Nederlandse regie schreef in *Skript, Tijdschrift voor het amateurtoneel* (1993-1996).

- Esther de Boer-van Rijk Ensemble (1935-1937) o.l.v. E. de Boer-van Rijk
- Het Centraal Tooneel (1935-1944) o.l.v. C. Laseur
- Het Masker (1935-1942) o.l.v. K. Arnoldi
- Gezelschap Jan Musch (1936-1938) o.l.v. J. Musch
- De Jonge Spelers (1935-1940) o.l.v. B. Groeneveld
- Het Nederlandsch Tooneel (1938-1941) o.l.v. C. van der Lugt Melsert
- Het Nederlandsch-Indisch Tooneel (1935-1938) o.l.v. C. Ruys
- Het Ruys-Ensemble (1939-1944) o.l.v. C. Ruys
- Het Nieuw Schouwtooneel (1935-1938) o.l.v. F. Bouwmeester en K. van Dijk jr.
- Gezelschap Saalborn (1935-1940) o.l.v. L. Saalborn
- De Verenigde Schouwspelers (1935-1940) o.l.v. P. Mols
- Studio (1940-1942) o.l.v. A. van Dalsum en P. Storm

De professie

De bijlage bij hoofdstuk v van *Het grijze boekje* geeft, ten behoeve van het toneelplan voor na de oorlog, een volledige opsomming van de voor het beroepstoneel beschikbare acteurs en actrices. In totaal zijn dat er 272, te weten 148 mannen en 124 vrouwen. Deze groep is in de loop van de tijd uit drie bronnen voortgekomen. De oudste bron is, zoals in zoveel bedrijfstukken het geval is geweest, die van de familie. Het vak werd van vader op zoon en van moeder op dochter beoefend; acteurs en actrices trouwden bovendien met elkaar – in een, onder meer door het reizend bestaan, tamelijk gesloten beroepsgroep – of hadden vaak samen kinderen. Zo ontstonden ook in Nederland acteursfamilies als de Bouwmeesters, verwant aan de Rosenveldts en de familie De Vries en aangetrouwd aan de familie Kaart en Van der Lugt Melsert (De Leeuwe en Uitman, 1966:48). De familie Verstraete-Croiset, tot in onze tijd in het vak, stamt als toneelspelersgeslacht uit het midden van de negentiende eeuw en hetzelfde geldt voor de familie Royaards. Op de zonet genoemde alfabetische lijst komen dan ook veelvuldig acteurs en actrices met dezelfde achternaam voor: Hans, Chris, Jan en Annie van Ees; André, Frits, Ko, Diny en Jetty van Dijk; Robert, Sam, Willem en Sophie de Vries. Voor een deel zullen de telgen van deze geslachten het vak in de praktijk geleerd hebben, een aantal van hen zal echter ook de toneelschool hebben doorlopen, die immers in 1874 in Amsterdam van start is gegaan en in het begin van de twintigste eeuw voor een belangrijk deel voorziet in acteurs en actrices voor het moderne kunsttoneel. De oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond te Amsterdam in 1870 had als doel het toneel te ‘verheffen’ en daartoe in de eerste plaats een opleiding te stichten, en in de tweede plaats een maandblad uit te geven. Zo geschiedde: de Tooneelschool begon in 1874 met een driejarige cursus voor de eerste zeven leerlingen en het maandblad rolde zelfs al in 1871 van de persen onder de naam Het Nederlandsch Tooneel. Later zou het Het Toneel gaan heten en in 1996 beleefde het blad, onder de naam Toneel Theatraal, de honderdzeventiende en laatste jaargang. Samen met het eerste officiële, ja nationale toneelgezelschap, De Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel – later de *Koninklijke* Vereeniging – door het Tooneelverbond tot stand gebracht in 1875, vormden deze nieuwe instellingen de eerste elementen van een Nederlands toneelbestel. Overigens dacht in die tijd niet iedereen even positief over de school. De heer M. Horn bijvoorbeeld sprak in *Het Tooneel* van 1927/28 van “acteursfokkerij” die in een situatie waarin de concurrentie hand over

hand toenam en “het overgrote deel van openkomende plaatsen werd ingenomen door kinderen of familieleden van toneelspelers”, niet te pas kwam (De Leeuwe, 1977). In 1924, toen de school vijftig jaar bestond, hadden intussen 452 personen er voor korte of langere tijd lessen gevolgd en was aan 81 leerlingen het einddiploma uitgereikt. Een van de eersten was Anna Sablairoles, later volgden onder anderen Adriaan van der Horst, Cor van der Lugt Melsert, Rika Hopper, Ferd. Sterneberg en Richard Flink. Cor Ruys, Willem Royaards, Ko Arnoldi waren enkelen van degenen die De Tooneelschool slechts gedeeltelijk hebben doorlopen (t.z.p.).

De derde bron voor het Nederlandse toneelspelersbestand is het dilettantentoneel geweest; een bron die in de loop van de eeuw aan invloed heeft ingeboet; de ontwikkeling van het toneel sinds het eind van de negentiende eeuw laat zich immers juist kenmerken door wat men een ‘nieuwe professionalisering’ kan noemen; de toneelschool is daar de belangrijkste exponent van, maar ook de oprichting van de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel (1875), in het algemeen de toenemende erkenning van toneel als kunstvorm, uitmondend in het werk van Royaards, Verkade en Van Dalsum, kunnen als uitdrukking hiervan worden beschouwd. Toen Verkade opnieuw en principieel met amateurs ging werken, werd hem dit dan ook weliswaar niet in dank afgenomen, maar het was toch niet in tegenspraak met de tendens tot professionalisering. Verkade zocht opnieuw naar een zuivere, niet aangeleerde manier van acteren en trachtte op basis van een natuurlijk spelvermogen acteurs en actrices op te leiden die in zijn artistieke concepten zouden kunnen functioneren. Enny Vrede en Nel Stants waren daarvan de meest sprekende voorbeelden. En Van Dalsum ging onder meer met studentenverenigingen in zee om zijn monumentale massaregies te kunnen realiseren.

Hoewel van tijd tot tijd spelers uit het amateurtheater, of in het algemeen mensen zonder toneelvakopleiding, in het beroepstoneel blijven – en zullen blijven – doordringen, is dit in de twintigste eeuw toch een steeds uitzonderlijker verschijnsel geworden.

Professionalisering betekent nog niet vast werk en een goed inkomen. Zoals bekend waren toneelkunstenaars vóór 1940 in hun levensonderhoud nagenoeg helemaal afhankelijk van de opkomst van het publiek. Stukken die henzelf, mede tengevolge van hun professionalisering, het meest aanspraken en die zij dus meer en meer probeerden op het repertoire te nemen, bleken lang niet altijd de voorstellingen op te leveren waarop het publiek zat te wachten; zo uitte één van de gevolgen van de ontwikkeling van een professionele toneelkunst zich in een groeiende kloof tussen kunstenaar en publiek, een kloof die óf steeds weer gedicht werd door het spelen van oude kassuccessen, óf onherroepelijk leidde tot een nieuw faillissement, met alle gevolgen van dien voor de spelers, die maar weer moesten afwachten of ze in een bestaand of nieuw op te richten gezelschap emplooi zouden kunnen vinden.

In deze situatie waren de contracten uiteraard niet riant. Weliswaar behoorde de situatie waarin een groot gezelschap per jaar vijftig of zelfs zestig premières uitbracht, tot het verleden⁷, maar nog altijd was een gemiddelde van twaalf premières per seizoen met een gezelschap van zo’n twintig spelers heel gewoon. Dat de ge-

7 Hunningher (1949:16) vermeldt deze aantallen voor het jaar 1845 in Amsterdam.

meentelijke adviescommissie in Amsterdam in 1919 als voorwaarde stelde aan een nieuwe bespeler van de stadsschouwburg dat er met de acteurs twaalf-maandscontracten moesten worden afgesloten, wijst erop dat het nog altijd gebruikelijk was om acteurs slechts tijdens het speelseizoen, dat wil zeggen gedurende acht maanden, onder contract te hebben; dat gold dan wel voor 24 uur per dag. Het contract dat Royaards en Stumpff namens de Naamloze Vennootschap Het Tooneel in 1908 met de actrice Christien Staat sloten, opent bij voorbeeld als volgt:

De ondergeteekende ter andere verbindt zich vanaf 1 Augustus 1908 tot en met den 31sten Mei 1909 bij alle middag- en avondvoorstellingen, ook bij Zondagen en algemeen erkende feestdagen, welke in voornoemd tijdsverloop door of vanwege de ondergeteekende ter eenre zoowel in als buiten Amsterdam, zullen worden gegeven, alle partijen te vervullen, welke hem (haar) zullen worden opgedragen, een en ander geheel ter beoordeling van of vanwege ondergeteekende ter eenre. Ondergeteekende ter andere verbindt zich alle repetitiën, lessen e.a., welke door of vanwege ondergeteekende ter eenre worden uitgeschreven, stipt bij te wonen (Archief Theater Instituut Nederland).

De productie- en speeldwang was hoog; voor korte stukken werd 5 dagen repetitietijd genomen, voor lange op zijn hoogst 14 dagen. Om de discipline onder de acteurs en actrices te handhaven, was aan de contracten een uitgebreid reglement gevoegd dat door directie zonodig kon worden aangepast:

Ondergeteekende ter andere verklaart zich te onderwerpen aan het Reglement, waarvan een afschrift bij dit contract is gevoegd en wijders aan alle orders en bepalingen, welke door of vanwege de ondergeteekende ter eenre zullen worden vastgesteld, zowel aan die, welke door anderen aan ondergeteekende ter eenre mochten worden opgelegd (t.z.p.).

Wat in die contracten onder meer ontbrak, was een pensioenregeling. Het gebrek aan medewerking van de toneeldirecties aan een goede pensioenvoorziening was dan ook de belangrijkste oorzaak van de eerste en tot nu toe enige grote staking in de Nederlandse toneelgeschiedenis: de toneelstaking van 1920.

Al in 1849 was de Maatschappij Apollo in het leven geroepen, een pensioenverzekering voor toneelspelers en musici. Door benefietvoorstellingen werd het mogelijk gemaakt de oudere leden van een kleine uitkering te voorzien. Van Kuyk, Ternooy Apèl en Harms richtten in 1896 een bredere organisatie op, De Bond voor Tooneelspelers, die echter maar een paar jaar functioneerde. In 1903 volgde een nieuw initiatief, De Vereniging van Nederlandsche Tooneelspelers – mét een pensioenvoorziening – dat echter niet werkelijk van de grond kon komen omdat het grootste Nederlandse gezelschap, de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel, een eigen fonds kende. In 1911 werd dan tenslotte de Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereniging opgericht. Zij zou tot 1940 blijven bestaan. Behalve op de zorg voor bonafide contracten en de naleving hiervan door toneeldirecties, richtte de Vereniging zich op het stichten van een goed pensioenfonds. In 1919 werd voorgesteld ter wille hiervan de entreprijzen met drie procent te verhogen. Heyermans

accepteerde dit en voerde het uit, waarop echter de eigenaar van het Grand Théâtre, B.A. Mullens, niet alleen zijn veertig procent van de normale recette, maar ook van deze toeslag opeiste. Deze Mullens was lid van de Directeurenbond van theaters en bioscopen en toen Heijermans weigerde ook maar iets van de drie procent voor het pensioenfonds af te staan aan de zaalhouder en de zaak in deze bond aanhangig maakte, bleek Verkade zich achter zijn medelid Mullens op te stellen. Dit leidde uiteraard tot heftige discussies tussen acteurs onderling en tussen acteurs en hun directies, waarvan tenslotte de toneelstaking van 1920 het resultaat was. Vanaf 5 januari werd er gestaakt om de eisen – een minimumsalaris van 120 gulden per maand, een séjour van 8 gulden per dag en een fatsoenlijke pensioenvoorziening – kracht bij te zetten. Daarbij ging het er soms hard aan toe. Verkade, toen directeur aan het Leidseplein, moest onder politie-escorte van zijn huis naar de schouwburg worden gebracht en er werd voor alle schouwburggen gepost om werkwilligen het optreden te verhinderen. Ook bezoekers bemoeiden zich ermee, bijvoorbeeld direct al de eerste avond in Den Haag, toen de voorstelling niet door bleek te gaan;

Het publiek mengt zich nu op daadwerkelijke wijze in het geding. Het valt op de ten gunste van de stakers agerenden aan. Er worden kleren stukgereten; ogen worden blauw geslagen; sommigen lopen bloedende verwondingen op; in de vestibule, waarheen de strijd zich verplaatst, worden ruiten ingedrukt (*De Nieuwe Krant*, geciteerd bij: Vecht, 1994:23).

Eind januari begint de staking te verlopen en een maand later zeggen de directeuren toe het minimumsalaris van 120 gulden per maand te zullen betalen. Over de andere twee eisen zal verder onderhandeld worden.

Na de staking is de NTV haar werk achter de schermen blijven verrichten. Aan de ontwikkeling van de beroepsgroep heeft zij daarmee een essentiële bijdrage geleverd. Het resultaat daarvan werd onder meer zichtbaar toen de dreiging van het fascisme een hoogtepunt bereikte en de Nederlandse toneelspelers door middel van een manifest protesteerden tegen de als maar harder wordende censuur:

Meer en meer wordt opvoering van tooneelstukken van sociale en culturele betekenis, die een uitspraak bevatten over de groote vraagstukken van het geweld en de onderdrukking, van het machtsmisbruik en de rechteloosheid, door bestuursinstanties en politieke groepen verboden; andere stukken bereiken het publiek niet, omdat men een verbod vreest en geen risico in het toch reeds moeilijke tooneelbedrijf kan nemen. (...)

Tegen deze ontwikkeling protesteren de tooneelspelers unaniem. Zij doen een beroep op het publiek, hierin naast hen stelling te nemen, om te verhinderen, dat het tooneel in zijn vrije ontplooiing wordt verstikt.

Daarnaast protesteren de tooneelspelers tegen de toenemende censuur, die op den inhoud der te spelen stukken wordt uitgeoefend, waardoor tal van elementen uit de stukken zonder meer geschrapt worden. Zij herkennen hierin een aantasting van de vrijheid van het woord, die gevaren in zich draagt voor de toekomst van de geestelijke vrijheid in het algemeen (Bouws, 1982:36).

Vijfentachtig acteurs en actrices ondertekenden het manifest, dat op 9 januari 1939 in *Het Volk* verscheen.

2.3 De wording van een bestel

Als de oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond in 1870 en daarmee de totstandkoming van een gezelschap, een school en een vakblad als eerste stap op weg naar een bestel gezien wordt, kunnen de organisatie van acteurs en actrices in de Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging, die van de directies in de Directeurenbond, en tenslotte de toenemende organisatie van het publiek in Kunstkringen – het gebeurt allemaal aan het einde van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw – als een tweede stap in de ontwikkeling van een bestel worden gezien. Tegelijkertijd echter is het duidelijk dat de productie en distributie van toneel als geheel tot de Tweede Wereldoorlog tamelijk ongecoördineerd verlopen, namelijk vrijwel uitsluitend volgens de wetten van de vrije markt. En dat is precies wat de schrijvers van *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog* hebben willen veranderen. In die poging hebben zij de basis gelegd voor een productie- en distributiesysteem dat vooral door twee aspecten wordt gekenmerkt: in de eerste plaats een sterke centrale coördinatie van de volledige Nederlandse toneelvoorziening, in de tweede plaats een door het rijk en de grote gemeenten te leggen financiële basis, die het toneel zou vrijwaren van commercie, zodat het zich werkelijk als kunst zou kunnen ontwikkelen en zo zijn maatschappelijke taak volledig vervullen.

Het grijze boekje en het Toneelplan

In *Het grijze boekje* hebben de auteurs in eerste instantie hun collega's een blauwdruk voor een toneelbestel voor na de oorlog voorgelegd. Vooral de zeer concrete indeling in gezelschappen en plaatsing van acteurs en actrices ontmoetten forse kritiek, maar de hoofdlijnen van het plan bleven gehandhaafd en vormden zo de contouren van het toneelplan dat na de oorlog aan de eerste minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Gerardus van der Leeuw, werd voorgelegd en ook door hem werd aanvaard.

De kerngedachte in het plan was, dat er een coördinerende instantie moest zijn die van de subsidiërende overheden geld ontving en daarmee de toneelvoorziening in heel Nederland organiseerde. Deze instantie werd het Toneelorgaan genoemd.

Het Toneelorgaan zou een bestuur hebben dat bestond uit vertegenwoordigers van rijk en gemeenten, van de landelijke kunstkringenorganisatie (die zou moeten worden opgericht), van de toneelspelersorganisatie en tenslotte de voorzitters van de regieraden van de verschillende bij het orgaan aangesloten gezelschappen. De spelers zouden samen met de regisseurs minstens de helft van het aantal zetels moeten bezetten. Het bestuur van het Toneelorgaan zou worden voorgezeten door een rijkscommissaris, de eerste keer benoemd door de minister. Verder behelsde het plan dat de gezelschappen van het Toneelorgaan artistiek geleid werden door een regieraad van maximaal vijf regisseurs, van wie steeds een ander gedurende een jaar de voorzittershamer zou hanteren en afgevaardigd worden naar het or-

gaan. De zakelijke leiding van elk gezelschap kwam in handen van een hoofdadministrateur, met dien verstande dat deze wel over een eigen begroting beschikte, toegewezen door het Toneelorgaan, maar direct verantwoording verschuldigd was aan de rijkscommissaris, die de resultaten per gezelschap jaarlijks zou opnemen in een algemene winst- en verliesrekening. De hoofdadministrateur trad tevens op als secretaris van de regieraad van zijn gezelschap.

Om zijn centrale functie ook daadwerkelijk uit te kunnen oefenen, kreeg de rijkscommissaris drie afdelingen tot zijn beschikking: een dramaturgisch, een administratief-organisatorisch en een publiciteitsbureau.⁸ Daarnaast zou hij worden bijgestaan door twee deskundigen die de werking van het geheel zouden kunnen controleren. De taakverdeling van de drie bureaus was als volgt gedacht: het dramaturgisch bureau bestreek het artistieke terrein, dat wil zeggen de samenstelling van de verschillende gezelschappen, hun repertoire en voorstellingen. Dit zou niet inhouden dat de regieraden een door het bureau opgesteld repertoire hadden uit te voeren; nee, het initiatief lag volledig bij de regieraad, maar de plannen moesten via het bureau worden goedgekeurd door de rijkscommissaris. En natuurlijk kon het bureau van de andere kant adviseren en steun verlenen. Op deze manier zou het Toneelorgaan de totale Nederlandse toneelvoorziening kunnen structureren.

Het administratief-organisatorische bureau kreeg als belangrijkste taken de financiële coördinatie van de gezelschappen en het 'ordenen van de speelbeurten'. Naast de voorstellingen op vaste avonden in de eigen standplaats en – eveneens op vaste avonden – in de standplaatsen van de andere gezelschappen van het orgaan, kreeg ieder gezelschap gespreid over het land een aantal speelbeurten toegewezen. Daarbij werd ernaar gestreefd niet alle uithoeken van het land aan te doen, maar, ter bescherming van de spelers en van het voorstellingsniveau, met een vast aantal grotere provinciale schouwburgen samen te werken, een soort 'geconcentreerde spreiding' *avant la lettre*. Bovendien bepaalde het bureau met welke uitkoopverenigingen, kunstkringen en zaalexploitanten onderhandeld mocht worden en wat de uitkoopsom voor iedere productie moest zijn. De afnemers zouden de verplichting aan moeten gaan om minstens de helft van hun voorstellingen van het Toneelorgaan af te nemen. Bovendien zou door de hoogte van de uitkoopsommen of door het grote aantal voorstellingen verhinderd moeten worden dat door de afnemers "winst kan worden gemaakt, waarbij dan met een redelijke reserve en een redelijk bedrag voor representatie rekening mag worden gehouden" (Ontwerp:119). Hieraan werd door de plannenmakers zoveel belang gehecht, omdat

wanneer het toneel tracht zich van het commerciële standpunt los te maken, het er ook tegen dient te waken voor andere 'kunstinstellingen' een winstobject te worden. (...) Het geld dat het publiek voor toneel uitgeeft, moet aan het toneel ten goede komen. Het orgaan kan hier zijn wil opleggen daar het belangrijke troeven in handen heeft en het publiek zeker niet van zijn voorstellingen verstoken zal willen blijven (t.z.p.).

8 Van het publiciteitsbureau is in *Het grijze boekje* nog geen sprake.

Het publiciteitsbureau tenslotte zou leiding moeten geven aan het overleg met de publieksorganisaties, in het bijzonder vanuit het streven om de Nederlandse bevolking als geheel aan het theaterleven te doen deelnemen.

Als het orgaan en de verhouding daarvan tot de overheid als de organisatorische en financiële basis van het toekomstige toneelbestel kunnen worden gezien, kan men de vijf, binnen het orgaan op te richten, gezelschappen als de kern van het plan beschouwen. In *Het grijze boekje* wordt, met name door Sterneberg en Groeneveld, bijzonder veel aandacht besteed aan het karakter van de gezelschappen van het orgaan en, in aansluiting daarop, aan de personele samenstelling van de gezelschappen. Vooral dit laatste zou na de oorlog heel wat problemen opleveren.

Waar het toneelplan volledig is gebaseerd op een poging de commercie buiten de deur te houden, wordt de kern ervan gevormd door gezelschappen die, in de woorden van Sterneberg, werken op 'zuiver artistieke grondslag'. Gezien het bestand aan toneelspelers, gezien ook het betrekkelijk kleine Nederlandse speelgebied en de omvang van het publiek daarbinnen, worden er vier zustergezelschappen voorgesteld, met Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht-Haarlem (als vanouds) als standplaats en daarnaast een reizend volkstoneel.

In eerste instantie ontwikkelt Sterneberg een model van drie 'centra' met elk een 'tableau de la troupe om van te watertanden'; centra die elk een volledig repertoire aankunnen en 'allround' zijn. Een schets van deze drie gezelschappen zal iedereen in verrukking brengen over de kracht van het Nederlands toneel, meent Sterneberg. Maar, vraagt hij zich vervolgens polemisch af, waarom is het goed om drie gezelschappen te hebben die allround zijn; "waarom is dat nodig? waarom is dat een deugd?" (t.z.p.98).

Nodig zou het alleen kunnen zijn, als ons land zo groot was, dat één groep het onmogelijk in zijn geheel kon bestrijken. (...) Dit is niet het geval. Eenzelfde groep kan in de loop van een seizoen met gemak één of tweemaal Leeuwarden, Groningen, Enschede, Maastricht, Tilburg en Vlissingen bereiken. *Noodzaak* om drie congruente groepen te construeren bestaat er dus niet, integendeel; aan deze indeling in centra zijn alleen maar bezwaren verbonden. Als we aannemen dat er een groep komt voor Noord- en Zuid-Holland en Utrecht, één voor Groningen, Drente, Friesland en Overijssel en één voor Gelderland, Noord-Brabant, Limburg en Zeeland, dan zou het door de allroundheid der groepen wel mogelijk zijn, dat ieder centrum alle soorten toneel kreeg, maar dan zouden Maastricht en Groningen nooit meer de Amsterdamse acteurs te zien krijgen en Amsterdam nooit meer die uit Oost en Zuid (t.z.p.).

Sterneberg wijst vervolgens op nog enkele nadelen van dit 'allround-systeem'. In de eerste plaats dat regisseurs in dit systeem genoodzaakt zijn stukken die zij werkelijk willen doen, voor een deel te bezetten met spelers die daar niet werkelijk in thuishoren. In het verlengde daarvan ligt het gevaar dat deze regisseur slechts in een deel van de acteurs en actrices werkelijk is geïnteresseerd en hetzelfde geldt misschien wel voor het werk van de collega-regisseurs.

In de tweede plaats het gevaar dat de toneelgezelschappen als 'warenhuizen' gaan werken, die het publiek 'geven waar het om vraagt'. "Men moet het publiek geven waar het behoefte aan heeft", merkt Sterneberg op (t.z.p.100).

Dat is heel iets anders. Van die behoefte moet het bewust gemaakt worden door de kunstenaar en dan gaat het er om vragen ook. Het publiek heeft noch om Wagner gevraagd, noch om Debussy. Integendeel, het heeft zich tegen Wagner verzet en voor Debussy de schouders opgehaald. Maar kunstenaars hebben in deze muziek geloofd en er voor gevochten. Ze hebben kunnen zegevieren omdat au fond de behoefte bestond en door den kunstenaar tot uiting is gekomen. Het publiek mag dan het laatste woord hebben, het is daarmee ook niet meer dan de laatste instantie. Nooit de eerste. Dat is de kunstenaar. (t.z.p.)

Om de toneelkunstenaars de kans te geven deze functie in de samenleving te vervullen stelt Sterneberg een systeem voor waarin vijf gezelschappen worden geformeerd, op basis van een 'eenheid naar de geest' in ieder gezelschap, zodat het totale toneelorgaan inderdaad 'allround' is. Daarbij bespeelt ieder gezelschap vanuit de eigen standplaats heel Nederland met een eigen, specifiek soort toneel.

Om dit plan te kunnen invullen onderscheidt Sterneberg in eerste instantie twee soorten toneelkunstenaars, zoals die zich in het verleden hebben gemanifesteerd.

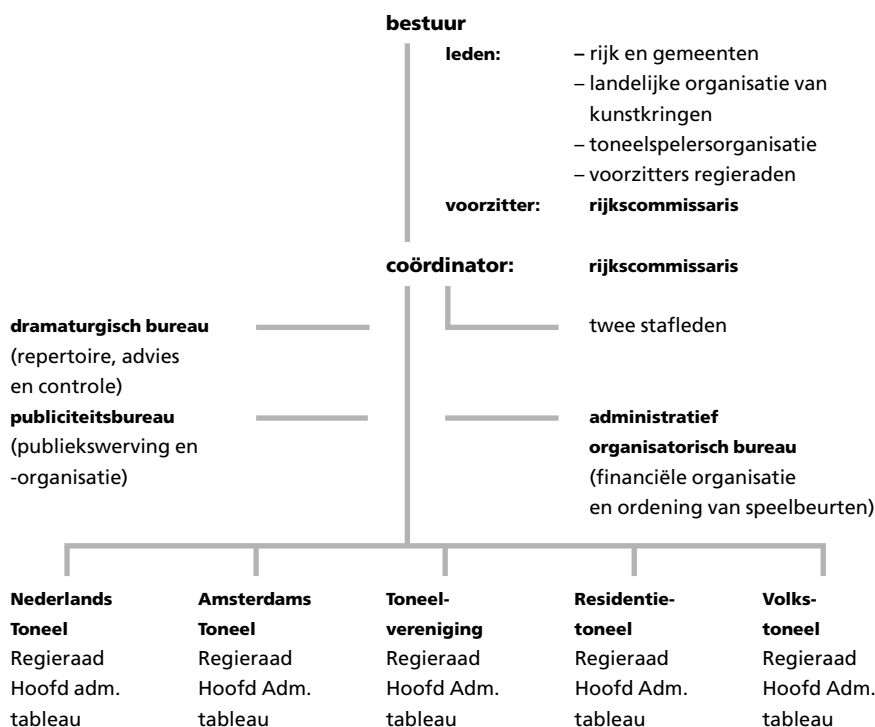
Eenzijds de potentiële speler, die zelf scheidt uit de bron van zijn fantasierijk talent, die aan de stof zijn eigen wil en stempel, het ritme van zijn eigen wezen oplegt (...). Hiertegenover staan de priesters, de dienaren, zij die niet uit zichzelf in zichzelf grote beweging tot stand brengen, maar het heel stil in zich laten worden en in volledige overgave met hun innerlijk oor luisteren naar de stem van de dichter (...). Maar als zij de rol gevonden hebben neemt 'de demon' hen in bezit. (...) Zij rijzen boven zichzelf uit en leven een vreemd leven, waar zij hun ziel, hun liefde, hun hartstocht, hun vreugde en hun leed aan wegschenken (t.z.p.102).

De tweede lijn ziet Sterneberg bij de Tooneelvereniging, bij Verkade en tenslotte bij Van Dalsum; in het 'intiemere genre' ook bij het Schouwtooneel en via Van der Lugt Melsert bij het Hofstadtooneel. De eerste lijn komt het sterkst tot uitdrukking in het werk van Bets Ranucci en Louis Saalborn. Op basis van deze overwegingen komt Sterneberg tot een voorstel voor vier groepen:

1. Een groep Saalborn met de comedianten (Nederlandsch Tooneel)
 2. Een groep Van Dalsum met de onburgerlijke Tooneelvereniging (Amsterdamsch Tooneel)
 3. Een groep van de burgerlijke (intieme) Tooneelvereniging (Tooneelvereniging)
 4. Een groep Laseur-Ranucci-De Meester (Residentie Tooneel)
- (t.z.p.104)

Naast deze vier groepen zou een geheel nieuw volkstoneel in het leven moeten worden geroepen om daarmee een nieuw publiek te kunnen bereiken.

Het Toneelorgaan dat de opstellers van het *Toneelplan* voor ogen stond, kan als volgt in beeld worden gebracht:



Figuur 2.1 Structuur van het beoogde Toneelorgaan

De toneelkunstenaars na de oorlog

Behalve met betrekking tot het idee van de regieraden, dat voortkwam uit een sterke behoefte aan een democratische structuur, maar door velen als artistiek onwerkbaar werd beschouwd, ontmoette dit deel van het plan niet al te veel kritiek bij de verantwoordelijke politici, noch in de kringen van toneelkunstenaars. Minister Van der Leeuw was van het voorstel gecharmeerd en gaf in de zomer van 1945 aan B. Hunningher, als rijkscommissaris voor toneel, de opdracht om het plan uit te voeren. De grootste problemen ontstonden echter bij de personele invulling van de verschillende gezelschappen. In *Het grijze boekje* werden niet alleen verschillende soorten toneel onderscheiden om tot een indeling in groepen te kunnen komen, maar ook om vervolgens, aan de hand van een tamelijk volledige lijst van acteurs en actrices, aan te geven wie geschikt was om in welke gezelschappen te spelen en, bij wijze van voorbeeld, een tableau de la troupe op te stellen voor elk van de vijf ensembles. Zo het in minder woelige periodes al mogelijk was geweest de twee- à driehonderd

Nederlandse toneelkunstenaars hun plaats in het bestel *aan te wijzen*, direct na de oorlogsjaren, waarin sommigen in het verzet hadden gezeten, een aantal niet had doorgespeeld en een aantal wel, was dat zeker onmogelijk.

Het begon er na de bevrijding mee, dat geen ander gezelschap een vergunning kreeg om op te treden dan *Toneelgroep 5 Mei '45*, waarin de acteurs en actrices verenigd waren die geweigerd hadden zich aan te melden bij de Kultuurkamer, die door de Duitsers in het voorjaar van 1942 als gildeorganisatie voor kunstenaars verplicht was gesteld.⁹ Er meldden zich toen zo'n tweehonderdvijftig toneelkunstenaars aan, tegenover tachtig tonelisten die onderdoken. Hunningher, die in 1962 in een terugblik hierop zou opmerken: "gebrek aan moed is nog geen verraad" (Hunningher, 1982), werd in zijn pogingen om het toneelplan te verwezenlijken toch vooral met de gevolgen van deze splitsing van 1942 geconfronteerd. Direct na de oorlog werden er door het militair gezag vijf ereraden ingesteld die over het gedrag van kunstenaars tijdens de oorlogsjaren moesten oordelen. Bij hun instelling, in juni 1945, spraken zij gezamenlijk hun afkeuring uit over het tekenen van de niet-ariërverklaring in het najaar van 1941, het toetreden tot de Kultuurkamer in februari 1942 en het na die datum optreden in het openbaar.

In de ereraden oordeelden de kunstenaars over elkaar, zij het in aanwezigheid van juristen, zodat onderling wantrouwen tot rancune werd en nieuwe sterke scheidslijnen veroorzaakte.¹⁰ De in het openbaar veroordeelden en met schorsingen bestraften, zochten uiteraard steun bij elkaar en dreven de anderen, zeker als de verzetsdaden van de onderduikers gebagatelliseerd werden, nog dichter naar elkaar. Dit alles met het gevolg dat, toen het verstrekken van werkvergunningen werd afgeschaft en iedereen vanaf 15 oktober 1945 weer vrij aan de slag kon, de poging van Hunningher om voorlopig één groot gezelschap te stichten dat Amsterdam en Rotterdam zou bespelen, volledig mislukte, omdat de meesten die lid waren geweest van de Kultuurkamer, hieraan niet mee wensten te werken. Een deel van hen ging op in Comedia, een nieuw gezelschap onder leiding van Cor Hermus en Joan Remmelts, een ander deel vormde de Komedianten van Johan Kaart. Over bleef de Stichting Amsterdams-Rotterdams Toneel, onder leiding van Van Dalsum, Defresne en een regieraad en in Den Haag het gezelschap van Ranucci en De Meester.

Niet alles wat in de oorlog zo zorgvuldig was voorbereid, ging verloren. Inderdaad ontstond er, zij het voor korte tijd, een systeem van samenwerkende stedelijke toneelstichtingen en – de belangrijkste en meest structurele verandering – werd het beroepstoneel voor het eerst door rijk en gemeenten gesubsidieerd.

Zoals gezegd aanvaardde minister Van der Leeuw het Toneelplan en stelde hij Hunningher als rijksadviseur aan om het ten uitvoer te leggen. Geen van beiden heeft daarmee echter ook maar een begin kunnen maken, want na de verkiezingen van mei 1946 verloor de Partij van de Arbeid de ministerspost voor Onderwijs Kunsten en Wetenschappen aan de Katholieke Volkspartij, die de Brabantse onderwijsinspecteur J. Gielen bereid vond het ambt te bekleden. Deze Gielen voelde weinig voor een al te actieve overheid – vooral waar die het confessionele particulier

9 Zie hierover vooral Mulder, 1978.

10 Zie hierover ook Van den Burg en Kassies, 1987:90 e.v.

initiatief, met name in het Zuiden van het land – zou kunnen hinderen. De subsidieverlening bleef goeddeels overeind, hoewel Gielen in eerste instantie het bedrag van 380.000 gulden met 80.000 verminderde, maar het plan om de toneelvoorziening als geheel te structureren, kreeg van hem geen enkele steun. Hunningher werd, overigens net als de adviseurs voor letteren (Nijhoff), muziek (Reeser) en beeldende kunst (Hammacher) ontslagen. Weliswaar trachtten de gezelschappen zelf de beoogde coördinatie tot stand te brengen door middel van het *Centraal Coördinatie Bureau*, waarvan Hunningher directeur werd, maar dit heeft nooit de rol kunnen spelen die er in het Toneelplan aan was toebedeeld. Zeker nu de centrale overheid een eigen en een andersgericht beleid voerde dan het Bureau, verwerd dit laatste gemakkelijk tot een plaats waar de tegenstellingen tussen de onderscheiden toneeldirecties de boventoon voerden. In 1950 werd het Centraal Coördinatiebureau vervangen door de *Toneelcoördinatie*, een samenwerkingsverband tussen overheid, stichtingsbesturen, directies en beroepsverenigingen. De naam verwijst nog altijd naar wat de schrijvers van *Het grijze boekje* voor ogen stond, maar in het bestel was het niet meer dan een tamelijk machteloos overlegorgaan, dat in 1958 verdween.

Een blik op de situatie aan het einde van de jaren '40 leert ons dat de nog wat iele Nederlandse toneelwereld van die dagen toch meer omvatte dan alleen vier professionele gezelschappen met structurele financiële steun van de grote gemeenten en de rijksoverheid: Het Amsterdams Toneel Gezelschap dat onder leiding van Van Dalsum, Defresne en Sternheim de Stadsschouwburg aan het Leidseplein bespeelde, Het Rotterdams Toneel van Ko Arnoldi in de weer opgebouwde schouwburg aan de Aert van Nesstraat, in Den Haag eerst het Residentietoneel, maar vanaf 1947 De Haagsche Comedie met Cees Laseur aan het hoofd en tenslotte Comedia, dat, onder leiding van Cor Hermus, eerst zonder subsidie als reisgezelschap het hoofd boven water hield, maar al snel Haarlem en Utrecht als standplaats kreeg toegewezen.

Naast deze vier gezelschappen was er sinds 1946 Het Nederlands Volkstoneel, dat in Amsterdam in een eigen – door de Maatschappij voor de Werkende Stand beschikbaar gestelde – zaal speelde en daarnaast door het land reisde. En in de vrije sector – waarvoor al in het *Ontwerp voor een regeling...* een plaats was ingeruimd – waren onder andere Het Vrije Toneel van Cor Ruys en het ensemble van De Boubers actief.

Federatie en Raad voor de Kunst

Zoals opgemerkt is, waren er vóór de oorlog ook al andere elementen van een toekomstig toneelbestel in ontwikkeling dan alleen gezelschappen, in het bijzonder de opleiding tot en de organisatie van toneelkunstenaars. Vooral de laatste maakte vlak voor en in de Tweede Wereldoorlog een sterke ontwikkeling door en zou dan ook erna een factor van betekenis blijken in de wording van het bestel.

Toen in Nederland de invoering van de Kultuurkamer dreigde, trachtten de toneelkunstenaars dit gevaar te ontlopen door zich aaneen te sluiten in de NOT, de Nederlandsche Organisatie van Toneelkunstenaars. Deze ontwikkeling paste geheel in het kader van een veel bredere organisatie van kunstenaars, zoals die gestalte kreeg in de NOK, de Nederlandsche Organisatie van Kunstenaars, die gezien kan worden als opvolger van de al in 1931 opgerichte Federatie van beeldende kunstenaarsvereni-

gingen en een initiatief van J.F. van Royen in 1938, waarbij 23 verschillende kunstenaarsverenigingen tot een voorlopige samenwerking kwamen. Dezelfde Van Royen was de man die in 1940 de NOK in verhoogd tempo tot stand bracht, om een eventuele Kultuurkamer de wind uit de zeilen te nemen. Dat de toneelkunstenaars niet in de NOK participeerden, was omdat zij niet met hun directeuren in één beroepsorganisatie wilden zitten. De vijftig verenigingen – met in totaal 6500 leden – die wel aangesloten waren, stonden, met de meningsverschillen in het bestuur, borg voor een zeer wisselende koers van de organisatie waar het de verhouding met de bezetter betreft¹¹; niet dat de NOK ooit collaboreerde, maar volgens velen werd er ook niet altijd voldoende weerstand geboden. Voldoende toch wel om in mei 1941, tegelijkertijd met de NOR door de Duitsers ontbonden en verboden verklaard te worden.

De kunstenaars gingen ondergronds en hielden zich behalve met verzetswerk van meet af aan bezig met het maken van plannen voor een kunstleven na de oorlog. Zoals ook al te zien was in *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog*, zocht men naar een sterk gecoördineerde, ja centralistische organisatievorm. Al in 1943 werd er actief gediscussieerd over ideeën die ten grondslag hebben gelegen aan de latere *Raad voor de Kunst*.¹² Sandberg hierover:

De kunstenaars wilden eigenlijk een federatie stichten, die dan tegelijk een soort verordenende bevoegdheid zou krijgen. Maar de overheid, hier vertegenwoordigd door Reinink, zei: 'Dat gaat niet, dat is technisch onmogelijk. Je moet hier een Raad voor de Kunst hebben, die op den duur een verordenende bevoegdheid krijgt, eerst voorlopig (...) en die wel aangewezen wordt door grotendeels de kunstgroeperingen uit de federatie, maar waar ook Kroonleden bijzitten (Mulder, 1978:298).

Sindsdien is de verhouding tussen een Raad voor de Kunst, de regering en de kunstenaars een punt van discussie gebleven.

In mei 1945 werd een *Manifest aan de kunstenaars van Nederland* verspreid, waarin zeven grondgedachten voor de nieuwe organisatie van het kunstleven werden geformuleerd. Het eerste punt was:

Dat het ter verkrijging van een juist verband en samenwerking met overheid en maatschappij noodzakelijk is, dat er voor elke tak van kunst *slechts één beroepsvereniging van kunstenaars* bestaat en als zodanig door de overheid erkend wordt (t.z.p.299).

De federatie zou bestaan uit een aantal van deze beroepsverenigingen. Het lidmaatschap zou vrij zijn, maar

de uitoefening van het beroep (...) zal slechts mogen geschieden volgens regels en normen welke door de beroepsvereniging opgesteld zijn en waar nodig door de overheid goedgekeurd (t.z.p.).

11 Zie Mulder, 1978, 163 e.v.

12 Mulder (1978:292 e.v.) doet hiervan uitgebreid verslag.

Per beroepsgroep zou er inderdaad slechts één beroepsvereniging mogen bestaan, hoewel daarnaast de vrijheid van vereniging op basis van bijzondere kunstbelangen, geloof of politiek werd erkend.

Bovendien werd in het manifest opgemerkt dat de Federatie “allereerst zal trachten een Raad voor de Kunst op te richten” (t.z.p.). Daarin zouden vertegenwoordigers uit de kunstwereld, het publiek en de overheid een plaats moeten krijgen (Mulder, 1978; Smiers, 1977; Van den Burg en Kassies, 1978).

In 1945 wordt de eigenlijke oprichting van de Federatie opgehouden door de moeilijkheden die ontstaan bij het vormen van de verschillende beroepsverenigingen. De problemen spitsen zich toe op het eenheidskarakter van de verenigingen en worden mede veroorzaakt door het werk van de al gememoreerde ereraden. In januari 1946 wordt de Federatie officieel opgericht en één van de deelnemende beroepsverenigingen is dan de NVT, de Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars.

Een flink deel van de musici en ook de Bond van Nederlandse Architecten blijft echter buiten de Federatie; de zo vurig gewenste en, voor de positie van kunst en kunstenaar in de samenleving zo noodzakelijk geachte eenheid van organisatie komt niet werkelijk tot stand.

En de Raad voor de Kunst? Die kwam er; althans een voorlopige Raad voor de Kunst. In mei 1947 werd het Koninklijk Besluit hierover van kracht. De Raad zou ten minste 30 en ten hoogste 50 leden moeten hebben: 50 procent kunstenaars, 25 procent bestaande uit ‘hen die zonder zelf kunstenaar te zijn, als vertegenwoordigers van het artistieke leven in Nederland kunnen worden beschouwd’ en 25 procent die het ‘kunstminnend publiek’ vertegenwoordigen. Pikant in verband met de relatie tussen de overheid en de Federatie was, dat alle leden door de Kroon werden benoemd en dat de Federatie slechts mocht adviseren. De KVP’er Bachg geeft in de kamerdebatten van december 1946 een argument voor de voorlopigheid van de Raad, dat ongetwijfeld ook betrekking heeft op de beperkte rol van de Federatie:

In de bezettingstijd is er veel gefilosofeerd en geconcipieerd op het gebied van toepassing van vormen van publiekrechtelijke beroepsorganisatie op het terrein van de kunstarbeid. Ik geloof, dat in die gedachte, ook op dit terrein, een groot perspectief ligt. Maar ik ben er evenzeer van overtuigd, dat dit terrein en de mensen aldaar, voor toepassing van deze gedachte nog niet rijp zijn. Daarom juich ik het toe dat de Minister ten deze voorlopende en voorbereidende arbeid wil laten verrichten door een algemeen college als een voorlopige raad voor de kunst (Smiers, 1977:160).

Distributie van toneel

De adviezen van deze voorlopige Raad voor de Kunst zouden betrekking hebben op de samenwerking tussen overheid en kunstenveld, het peil van zowel professionele als amateuristische kunstbeoefening en de verbreding van het gebruik van kunst onder de Nederlandse bevolking.

Het laatste punt brengt ons bij een element dat hier nog niet aan de orde gekomen is als factor in de ontwikkeling van een toneelbestel: de organisatie van de afname van toneel.

Twee aspecten spelen daarin een rol: aan de ene kant de aanwezigheid van accommodaties en de wijze waarop die samenwerken met toneelproducenten, aan de andere kant de organisatie van het publiek.

Wat het eerste betreft is het niet goed mogelijk om inzicht te krijgen in het schouwburgbestand aan het eind van de jaren '40. In een rapport van de Raad voor de Kunst, *Het Vraagstuk van de Toneelspreiding*, biedt de onderafdeling toneel weliswaar een volledige lijst van accommodaties in Nederland aan de staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen aan, maar dit rapport is van maart 1959 en heeft betrekking op de seizoenen '54 tot en met '57. De lijst is overigens heel interessant, vooral ook vanwege de kwalificaties met betrekking tot de bruikbaarheid van de zalen. Er worden (in 1958) 179 zalen geteld, waarvan er 107 onbruikbaar worden genoemd. Deze onbruikbare zalen bevinden zich vrijwel allemaal in kleinere provincieplaatsen. Nog eens 35 accommodaties blijken alleen voor klein gemonteerde voorstellingen bruikbaar te zijn. Van de overige 37 schouwburgen worden er slechts 7 zonder meer goed genoemd; de overige zijn of door aanpassingen goed bruikbaar te maken, of in de gegeven toestand redelijk bruikbaar. Aan het eind van de jaren '40 zal de situatie in ieder geval niet beter zijn geweest. De algemeen secretaris van de Maatschappij tot Nut van het Algemeen, P.H. Schröder, schrijft in 1952: "Sommige schouwburgen zijn oud en een deel der plaatsen is vrijwel onverkoopbaar, omdat zij niet voldoende zicht op het toneel geven" (Schröder, 1952:9). Hij komt tot een totaal van ongeveer 100 theaterzalen die door de bij de toneelcoördinatie aangesloten gezelschappen bespeeld worden. En inderdaad, speellijsten uit die periode maken duidelijk dat hoe klein of hoe slecht een zaal ook was, een belemmering voor de komst van beroepstoneel uit de randstad vormde dat niet.

Ook de aantallen bezoeken die in de eerste jaren na de oorlog aan de theaters worden gebracht, wekken niet de indruk dat er te weinig zalen zijn, hooguit te weinig goede zalen: Het Centraal Coördinatie Bureau voor Toneel telt voor het seizoen 1947/48 ruim 2000 voorstellingen van de 'gecoördineerde gezelschappen', voor in totaal 1,2 miljoen toeschouwers, maar zegt daarbij dat volgens het Centraal Bureau voor de Statistiek in dat seizoen zo'n 5 miljoen kaartjes voor toneelvoorstellingen zijn verkocht. Over de professionaliteit van al die voorstellingen kan uiteraard gediscussieerd worden, hoewel Hunningher in zijn *Rapport over de omstandigheden van het Nederlands Toneel* (1947) opmerkt dat de bezoekcijfers van het CBS uitsluitend betrekking hebben op het beroepstoneel en "dat het eindcijfer van 1946 (...) de 4 miljoen ruimschoots zal overschrijden" (Hunningher, 1947:2).

Het was één van de bedoelingen van de Toneelcoördinatie om tot een algemene landelijke publieksorganisatie te komen, als onderhandelingspartner voor de gezelschappen. Nog tot in de jaren '50 is er over een landelijke federatie van kunstkringen gesproken, maar van de grond gekomen is die nooit. De afzonderlijke kunstkringen hebben echter direct vanaf 1945 wel een bijzonder belangrijke rol gespeeld in de afname van toneelvoorstellingen. Daarbij ging het om twee verschillende soorten organisaties; aan de ene kant waren daar de zelfstandige kunstkringen die door liefhebbers van kunst, veelal onder de naam 'Kunst voor Allen', reeds aan het eind van de negentiende eeuw, zowel in de grote steden als in kleinere provincieplaatsen, waren opgericht; aan de andere kant was het personeel van veel be-

drijven georganiseerd in verenigingen die voor hun leden een aantal malen per jaar het plaatselijke theater afhuurden en toneelvoorstellingen uitkochten. Deze personeelsverenigingen hadden zich op lokaal niveau vaak aaneengesloten om hun doelen te kunnen realiseren. Het Nederlands Theater Centrum, in Amsterdam, begon bijvoorbeeld in 1947 met 25 aangesloten bedrijven, maar telde in 1960 maar liefst 700 deelnemende organisaties, samen goed voor 22.000 leden.

Hoewel H.M. in 't Veld-Langeveld in 1960 in haar rapport *Georganiseerd Toneelpubliek* vaststelt dat de publieksorganisaties er niet in geslaagd zijn "de arbeiders voor het toneel te winnen", maar vooral de ambtelijke en in loondienst werkende middenklasse van toneel voorzien, is dit geen wet van Meden en Perzen. Dit blijkt o.a. uit een brief die de directeur van het Centraal Coördinatie Bureau, H.W. Pleiter, in 1949 aan de gezelschappen schreef over de moeilijke positie waarin een aantal uitkoopverenigingen, onder meer de 'Arbeiders Kunstkring' te Almelo, verkeert. Het hieronder weergegeven fragment van de brief maakt niet alleen duidelijk hoe de problemen van de kunstkringen ontstonden, maar vooral ook hoe deze functioneerden.

Deze kunstkring ('Arbeiders Kunstkring' te Almelo) telt tussen de 1750 en 1800 leden, van wie 15 ct. p.w. aan contributie wordt geïnd door middel van het bodesysteem. De bode ontvangt voor zijn werkzaamheden 2,5 cent per geïnde 15 cent. Op basis van 1750 leden bedraagt het jaarlijkse budget dus f11.375,- waarvoor 12, d.w.z. 3 x 4 voorstellingen moeten worden gegeven. De vermakelijkheidsbelasting bedraagt 25% over het *bruto*-bedrag, 1/5 dus van f13.650,- = f2.730,-.¹³ De zaalhuur vergt 12 x f115,- d.i. f1.380,-. Er resteert nu een bedrag van f7.265,-, wat betekent, dat, na aftrek van kleine administratiekosten, 12 x f600,- voor de gezelschappen resteert.

Het publiek (...) bestaat voor veruit het grootste deel uit weekgelders. Slechts enkele tientallen genieten een maandsalaris, doch het betreft hier zonder uitzondering kleine beambten van banken en fabrieken. Merkwaardig is, dat slechts een betrekkelijk klein % op de grote fabrieken werkt (ca. 25%), zodat inruiming aan de bron, ter ondervanging van het bode-loon, weinig uitwerking zou hebben. De overige 75% van het publiek bestaat uit los-, D.U.W.- en landarbeiders, en arbeiders uit kleine bedrijven of middenstandsondernemingen.¹⁴

Alle pogingen door de Kunstkring in het werk gesteld teneinde gehele of gedeeltelijke ontheffing van de vermakelijkheidsbelasting te verkrijgen, zijn afgestuit op de hardnekkigheid van B. & W., die zich beroepen op de armlastigheid van de Gemeente. (...)

13 De schrijver van deze brief lijkt hier even in de war te zijn, als hij 25% gelijk stelt aan een vijfde deel. Waarschijnlijk bedraagt de vermakelijkheidsbelasting 20%.

14 D.U.W.-arbeiders zijn werkzaam bij de Dienst Uitvoering Werken, een overheidsdienst die tot 1954 heeft bestaan.

Het programma van de Kunstkring voor het seizoen 1949/'50 bevat:

- a. Het Zuid-Nederlands Toneel met De Barbier van Sevilla
- b. Het Ned. Volks - Toneel met Schakels
- c. Het Rotterdams Toneel met ???
- d. ??? met ???

Voor de laatste voorstelling wil men Bouber vragen, maar deze is nog niet terug uit Indonesië.

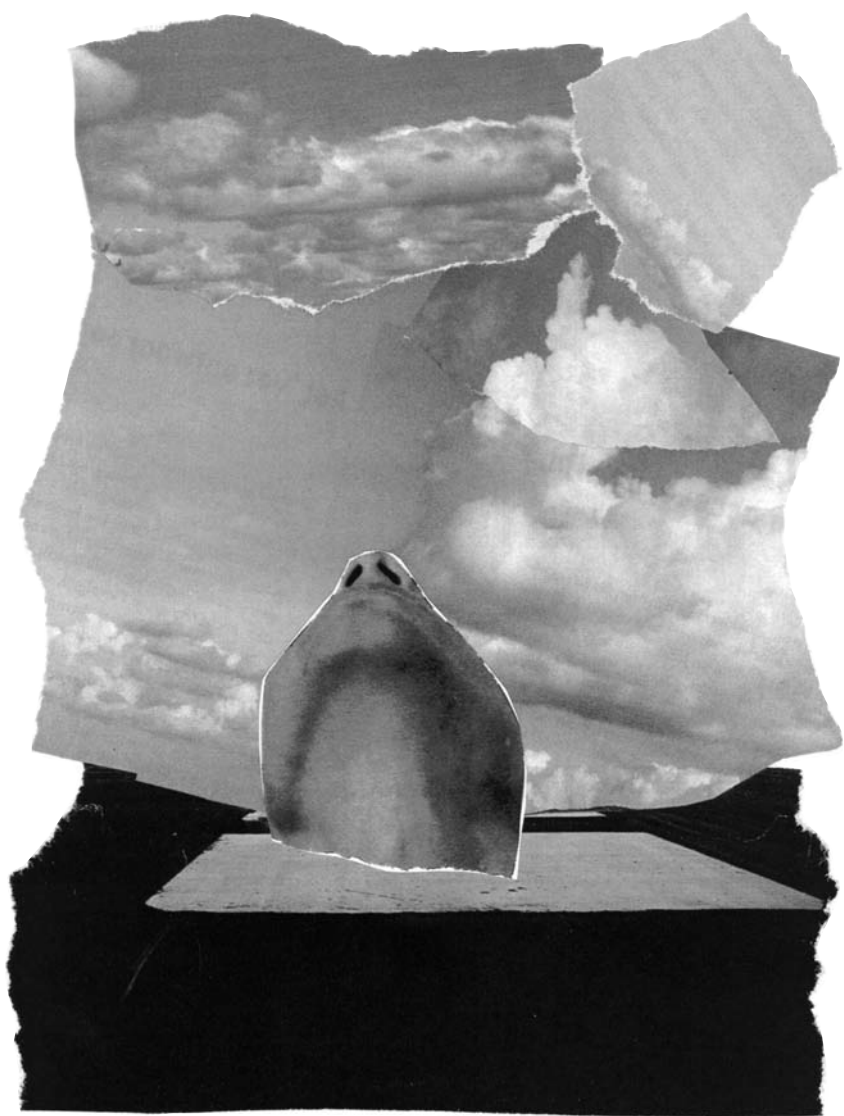
De Kunstkring zou zich het liefst bepalen tot inning der gelden en de propaganda onder de arbeiders. De geïnde contributies zouden zij dan willen overmaken naar het C.C.B., dat dan maar moest zorgen, dat er 3 x 4 voorstellingen kwamen. Wij hebben getracht duidelijk te maken, dat elk gezelschap een financieel-verantwoordelijke eenheid is, zodat een dergelijk plan utopisch genoemd moet worden. (TIN, Archief CCB)

Voor een groot aantal kunstkringen is het van hetzelfde laken een pak, zowel wat de organisatie als zodanig aangaat, als wat de problemen betreft. Maar intussen zijn deze publieksorganisaties wel van grote betekenis voor het Nederlandse toneellevens. Schröder geeft daaromtrent een aantal interessante cijfers in zijn bijdrage aan *Het Toneel* van december 1952. Hij telt dan ruim 150 uitkooporganisaties, die samen ongeveer 200.000 leden hebben. Aangezien een 'abonnement' over het algemeen uit vier of vijf voorstellingen per seizoen bestond, waren deze leden, bij een gemiddelde zaalcapaciteit van 650 stoelen, dus goed voor bijna 1400 voorstellingen. Zoals bekend geven de gecoördineerde gezelschappen in deze periode in totaal ongeveer 2000 voorstellingen. Volgens Schröder worden er daarvan 1200 in de standplaatsen gespeeld (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Haarlem en Utrecht) en ruim 800 in 'de provincie'. Van de laatste, om precies te zijn: 175 voorstellingen binnen 50 km van de standplaats, 300 op een afstand tussen de 50 en de 120 km en 350 tenslotte op meer dan 120 km van de standplaats. De voorstellingen in de provincie worden vrijwel allemaal via uitkooporganisaties afgenomen. In de standplaats is dat wat minder het geval, maar in het algemeen kan wel worden vastgesteld dat ongeveer driekwart van de kaartjes voor voorstellingen van gecoördineerde gezelschappen door georganiseerd publiek werd afgenomen. In dat opzicht hadden de theaters een veel minder vrije rol dan voor de oorlog, maar ook dan enkele decennia later het geval zal zijn.

Hoofdstuk 3

Tussen 1950 en 1970

- 3.1 *Inleiding* 79
- 3.2 *Productie van toneel* 80
 - 3.2.1 *Inleiding* 80
 - 3.2.2 *Uitbreiding van het productieapparaat* 82
 - 3.2.3 *Groot en klein* 87
 - 3.2.4 *Nieuwe plannen* 94
- 3.3 *Distributie, afname en receptie* 98
 - 3.3.1 *Inleiding* 98
 - 3.3.2 *Oude en nieuwe theaters* 99
 - 3.3.3 *Afname van producties: voorstellingen* 104
 - 3.3.4 *Publiek* 109
- 3.4 *De rol van de overheid* 116
 - 3.4.1 *Inleiding* 116
 - 3.4.2 *Financiën* 117
 - 3.4.3 *Het waarom van de overheidsinspanning* 119
- 3.5 *Actie Tomaat: een omwenteling in het toneelbestel* 125



3.1 Inleiding

Met recht kan gezegd worden dat in de eerste vijf jaar na de Tweede Wereldoorlog in Nederland een toneelbestel tot stand gekomen is; een bestel met een beperkt aantal gezelschappen, die echter tamelijk nauw samenwerkten, zij het minder centralistisch gestuurd dan door de schrijvers van *Het grijze boekje* beoogd werd. Het artistieke niveau van de producties werd min of meer gegarandeerd doordat de gezelschappen door de overheid werden gevrijwaard van financiële zorgen, terwijl de afname van voorstellingen in de meer dan 150 over het land verspreide bruikbare, maar meestal sterk verouderde accommodaties, grotendeels werd georganiseerd via plaatselijke kunstkringen: een hecht bestel.

Met evenveel recht kan worden vastgesteld dat in de periode die in 1950 een aanvang neemt, het bestel zich in vrijwel alle opzichten *uitbreidt*. Het begint met een langzame, maar stelselmatige uitbreiding van het aantal gezelschappen, zodat er aan het eind van de periode, in 1969, in plaats van vijf, elf gesubsidieerde toneelgroepen bestaan. Om die gezelschappen op niveau te doen functioneren, zijn er uiteraard meer acteurs en actrices nodig dan er aanvankelijk beschikbaar waren. Dit gegeven leidt tot de oprichting van enkele nieuwe toneelopleidingen, naast de enige die, vanaf 1874, in de behoefte aan tonelisten had voorzien, 'De Tooneelschool' te Amsterdam. En in de derde plaats worden er meer en meer schouwburgen verbouwd en gebouwd. Hoewel daarbij een groot aantal reeds bestaande zalen vervangen wordt, kan ook dit als een vorm van uitbreiding worden gezien; als vergroting namelijk van het aantal accommodaties die aan de eisen van de tijd en van nieuwe vormen van toneel zijn aangepast.

Nog op een andere manier kunnen al deze kwantitatieve veranderingen als 'uitbreiding' worden gezien, namelijk als verbreding van het werkterrein van het bestel; voor en direct na de oorlog strekte het toneelleven zich weliswaar al over heel Nederland uit, maar vanaf 1950 wordt er doelbewust aan gewerkt om niet alleen de afnamemogelijkheden in de 'provincie' op een niveau te brengen dat met dat van de randstad kan wedijveren, maar ook om de productie van toneel en de opleiding van spelers meer over het land te spreiden. Dit proces is bekend geworden onder de naam 'geografische' of 'horizontale spreiding'. Daarnaast is er veel, vooral verbale, aandacht besteed aan de uitbreiding van de afname van artistiek verantwoord toneel onder bevolkingsgroepen met een lagere sociale status, een proces dat wordt aangeduid met de term 'sociale' of 'verticale spreiding'. In beide processen heeft de overheid, in het bijzonder de centrale overheid, een belangrijke rol gespeeld. Daarmee is, op haar beurt, ook de activiteit van de overheid binnen het bestel uitgebreid.

De enige factor waarop de term ‘uitbreiding’ niet van toepassing is voor de betreffende periode, is de factor publiek, of zo men wil de ‘vraag’ naar toneel. Vanaf 1956 begint het aantal bezoeken aan voorstellingen langzaam maar tamelijk gestaag te dalen, om in 1970 uit te komen op 1,2 miljoen bezoeken aan gesubsidieerde toneelvoorstellingen per jaar, een totaal dat iets boven de helft van dat van 1950 ligt.

3.2 Productie van toneel

3.2.1 Inleiding

In 1950 waren er vijf toneelgezelschappen aangesloten bij het Centraal Coördinatie Bureau voor het Toneel: Het Rotterdamse gezelschap, het Haagse gezelschap, Comedia, dat in Haarlem en Utrecht gevestigd was, en twee groepen in Amsterdam, waarvan het Nederlands Volkstoneel er een was. Dit waren dus de gezelschappen die Nederland van artistiek verantwoord toneel moesten voorzien.

Daartoe werden zij in een bepaalde verhouding gesubsidieerd door het rijk en, behalve het Volkstoneel, door de standplaatsgemeente: aanvankelijk was dat 50% voor beide subsidiënten, maar vanaf 1950 gingen de gemeenten 55% van deze *kopelsubsidie* betalen en vanaf 1953 zelfs 60%.

Daarnaast bestonden er, zoals al opgemerkt werd, enkele gerenommeerde professionele, maar niet gesubsidieerde gezelschappen (Ruys, Boubert, Kaart o.a.) en waarschijnlijk een groter aantal semi-professionele groepen, vooral buiten de randstad. Zonder die groepen kan moeilijk het grote verschil verklaard worden tussen de ‘harde’ cijfers met betrekking tot bezoekersaantallen voor gecoördineerde gezelschappen en het aantal bezoeken dat in het algemeen aan toneelvoorstellingen werd gebracht, namelijk tussen de drie en de vier miljoen.

Het aantal gesubsidieerde voorstellingen neemt in de eerste 10 jaar na de oorlog gestaag toe, evenals het aantal toeschouwers: in 1948/49 werden er 2036 gecoördineerde voorstellingen geteld en in het seizoen 1953/54 2642.

In het seizoen 1956/57 nemen acht gesubsidieerde gezelschappen samen 3322 voorstellingen voor hun rekening:

Ned. Comedie	Haagsche Comedie	R'dams Toneel	Theater	Toneel Veren.	Nieuw N.T.G.	Puck	Zuid. Toneel
531	453	443	466	364	599	279	187

Tabel 3.1 *Voorstellingen gesubsidieerd toneel 1956/57*
(Bron: CBS, Vrijtijdsbesteding in Nederland 1956/57)

Ook de bezoekersaantallen bereiken in het seizoen 1956/57 een hoogtepunt, want de ruim drieduizend voorstellingen van dat jaar werden in totaal met 2.235.000 bezoeken vereerd. Op het verschil tussen het aantal rijksgesubsidieerde voorstellin-

gen en ander (semi-)professioneel toneel wordt wel enig licht geworpen door sommige evaluatierapporten van regionale instellingen die trachtten de spreiding van toneel te bevorderen. Dit soort rapporten is over het algemeen pas in het begin van de jaren '60 gemaakt, maar heeft betrekking op de jaren '50.

In 1960 bracht bijvoorbeeld een commissie die ingesteld was door de Stichting Groninger Culturele Gemeenschap een rapport uit in verband met "het vraagstuk der spreiding van het beroepstoneel, -opera, -operette, -ballet en -cabaret in de provincie Groningen". De toneelgezelschappen die door de commissie worden genoemd als bespelers van Groningse theaterzalen, zijn behalve De Nederlandse Comedie, Haagsche Comedie, Rotterdams Toneel, Theater, Ensemble, Puck, Arena en Studio (alle mede door het rijk gesubsidieerd): De Speelkamer, Het Masker, De Schouwspelers en Podium.

En in een rapport van de Stichting Toneelspreiding Oost-Nederland over negen jaar subsidiëring van toneelspreiding, in plaatsen waar toneelgroep Theater niet optreedt (in de kleinere gemeenten dus), verschijnt in 1962 het volgende staatje:

gezelschappen	1956	'57	'58	'59	'60	'61
Speelgroep Limburg	1					
Puck	1		1	1	1	
Nieuw Ned. Ton. Gezels.		2				
Ensemble				1		
Noordelijk Toneel*				1		
De Speelkamer**						1
Podium*					1	
Studio	6	3	9	10	15	16
De Schouwspelers						1
totaal speelbeurten	8	5	10	13	17	18

* slechts 1 maal toegestaan, niveau onvoldoende

** toegestaan na opgave van het te spelen stuk + bezetting

Tabel 3.2 Spreiding toneelvoorstellingen in Oost-Nederland in plaatsen waar Toneelgroep Theater niet optreedt

(Bron: Rapport Stichting Toneelspreiding Oost-Nederland, 1962)

Commentaar van de opstellers van dit overzicht:

Van deze gezelschappen zijn inmiddels het N.N.T.G., het Noordelijk Toneel, De Speelkamer, Podium en De Schouwspelers van het toneel verdwenen. De oorzaken daarvan zijn vele; van enkele groepen geldt dat zij zich ook artistiek niet konden handhaven.

Dit laatste gold kennelijk niet voor toneelgroep Studio, die, sinds 1954 actief, vanaf 1959 door het rijk werd gesubsidieerd en onder leiding van Han Surink en Ben Groeneveld steeds meer producties per jaar uitbracht.

In het algemeen gesproken verliep de ontwikkeling van het toneelaanbod tussen 1950 en 1970 heel geleidelijk, maar toch zijn er, behalve doorlopende ontwikkelingslijnen, ook wel enkele momenten aan te wijzen waarop zowel het repertoire als de gezelschappen opvallende veranderingen ondergaan.

Geleidelijke ontwikkelingen betreffen de uitbreiding van het productieapparaat en, vooral vanaf 1960, de verminderende belangstelling van de zijde van het publiek.

Binnen deze ontwikkelingen kunnen twee momenten beschouwd worden als aankondigingen voor de grote breuk in 1969: de Actie Toota. Helemaal in het begin van de jaren '60 begonnen groepjes acteurs los van de (leiding van de) grote gezelschappen eigen programma's te brengen; enkele jaren later, in 1965, schreef de Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars (NVT) een nota onder de titel 'De toekomst van het Nederlands toneel'. Het zou de eerste zijn in een reeks van nota's die alle belanghebbende instanties beurtelings uitbrachten, op zoek naar structurele veranderingen in het bestel, dat toen zo'n twintig jaar bestond.

3.2.2 *Uitbreiding van het productieapparaat*

De opvallendste ontwikkeling in dit tijdvak is ongetwijfeld dat professionele repertoiregezelschappen zich, behalve in de randstad, voor het eerst – uitgezonderd het korte verblijf van Van Dalsum in Arnhem in het seizoen 1929/30 – ook in het oosten, zuiden en noorden vestigden. Arnhem was opnieuw een voorloper: in 1953 ging Toneelgroep Theater, onder de directie van Rob de Vries en Kees van Iersel, in de Arnhemse Stadsschouwburg van start met *De onzichtbare dame* van Calderon. Koningin Juliana was erbij, de minister van ok&w, mr. J. Cals ook, om, in de woorden van Ligthart, “nadrukkelijk aan te geven dat het Rijk mede verantwoordelijk is voor de spreiding van de toneelkunst onder het Nederlandse volk”. (Ligthart, 1988:11) Niet lang erna, in 1956, kreeg ook het zuiden een eigen gezelschap, Het Zuidelijk Toneel, met Eindhoven als standplaats. De eerste directeur aldaar was Karl Guttmann. Het gezelschap veranderde verscheidene malen van naam: in 1958 werd het Ensemble, sinds 1968 heette het Globe en vanaf 1988 werd opnieuw de naam Zuidelijk Toneel gevoerd.

Vervolgens duurde het tien jaar voordat de spreiding van gezelschappen over het hele land voltooid werd. Met het Groot Limburgs Toneel kreeg het zuiden, in het bijzonder Limburg, er in 1965 nog een gezelschap bij¹, terwijl het noorden tot de komst van de Noorder Compagnie, in 1966, moest wachten op het eerste in deze regio gevestigde gesubsidieerde gezelschap.

1 Het Groot Limburgs Toneel kende een bijzondere constructie. Het was een Vlaams-Nederlands gezelschap dat in de eerste plaats de beide Limburgen diende te bespelen en daartoe zowel door deze twee provincies als door de beide Rijksoverheden werd gesubsidieerd. Naast Cas Baas had de Vlaming Willy van Heesvelde zitting in de directie.

Van meet af aan hebben de laatste twee groepen een bijzonder karakter gehad. Meer nog dan de andere regionale gezelschappen kregen ze een ontwikkelingstaak toebedeeld en in samenhang daarmee artistieke directies die daarop waren ingesteld. In het noorden was dat Jaap Maarleveld, in het zuiden Cas Baas. De laatste was eerder een van de oprichters geweest van het eerste jeugdtheatergezelschap in Nederland, Puck, aanvankelijk “van en voor jonge mensen”, waarmee de randstedelijke infrastructuur al in 1950 werd verrijkt en waar ook Maarleveld in het begin van zijn loopbaan speelde. Later in het decennium ontwikkelde deze groep zich tot een gezelschap voor alle leeftijden, om vervolgens in 1960 op te gaan in Toneelgroep Centrum; standplaats: Haarlem en Utrecht.

‘Nieuw Jeugdtheater Arena’ maakte een vergelijkbare ontwikkeling door. In 1955 in Den Haag opgericht door Erik Vos, werd het tien jaar later, ook voor volwassenen, voortgezet als De Nieuwe Komедie.

Tabel 3.3 brengt het veld van gesubsidieerde toneelgezelschappen in beeld aan het eind van de jaren '60.

Het aantal producties dat in één jaar op het repertoire staat – waarvan overigens gemiddeld de helft in het voorgaande seizoen al is uitgebracht – is vergeleken met het eind van de jaren '50 licht toegenomen, evenals het aantal voorstellingen. Wat echter vooral opvalt is het tamelijk grote verschil in aantallen voorstellingen in verhouding tot aantallen producties. Studio, intussen omgevormd tot een echt avant-gardegezelschap, spant wat dat betreft de kroon met meer dan 300 voorstellingen op basis van slechts zes verschillende producties. Het feit dat Studio in de Brakke Grond speelde, een kleine zaal dus, zal zeker niet vreemd geweest zijn aan deze gunstige verhouding tussen producties en voorstellingen. Centrum speelde zowel voor veel toeschouwers in de grote zaal als voor een specifiek publiek in de kleine zaal, zodat het aantal van 410 voorstellingen op basis van 8 producties ook als bijzonder gunstig kan worden beschouwd, zeker in vergelijking met de cijfers van de Nederlandse Comedie (393/12) en Theater (383/13). Tenslotte is het opvallend hoe weinig voorstellingen er door de Noorder Compagnie en het Groot Limburgs Toneel gespeeld werden, respectievelijk 159 en 137 bij elf en acht verschillende producties. Kennelijk hadden beide gezelschappen grote moeite om in hun regio een gunstig klimaat voor het professionele toneel te ontwikkelen.

De, zij het beperkte, groei van het Nederlandse beroepstoneel vroeg uiteraard ook om een toename van het aantal professionele acteurs en actrices. In het al eerder genoemde rapport van de Raad voor de Kunst, *Het vraagstuk van de toneelspreiding*, uit 1959, merkt de onderzoekscommissie op:

Men kan het aantal toneelspelers, noch het aantal gezelschappen van goede kwaliteit, noch de productie van die gezelschappen in enkele jaren opvoeren. Het recht van de directies der gezelschappen om te waken voor handhaving van het artistieke peil staat voor de commissie onomstotelijk vast. (...) aan de andere kant is er een grote vraag naar toneelvoorstellingen, naar spelers voor televisie, film en radio.

gezelschap	directie	standplaats	producties	voorstellingen
Nederlandse Comedie	H. Bentz van den Berg, G. Oster	Amsterdam	12	393
Haagse Comedie	P. Steenbergen	Den Haag	9	375
Nieuw Rotterdams Toneel	J. van de Rest, J. Royaards	Rotterdam	10	414
Centrum	E. van Paridon	Amsterdam	8	410
Theater	E. Hoomans, H. Croiset	Arnhem	13	383
Globe	T. Lutz	Eindhoven	10	347
Groot Limburgs Toneel	C. Baas, W. van Heesvelde	Maastricht	8	137 ²
Noorder Compagnie	M. Alving, J. Maarleveld	Drachten	9	159
Studio	K. van Iersel	Amsterdam	6	314
Nieuwe Komedie/ Arena	E. Plooyer	Den Haag	10	316
Proloog	J. Molenaar	Eindhoven	8	265
totalen			103	3513

Tabel 3.3 Structureel gesubsidieerde gezelschappen 1968/69

En inderdaad, op dat moment speelden de gesubsidieerde gezelschappen zich het vuur uit de sloffen. Zoals eerder werd opgemerkt kende het seizoen 1956/57 een totaal van 3322 voorstellingen voor 2.235.000 toeschouwers, dat wil zeggen 675 bezoekers per voorstelling, wat gemiddeld gelijk staat aan vrijwel uitverkochte zalen.

Een poging om de grootste nood aan acteurs en actrices te lenigen, is dan al in werking gezet: in 1951 is in Maastricht een tweede toneelschool van start gegaan en in 1956 opent de derde zijn deuren in Arnhem. De tien tot vijftien leerlingen die

2 Waarvan 74 voorstellingen in Vlaanderen.

per jaar door de scholen gezamenlijk worden afgeleverd, moeten het bestand aan gekwalificeerde tonelisten voor de jaren die volgen op peil houden. Ligthart laat zien dat dit, in ieder geval in kwantitatieve zin, ook gebeurt:

jaar	spelers	andere medewerkers	totaal
1950	165	75	240
1955	170	80	250
1960	191	165	356
1970	298	301	599
1980	318	365	683

Tabel 3.4 *Personeel van gesubsidieerde gezelschappen 1950-1980*

(Bron: Ligthart, 1988:29)

Het is duidelijk dat de drie toneelscholen vanaf 1955 welzeker hun bijdrage aan het corps van tonelisten leveren: in 1970 zijn er bijna twee keer zoveel spelers als in 1950. Dat hoeft geen verbazing te wekken, want ook het aantal gezelschappen heeft zich verdubbeld. Tot op dat moment vinden dan ook de abituriënten op een tamelijk vanzelfsprekende wijze hun weg naar de gezelschappen: de directies daarvan bezoeken eindexamenvoorstellingen en bieden de spelers van hun voorkeur contracten aan. Daarin ontwikkelen zich bepaalde patronen; Maastricht levert bijvoorbeeld – als een soort hofleverancier – veel spelers aan De Haagse Comedie terwijl veel leerlingen van Arnhem bij Theater hun eerste contract krijgen. Langzamerhand zal dat gebruik veranderen, namelijk naarmate meer spelers en speelsters buiten het gesubsidieerde bestel terecht komen, óf omdat er daarbinnen niet genoeg plaatsen meer zijn, óf omdat er daarbuiten meer mogelijkheden komen. In 1965 telt de NVT, waarbij op dat moment 95% van de toneelkunstenaars is aangesloten, 450 acteurs en actrices. Ongeveer 300 daarvan spelen volgens de NVT bij vaste gezelschappen, 40 bij de hoorspelkern en de overige 100 voor een deel bij niet-gesubsidieerde gezelschappen, maar vooral freelance voor televisie en radio. En freelance betekent in deze tijd nog werkelijk freelance en niet, zoals enige tijd later, werk- of baanloos: er wordt nog altijd een tekort aan toneelspelers gesignaleerd ten gevolge van de regionale spreiding en de ontwikkeling van de televisie.

Wat meer verbazing wekt is de zeer sterke uitbreiding in de categorie ‘andere medewerkers’; eerst heeft er een verdubbeling plaats tussen 1955 en 1960, daarna nog bijna een keer tussen 1960 en 1970. Het kan niets anders betekenen dan dat men de verhoging van de kwaliteit of de kwantiteit van de productie per gezelschap, wanneer die niet door uitbreiding van het aantal spelers kan worden bewerkstelligd, tracht te realiseren door uitbreiding van de staf (vormgeving, dramaturgie) en van de ondersteunende diensten (techniek, administratie en acquisitie).

Voorzover onderzocht lijkt deze personele groei geen positief effect te hebben op de omvang van de toneelproductie. Bij vergelijking van de seizoenen 1959/60 en

1968/69 geeft Hilferink voor zeven mede door het rijk gesubsidieerde gezelschappen de volgende cijfers:

	1959/60	1968/69
gezelschappen	7	7
producties	56	59
voorstellingen	2651	2490
medewerkers	356	467
toneelspelers	191	232
overige medewerkers	165	235

Tabel 3.5 Kerngegevens gezelschappen 1959/60 en 1968/69

(Bron: Hilferink, 1972:53)

Een daling van de productiviteit per medewerker van ruim 7 naar 5 voorstellingen en per toneelspeler van 14 naar 11 voorstellingen. Op het niveau van de productie is de arbeidsproductiviteit van acteurs in 1959 0.3, in 1968 nog maar 0.25. Verklaaringen hiervoor liggen niet voor het oprapen; gedacht kan worden aan een vermindering van het aantal rollen per acteur per seizoen – vermindering van arbeidsproductiviteit ten gevolge van verbeterde arbeidsomstandigheden – terwijl er tegelijkertijd meer groot bezette producties worden uitgebracht. Zoals Honigh (1984) opmerkt is het begrip arbeidsproductiviteit in het toneelbedrijf een bijzonder gecompliceerd begrip. Het kan in feite niet, zoals in bovenstaande berekening, alleen afgeleid worden uit de verhouding tussen aantallen voorstellingen en aantallen medewerkers. Ook het aantal producties, de kwaliteit en de omvang ervan dienen in ogenschouw te worden genomen (Honigh, 1984:77).

De werkdag van een toneelspeler blijft intussen onveranderd lang. Loudi Nijhoff is in 1965 van mening dat de acteur daardoor geen ruimte heeft om te denken over noodzakelijke veranderingen in het bestel die in deze periode aan de orde zijn:

Waar 't heel gewoon is, dat de acteur elke dag 4 tot 6 uur in trein, autobus of auto zit, plus minus 4 uur repeteert, en plus minus 4 uur op 't toneel staat m.a.w. plus minus 12 uur per dag bezig is, dus plus minus 80 werkuren per week heeft, is 't ook heel gewoon, dat hij onder deze omstandigheden niet tot een uitwisseling en tot een bezinning over zijn bestaan kan komen. M.i. kan 't toneel niet veranderen, als de acteur zelf niet inziet, dat dit een onmenswaardig bestaan is, omdat deze manier van "leven" hem geen ruimte laat om te leven, en te werken zoals ons vak en onze tijd 't vereist (Nijhoff, 1965, 5:238).

3.2.3 Groot en klein

Een chronologische blik in de theaterjaarboeken die vanaf het seizoen 1951/52 het professionele theateraangebod documenteren, leert dat de gezelschappen gedurende vele jaren op twee pijlers steunen: het klassiek geworden repertoirestuk – van de Griekse tragedie tot en met het symbolisme van de vroege twintigste eeuw – en het moderne neorealisme uit vooral de Verenigde Staten, waaronder veel blijspelen en ook nogal wat thrillers. De foto's tonen over het algemeen óf monumentaal-harmonische scenografieën, óf bijna filmische beelden van psychorealistische huiskamerscènes. Knulst (1995) geeft, op basis van Zweers en Welters (1970), enkele statistische gegevens over de samenstelling van het repertoire in de jaren 1965/66 en 1966/67. Daarbij wordt een onderscheid gemaakt tussen serieus drama (klassieke tragedie, semi-klassiek en modern drama), licht toneel (komedie, klucht, thriller en musical) en overig (kindertoneel):

	1965/66 aanbod	bezoek	1966/67 aanbod	bezoek
serieus	46%	42%	49%	43%
licht	48%	50%	43%	49%
overig	6%	8%	8%	8%

Tabel 3.6. Aanbod en bezoek aan toneelgenres in het midden van de jaren '60
(Bron: Knulst, 1995:100)

Tussen 1950 en 1965 ontwikkelde de Nederlandse Comedie zich tot het belangrijkste gezelschap van Nederland. In 1950 verliet een deel van de spelers en regisseurs (onder anderen Han Bentz van den Bergh, Guus Oster, Johan de Meester) Comedia, om de Nederlandse Comedie te vormen. De eerste jaren speelde het gezelschap, zonder subsidie, vooral in de Kleine Comedie, waar een zeer breed, maar verantwoord repertoire werd gebracht: Shakespeare, Griekse klassieken en moderne Amerikanen. De laatste werden door De Meester geïntroduceerd en geregisseerd. De stukken van Arthur Miller en Tennessee Williams hebben voor een flink deel het gezicht bepaald van het grote toneel in de jaren '50, niet alleen in Amsterdam, maar zeker ook bij de Haagse Comedie en het (Nieuw) Rotterdams Toneel. Als één rol deze periode zou kunnen kenmerken, is het die van Ko van Dijk in *De Dood van een Handelsreiziger* van Miller in 1966 bij het Nieuw Rotterdams Toneel. Overigens speelden in die jaren een aantal echte 'sterren' bij de Nederlandse Comedie: Bentz van den Bergh werd al genoemd, maar ook Ank van der Moer, die vaak zijn tegenspeelster was, gold als de absolute top. De iets jongere generatie leverde met Ellen Vogel, Henk van Ulsen en Ton Lutz een even belangrijke bijdrage aan de roem van de Nederlandse Comedie. Het zijn deze spelers in over het algemeen 'serieuze' stukken die de Nederlandse Comedie de identiteit én het imago geven van een ge-

zelschap dat de wereld onderzoekt. Ook Guus Oster wijst erop dat, als er al een ontwikkelingslijn in 20 jaar Nederlandse Comedie moet worden aangegeven, “Het verstooidsrepertoire kleiner en kleiner [is] geworden” (Hartering, 1970:151).

Uiteraard bestonden er accentverschillen tussen de grote gezelschappen van de jaren '50 en '60. In Rotterdam werd wat meer naar groot gemonteerde speelstukken gezocht en kreeg ook de kritische noot van Heijermans wat meer ruimte, terwijl in Den Haag het gepolijste spel in het societystuk op de voorgrond trad en men in Arnhem streefde naar integriteit en engagement. Bovendien vonden er ook in deze periode tal van wisselingen van de wacht plaats. In 1955 stapte Ton Lutz bijvoorbeeld van de Nederlandse Comedie over naar het Rotterdams Toneel en toen de Gemeente Rotterdam Lutz zeven jaar later kwijt wilde, werd de voltallige directie van Theater uit Arnhem in Rotterdam benoemd. Ook acteurs en actrices verhuisden regelmatig van het ene naar het andere gezelschap, soms in het kielzog van de regisseurs, soms als gevraagde sterren. Het grote, nu gesubsidieerde, toneel maakte in de jaren '50 en de eerste helft van de jaren '60 een periode van prachtige bloei door; het was het dramatische geweten van een samenleving in wederopbouw. Na 1965 is dat afgelopen; de samenleving kantelt en de kunst kantelt mee. Dat gebeurt uiteraard niet van ene dag op de andere. Al in 1955 brengt toneelgroep Test, onder leiding van Kees van Iersel, Ionesco's *De kale zangeres* op de planken en zet het daarmee een nieuwe toon; een toon die heel voorzichtig door anderen wordt meegezongen. De Haagse Comedie brengt *De Stoelen* van Ionesco in 1957, maar het is vooral toneelgroep Theater in Arnhem die, naast Test en later Studio, de moderne anti-realistische systematisch in het programma opneemt, na, in 1955, met een besloten voorstelling van *Wachten op Godot* Beckett in Nederland te hebben geïntroduceerd.

Dit alles wil niet zeggen dat er in de boezem van de grote gezelschappen – groot inderdaad, met een tableau de la troupe van om en nabij de veertig spelers – gedurende al die jaren geen meningsverschillen bestonden over het te spelen repertoire. Vanaf 1960 waren er binnen de gevestigde gezelschappen werkgroepen van jonge acteurs actief; eerst bij het Rotterdams Toneel en de Haagse Comedie, in 1962 ook bij de Nederlandse Comedie. De jonge spelers zochten óf nieuw, modern repertoire dat zij op hun eigen, persoonlijke wijze aan het publiek wilden tonen, zoals vooral bij het al genoemde Test het geval was, óf ze gebruikten teksten die ook in de gezelschappen op de planken werden gebracht, om dat op hun eigen manier te kunnen doen; dit laatste lijkt vooral in de gelederen van de Haagse Comedie het geval geweest te zijn.

Hoewel deze werkgroepen van jonge acteurs en actrices op termijn gedeeltelijk de vernieuwing van de bestaande gezelschappen hebben bewerkstelligd, kwamen ze niet zonder slag of stoot tot stand. In het jubileumboek dat uitkwam bij het veertigjarige bestaan van de Haagse Comedie, schrijft André Rutten hierover:

Toneelgezelschappen waren in die tijd nog tamelijk autoritair-hiërarchisch ingericht. Jonge acteurs hadden vooral te leren en hun mond te houden. 's Zaterdags was er première en dan hing er een briefje wie de volgende maandag verwacht werd. Wie moest komen kreeg een tekst, en het is nog vechten geweest om de hele tekst te krijgen en niet alleen maar de eigen rol. Tijdens repetities opmerkingen maken of vragen stellen over het stuk of de vertaling of wat dan ook werd beslist niet geapprecieerd. (Rutten, 1987:14)

De jonge acteurs, die er bovendien geen vrede mee hadden dat een heel nieuw repertoire in den Haag niet gespeeld werd, legden hun plannen over een eigen speelplek voor aan de directeur van de Haagsche Comedie, Paul Steenbergen.

Die vond het aanvankelijk nogal belachelijk. “Kinderen tussen de suite-deuren. Onzin.” Het was absoluut niet nodig. Er was een hele staf die alles deed en alles aankon. “Denk niet dat er iets langs ons heenglipt. Wat jullie willen is niet interessant en niet nodig”. Hij kreeg ten antwoord: “We willen toch.” Misschien om hen af te schrikken zei Steenbergen: “Dan mogen jullie dat gaan doen, maar onder een paar voorwaarden. Je krijgt zelf een budget en daar moet je het van doen. Lukt dat niet, dan is dat jammer.” Dat budget was zeshonderd gulden (t.z.p.).

Het werd ‘Het Paradijs’ in de oude bovenfoyer. De acteurs bouwden er ’s nachts een klein ‘theater en ronde’ en ook de toeschouwers moesten op vreemde tijden, zaterdagmiddag, zondagochtend en soms ’s nachts, komen kijken naar aanvankelijk Pinter, Mrozek en Arrabal en later vooral Brecht, omdat de spelers op de andere tijden in de reguliere producties stonden. Later, in 1969, zei Paul Steenbergen over het ‘Paradijs’:

Het was op zichzelf een wassen neus, want niemand kon er zich volledig aan geven. Maar door dit soort activiteiten ging er een gevoel van medeverantwoordelijkheid ontstaan. Ook ontwikkelde zich een sociale taak bij de acteur. Uit die maatschappelijke betrokkenheid is die godvergeten kerk waar we repeteerden omgebouwd tot het ‘HOT’ (t.z.p.15).

En inderdaad, al vanaf het begin van de jaren ’60 zocht de jonge generatie acteurs naar een eigen verantwoordelijkheid voor wat men speelde en vooral voor wat de toeschouwer geboden werd; de O in het HOT-theater stond voor Ontmoeting. Intussen werd toneel immers steeds meer beschouwd als een ontmoeting tussen spelers en toeschouwers en minder als een poging om het werk van een auteur te herschepen of een publiek te verpozen. Die ontwikkeling had plaats op drie niveaus. In de eerste plaats binnen kleine avant-gardegezelschappen als Test, het Vestzaktheater van Wim Burkunk en later ook de Werkgroep van Annemarie Prins. In de tweede plaats in afdelingen van de grote gezelschappen, en in de derde plaats werd de ontwikkeling toch ook zichtbaar in het reguliere repertoire: de stukken werden ernstiger, beschouwender, kritischer ook; en langzamerhand kon de vraag opkomen of de naturalistische speelwijze, waarbij de acteur opging in zijn rol, en in zekere zin als persoon verdween, nog wel de meest geschikte was voor dit nieuwe toneel van de communicatie en de ontmoeting. Buitenlandse invloeden waren aan deze ontwikkeling zeker niet vreemd, zoals onder andere blijkt uit een soort ooggetuigenverslag van wat volgens Jan Cremer de eerste ‘Happening’ in Nederland was:

De waanzinnige, anti-theatrale, niets ontziende manifestatie en nieuwe kunstvorm, De Happening, heeft na de grote Europese steden ook zijn intrede gedaan in Amsterdam en wel op zondag 9 december 1962. Een dichte mensenmassa

trotseert die avond de ijzige koude en wacht voor de ongeverfde deuren van het atelier van schilder Rik van Bentum tot de poorten open zullen gaan voor de ‘wereldpremière’: Bi-lingual, Multi-national Happening 1962. (...) Onder de aanwezigen zijn Tajiri, Constant, Yoka Berretty, Louis van Gasteren en Jan Vrijman (compleet met cameraploeg). (...) Het enige stille moment in deze zestig minuten durende Gebeurtenis breekt aan wanneer schrijver Vinkenoog in jacquet het wankele podium beklimt, de toeschouwers welkom heet, het doel van de avond (“Hier staat elk woord te trillen van hoogtevrees. Elk woord wordt tot een gebeuren, elke naam, elke reactie op een actie roept een situatie wakker!”) duidelijk maakt aan niet-ingewijden van het ritueel. (...) Maxim Hamel heeft de tapes voor deze avond gecomponeerd; deze zijn echter niet te horen boven het lawaai uit van de pseudo-hysterische menigte, met op de achtergrond de cadans van de trommelende Bongo-Joop. Een aan zijn stoel gekneveld jongetje wordt met stoel en al het podium opgegooid en weet zich na 10 minuten hel gekrijs en veel zweet uit zijn boeien te bevrijden. Dat is dan ‘Electric-Jesus’ oftewel ‘Johnny the selfkicker!’ (...) Hij briest, kwijlt en gilt nog enkele minuten ter attentie van de cameraploeg van Jan Vrijman tot deze het werkterrein verlegt naar het andere actiecentrum, waar een haast naakte dame ‘Daniëlle’ in een Ritmische Mime voortwiegelt op muziek die onherkenbaar blijft door de aanmoedigende kreten van het publiek (Cremer, 1963, 1:44).

Zeker invloedrijker dan deze eerste happening waren de nieuwe theatergroepen uit de Verenigde Staten: La Mama onder leiding van Ellen Stewart, The Open Theatre van Joseph Chaikin en The Living Theatre van Julian Beck and Judith Malina. Het laatste gezelschap trad al in het seizoen 1961/62 op in de schouwburg van Maastricht. Met grotere regelmaat waren deze en andere buitenlandse experimentele groepen in Nederland te zien vanaf 1965, toen Ritsaert ten Cate zijn Mickery-theater opende in Loenersloot. Wat dergelijke gezelschappen aan vernieuwing brachten was in de woorden van André Rutten vooral dat “De spelers en speelsters serieus iets proberen waarin zij geloven” (Rutten, 1965, 1:8). Later zal blijken dat juist het gebrek daaraan in het Nederlandse toneel beschouwd werd als een van de belangrijkste oorzaken van de ondergang van het dan vigerende bestel. De vraag om ‘geëngageerde communicatie’ werd in de marges van het internationale toneel overal gesteld. Peter Brook riep in er in 1968 toe op onder het motto dat het gevestigde toneel gestorven was (Brook, 1968:9 e.v.) en een paar jaar later herdefinieerde Arno Paul het verschijnsel theater als een ‘communicatieve handeling’.³ Op het toneel resulteerde het zoeken in een volledige verandering van het gebruik van de ruimte en een totaal nieuwe manier van spelen. Toeschouwers en spelers werden opgenomen in een gezamenlijk ritueel waarbij de grenzen tussen auditorium en speelvlak overschreden werden en waarbinnen de spelers veeleer een nieuwe theatrale realiteit creëerden door, op basis van improvisatie, hun eigen ervaring vorm te geven, dan door de in dramatische figuren en dialogen gevatte ervaring van schrijvers weer te geven. Men trachtte een nieuwe, gemeenschappelijke, zij het tij-

3 Zie Paul, 1971 en 1972.

delijke, werkelijkheid te scheppen waarin spelers en toeschouwers direct met elkaar communiceerden.⁴ Dat de toeschouwers hieraan moesten wennen blijkt onder andere uit een beschrijving die Rutten geeft van *Mysteries and smaller pieces* van The Living Theatre in het Amsterdamse Carré eind 1964:

Na een climax nam het gekerm langzamerhand af, de figuren stuipten langzaam naar de grond, kropen de zaal in, waar zij voor de meeste toeschouwers uit het gezicht verdwenen, al was ook daar inmiddels (uit schijnwerpers in de nok) een diffuus licht verschenen. Er ontstond een volkomen stilte, als men voor de goede orde afziet van de kreten uit de zaal, die er, op een niet onvermakelijke manier de draak mee staken (“Ze zoeken hun tekst” – “Waar is de souffleur?” – “Opschieten, jongens”). Uit de verdwenen groep stonden een aantal figuren op, die ietwat plechtig aller schoenen paar voor paar naar de rand van het toneel brachten en daar netjes in het gelid zetten (De zaal: “Nu een sinterklaasliedje”). Vervolgens haalden zij, met even stereotiepe (rituele?) gebaren de “lijken” uit de zaal op, een voor een, legden ze op de planken, waar ze door twee hunner werden overgenomen en zorgvuldig op een stapel gelegd. De dragers vormden ten slotte om die lijkenstapel een kring, die langzaam, eerbiedig, terugweek (Rutten, 1965, 1:10).

Net als het publiek wisten ook de meeste toneelcritici niet altijd even goed raad met de nieuwe vormen van theater. Ben Stroman bij voorbeeld sprak van “Het beeld van de chaos die de nieuwlichterij van Studio, Centrum, Ensemble en ook het Nieuw Rotterdams Toneel in de kleine zalen heeft opgeleverd” en over *De Appel* van Jack Gelber, gespeeld door Studio in november 1962, merkte hij op:

Deze afgekloven rotte *Appel* is ons dan in de Brakke Grond te Amsterdam in het gezicht gegooid. We bedanken ervoor. Zoals we bedanken voor een overspannen kwajongensstreek. Het zal wel thuishoren bij die warhoofdige, uit het lood geslagen gebeurtenissen – happenings – waarover elders in dit nummer wordt bericht (Stroman, 1962, 6:285).

Hans Roduin, op dat moment dramaturg van Centrum, reageerde met een zeer gedegen en nog altijd lezenswaardig artikel in het eerstvolgende nummer van *Het Toneel*:

Maar aan onze realiteit is een nieuwe dimensie toegevoegd in het gemeenschappelijk óndergaan. Ik meen dat dit het is wat in onze dagen gemeenschappelijk ondergaan wordt, dat dit ook het integratievlak is waarop een modern schrijver weerklank vindt bij een publiek, dat hem begrijpt ook al wordt de bom niet met name genoemd. Deze gedachte van de collectieve ondergang met niet door de goden maar door onszelf gemaakte middelen is nieuw, menselijker én grootser dan de oude wereldondergangsmithen, en een nog niet tot mythe geworden (en

4 De term Tijdelijk Gemeenschappelijke Werkelijkheid (tGW) is door B. Patoor bedacht om het omgevings theater in de jaren '70 te beschrijven. Zie hiervoor Patoor (1980).

misschien ook niet tot mythe te maken) dreiging. het is een realiteit die Stromans gemeenschapsdromen illusoir maakt, niet omdat die bom misschien wel eens valt, maar omdat wij er andere mensen door zijn geworden, anders beleven, andere uitwegen zoeken (Roduin, 1963, 1:59).

Deze discussies en de voorstellingen waarover ze gaan, vormen de eerste aankondiging, in de vroege jaren '60, van wat zich aan het eind van het decennium in alle hevigheid zal aandienen: de vraag naar engagement.

Zoals gezegd reageren ook de grote gezelschappen op de ideologische verschuivingen in de Nederlandse samenleving. Het repertoireoverzicht van het seizoen 1964/65 geeft een goed beeld van de ontwikkelingen; voor het eerst domineren de blijspelen en thrillers niet langer, maar geven moderne, serieuze, vaak minder realistische teksten, de toon aan.

Centrum: *Het Spaanse Riet* van Bouhuys, *De Schaduw in het dal* van Synge, *De eerbiedige lichtekooi* van Sartre, *De Dienstlift* en *De minnaar* van Pinter, *De gedachte* van Andrejew, *Elektra* van Euripides, *De polyesther polka* van Frenkel Frank en *Het tweede schot* van Thomas.

Ensemble: *Het leven dat ik je gaf* van Pirandello, *De bruiloft van Figaro*, van Beaumarchais, *Duizend clowns* van Gardner, *De Meeuw* van Tjechof, *Oh what a lovely war* van Chilton en Littlewood en *Voerman Henschel* van Hauptmann.

Haagsche Comedie: *Clérambard* van Amyé, *Celestina* van de Rojas, *Kinderen van de zon* van Gorki, *Na de zondeval* van Miller, *King Lear* van Shakespeare, *De methode Ribadier* van Feydeau, *Galante listen* van Farquhar, *Johan van Oldenbarnevelt* van H. Keuls, *Candida* van Shaw en *Ardèle* van Anouilh.

Wergroep Haagsche Comedie: *De Zweedse vijfhoek* van Van Loggem, *Cabaret "Eigen land is kout waard"* van D. de Vries, *Kleine muizen* van Y. Keuls en *Nachtspel* van Hildesheimer.

Nederlandse Comedie: *De man van morgen* van Behan, *Een afgehouwen hoofd* van Murdoch en Priestley, *Omzien in wrok* van Osborne, *Célimare de teerbeminde* van Labiche, *Maria Stuart* van Schiller, *Gijsbreght van Aemstel* van Vondel, *Moortje* van Bredero, *De Driestuivers opera* van Brecht en *Om te lachen* van Salacrou.

Nieuwe Komedie: *Eindspel* van Beckett, *De aap, een verslag voor een Akademie* van Kafka, *Onze stad* van Wilder, *De Parijse bruiloft* van Labiche en *Fragmenten uit het werk van Anton Tjechof*.

Nieuw Rotterdams Toneel: *Op blote voeten in het park* van Simon, *Faust* van Goethe, *Gasten op het kasteel* van Anouilh, *Zoo of de menslievende moordenaar* van Vercors, *Madame sans-gêne* van Sardou, *Waanzin voor twee* van Ionesco, *Incident in Vichy* van Miller, *Obsessie* van Levene, *Rouw past Electra* van O'Neill, *Een avond in de herfst* van Dürrenmatt en *Zeg 't eens in m'n goeie oor* van Hanley.

Proloog: *De man van de toekomst* van Shaw, *Die arme koning* van Verstraete, *Cycloon 3 antwoordt niet* van Roy, *De Pelsjas* van Gogol, *Brief in de schemer* en *Feest* van Heijermans en *Jacht op een pony* van Bouhuys.

Studio: *Viooltjes* van Schehadé, *Cel* van Genet, *Spel* van Beckett, *De rosse bietser* van Don - leavy, *De kale zangeres* van Ionesco, *De droom van Amerika* van Albee, *De rechtvaardigen* van Camus, *Het gat* van L. de Boer, *De koning komt voorbij* van Polet en *Dagboek van een gek* van Gogol.

Theater: *Sprookjes uit New York* van Donleavy, *Kretsjinski's huwelijk* van Soechovo-Kobylin, *Zet de wereld stop, ik wil d'r af* van Bricusse en Newley, *Uburleske* van Jarry, *Eva Bonheur* van Heijermans, *De avonturen van brave soldaat Svejk* van Hasek, *Zes personages op zoek naar een schrijver* van Pirandello, *Pasen* en *De sterkere* van Strindberg.

Vestzaktheater: *De Gieren* van Banen, *De Klik-klak-klok* van Banen en Burkunk, *De grafbewaker* van Kafka, *De warhoofdige minnaar* van Burkunk.

Werkgroep Annemarie Prins: *De verhuizing* van De Boer.

Figuur 3.1 Het gesubsidieerde toneel in seizoen 1964/65

(Bron: Theater Jaarboek 1965)

Een blik op het repertoire van seizoen 1964/65 maakt duidelijk dat het blijspel niet geheel verdwenen is, maar wel in hoge mate wordt overschaduwed door stukken waarmee ook de toneelmakers binnen de grote gezelschappen willen reageren op de problemen van hun eigen tijd. Dat gebeurt echter steeds directer in de kleine onafhankelijke groepen, het meest expliciet als Toneelgroep Terzijde in 1966 onder leiding van Annemarie Prins, met in de cast Peter de Baan, Jeroen en Tim Krabbé, Hidde Maas en Nelly Frijda op teksten van onder anderen Jan Kassies en op muziek van Jan van Vlijmen een voorstelling over de oorlog in Vietnam speelt. Op de vraag waarom antwoordde Annemarie Prins destijds:

Je tracht je te verdiepen in de problemen van dat volk, hun ideeën en hun levensbehoefte. dat is een niet herhaalbare situatie, het gaat ons er niet om om over de ruggen van de Vietnamezen heen aan te tonen dat oorlog zo erg is. Speel dan maar *De Perzen* (Bank, 1967, 1:37).

Dat niet iedereen in het bestel het met dit laatste standpunt eens was blijkt onder meer uit een reactie van Jeanne van Schaik-Willing, die door de redactie van *Het Toneel* met instemming wordt overgenomen:

Toen gebeurde er voor de pauze iets fataals. Nadat een van Johnsons wel erg hypocriet klinkende speeches was voorgelezen sprong Jeroen Krabbé op en reciteerde een stuk van Shakespeare's beroemde speech van Marcus Antonius bij Caesars baar. De vergelijking tussen Johnson en Caesar was onder voorbehoud begrijpelijk. Maar het omineuze was dat hetgeen we zo zoet hadden trachten te verdringen uit sympathie voor deze werkgroep nu zo duidelijk manifest werd. Shakespeare's tekst leerde wat een toneelschrijver vermag en wat emotionele overgave zonder meer niet kan opbrengen. Die paar regels tekst openbaarde de dilettanterigheid van de zo goed bedoelde opzet.

(...) Ware dat niet zo geweest, dan was er vannacht geen ruit van de Amerikaanse ambassade heel gebleven, vrees ik (Schaik-Willing, 1967, 1:51).

Al speelde deze Vietnam-voorstelling zich af aan de rand van het bestel, zij stond zeker niet alleen. Afgezien van soortgelijke gebeurtenissen in het buitenland, waaronder de fameuze voorstelling van *De vervolging en moord in Vietnam opgevoerd*

door acteurs en actrices van de Royal Shakespeare Company onder leiding van de heer Peter Brook, stelde ook Toneelgroep Studio met *Ganzenborden* een aantal politieke items aan de orde. Onder de spelers waren Louis Andriessen, Wilbert Bank, Els Scherjon en Lou Landré. Teksten werden onder meer geleverd door Nico Scheepmaker, Lennaert Nijgh en Harry Mulisch, van wie de laatste nog ijlings een nieuwe scène te schrijven had toen de oorlog tussen Israël en Egypte uitbrak.

Deze scène, schreef Gerrit Altes,

stond op de hoogte van de beste onderdelen van *Ganzenborden* – al ging het nog wat onwennig toe de eerste avond, het was ten slotte een wereldpremière – en toonde aan, dat in wat opgezet was als een acteursprogramma, de auteur niet gemist kon worden. Een leerzame paradox voor de toekomst (Altes, 1967, 1:100).

3.2.4 Nieuwe plannen

De uitbreiding – en daarmee de verandering – van het toneelaanbod in Nederland in de loop van de jaren '60 ging gepaard met teruglopende bezoekcijfers en met de vraag of het bestel nog wel de condities schiep voor een artistiek en maatschappelijk behoorlijk functionerende toneelvoorziening. In alle geledingen van het bestel begon men hieraan te twijfelen, en gezien de rol van de acteurs en actrices hierin, zal het geen verbazing wekken dat juist de NVT dit het eerst hardop deed, en wel in 1965 middels een nota met de veelbelovende titel *De toekomst van het Nederlands Toneel*.

De nota opende met het opsommen van een aantal al in de jaren '50 verschenen NVT-rapporten die allemaal gewijd waren aan tekortkomingen in het toneelbestel: In 1953 verscheen er een nota van de Commissie Sterneberg met “vérgaande saneringsvoorstellen tot reorganisatie van de gezelschapsvorm”; in 1955 volgde een rapport over de “steeds ernstiger wordende problemen rond de toneelspreiding”; in 1959 werd tenslotte een pleidooi voor enkelvoudig spelen uitgebracht, dat wil zeggen voor afschaffing van het doubluresysteem, waarin de gezelschappen op één avond in verschillende plaatsen voorstellingen verzorgden.

In de nota van 1965 werden toenemende spanningen in het toneelbestel gesignaleerd, waarvan als belangrijkste oorzaak “het nog steeds beperkte aantal beschikbare toneelkunstenaars” werd gezien; dit in relatie tot “de grote hoeveelheid tijd en energie die verloren gaat aan reiskilometers” en “de voortdurend toenemende vraag naar de medewerking van de toneelkunstenaars aan radio, film en vooral televisie”.

Het rapport maakte gewag van een grote behoefte aan toneel in het hele land en een algemeen streven van provinciale en stedelijke overheden om eigen gezelschappen te vormen. De NVT sloot zich bij het laatste aan, mede om het gevaar van verstarring bij de toneelkunstenaars die zich intussen in de bestaande gezelschappen genesteld hadden, af te wenden. Op basis van dit alles werd in tien punten een plan gepresenteerd ter reorganisatie van het bestel. De belangrijkste punten waren:

1. Beperking van het reizen door alle gezelschappen
2. Voor elk gezelschap een eigen theater om premières uit te brengen
3. Afschaffing van het doubluresysteem
4. Meerjarige contracten tussen gezelschappen en subsidiënten
5. Meer aandacht voor publieksopbouw

Bovendien werd er – en dat was zeker niet de eerste keer – voor gepleit om het exclusieve auteursrecht af te schaffen; tot dan toe was het gebruikelijk dat er bij het verschijnen van een nieuw stuk van een bekende auteur, een ‘run’ ontstond op de rechten om het in Nederland te mogen spelen. Wie deze kreeg, was als enige gerechtigd om het stuk uit te brengen. Bij een grotere spreiding van gezelschappen over het land en een beperking van het reizen, zou de zin van dit alleenrecht min of meer verdwijnen.

De nota als geheel werd door de gezelschappen niet met een volmondig ‘hoera’ verwelkomd. De grote gezelschappen in het westen van het land stonden zeker achter de voorstellen om het reizen te beperken, maar waren bang arbeidsplaatsen te verliezen; de gezelschappen van buiten de randstad reageerden voorzichtig, maar met een positieve toon. Kennelijk zagen zij er brood in als de concurrentie van de westelijke gezelschappen wat zou verminderen. Ondanks het weinig enthousiaste onthaal – de directies van de gezelschappen zullen de nota zonder twijfel ook vooral als een ‘werknemersstuk’ hebben gezien – werd drie jaar later in ieder geval het exclusieve auteursrecht afgeschaft en, wat belangrijker was, een begin gemaakt met de afschaffing van het doubluresysteem. Het laatste was vooral zo belangrijk omdat het de werkdruk voor acteurs en actrices verminderde; in het doubluresysteem speelde één gezelschap immers meer producties tegelijkertijd, wat het moeilijk maakte repetitietijd voor nieuwe producties te vinden.

Het tekent de arbeidsverhoudingen in het Nederlands toneelbestel van die jaren dat deze veranderingen niet na de NVT-nota werden ingevoerd, maar pas toen de VNT, de Vereniging van Nederlandse *Toneelgezelschappen*, ook wel de ‘Directeurenvereniging’ genoemd, in 1967 een vergelijkbare nota van de directies van de drie grote westelijke standplaatsgezelschappen adopteerde en bij het ministerie verdedigde. Dit ‘plan van de drie’ behelsde:

1. dat de gezelschappen zich op den duur meer in hun standplaats, c.q. regio zouden terugtrekken,
2. dat zij zich meer met de publieksopbouw in hun standplaats/regio zouden gaan bezighouden,
3. dat het exclusieve auteursrecht zou worden afgeschaft en
4. dat er enkelvoudig gespeeld zou gaan worden.

Het belangrijkste aspect dat bij vergelijking van de twee nota’s in de laatste achterwege blijkt te zijn gebleven, is het streven naar meer gezelschappen. Enerzijds was dit het gevolg van het feit dat het bestel intussen met een zuidelijk gezelschap (Groot Limburgs Toneel, 1965) en een Noordelijk gezelschap (Noorder Compagnie, 1966) was uitgebreid, maar anderzijds kwam dit voort uit de angst van de gevestigde gezelschappen dat het Nederlandse toneeltalent over te veel groepen zou moe-

ten worden verdeeld, waardoor óf hun eigen kwaliteit, óf hun omvang zou kunnen worden aangetast. Nadat ook de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties met het plan akkoord was gegaan, kregen de drie gezelschappen van de minister de mogelijkheid om een jaar proef te draaien als onderling uitwisselende standplaatsgezelschappen.

Zover zou het misschien niet eens gekomen zijn als niet Hans Croiset en Gerrit Korthals Altes, beiden van Toneelgroep Theater, samen met Wilbert Bank, dramaturg van Kees van Iersels Studio, in januari 1967 de toneelwereld hadden opgeschrikt met hun 'Urgentie-verklaring', later het 'ABC-plan' genoemd naar de eerste letter van de achternamen van de auteurs. De urgentieverklaring omvatte tien punten waarin onder meer werd voorgesteld om drie standplaatsgezelschappen in de grote steden en drie regionale gezelschappen, zonder veel reisverplichtingen en zonder doublureverplichting, het land van toneel te laten voorzien. Zowel commerciële als experimentele producties zouden als onafhankelijke initiatieven moeten worden uitgebracht. Opmerkelijk genoeg werd er bovendien voor gepleit om de Stichtingsbesturen te laten verdwijnen en daarvoor in de plaats "één bureau van specialisten [op te richten] dat optreedt als bemiddelaar tussen alle gezelschappen, het Rijk, de provincies en de gemeentelijke overheden"; een plan waarin de contouren van het sinds tien jaar verdwenen coördinatiebureau opnieuw zichtbaar leken te worden. Het was niet zozeer deze tamelijk vérgaande urgentieverklaring, mede ondertekend door Ton Lutz en Krijn ter Braak en op zaterdagmorgen 28 januari 1967 openbaar gemaakt in *de Volkskrant*, die een enorme opschudding wekte, als wel het begeleidende interview met de drie eerst genoemde auteurs. Uitspraken als: "Oster (directeur van de Nederlandse Comedie, HvM) heeft in die zeven jaar dat hij er zit, niets gedaan" en "Als Den Haag zich zou willen concentreren op het society-toneel, best, maar laat men dan teruggaan naar het Residentie Toneel van Cor van der Lugt, en dat is natuurlijk geknipt voor Steenbergen. Praat dan niet over een artistiek beleid", waren stuk voor stuk uitlatingen die de ontvangst van het plan in de toneelwereld meer kwaad dan goed deden. Tal van ingezonden brieven, interne ruzies en tenslotte spijtbetuigingen van Altes, Bank en Croiset waren het gevolg, zodat de *Haagse Post* reeds op 11 februari kon melden: "Hervormingsplannen vallen in duigen".

Toch was er wel een toon gezet voor de verwoording van de crisis in het bestel, niet alleen door de schrijvers van het ABC-plan, maar ook door Kees van Iersel, die als medeondertekenaar van de urgentieverklaring was gevraagd, maar geweigerd had omdat het plan "'t niet heeft over de creatieve sprong uit 't reglementaire korset, maar over de springplank van de hiërarchische overheidsorganisatie, met de daaraan verbonden subsidie" (*de Volkskrant* 28-3-1967). Hij stelde intussen voor alle acteurs onder te brengen in een 'pool' waaruit zij per productie door regisseurs zouden kunnen worden aangetrokken op basis van artistieke overeenstemming. Steun voor dit idee kreeg hij – wie wist nog hoe het moest – van Ton Lutz, toen bij de Nederlandse Comedie onder dak, en van, opnieuw, Hans Croiset. Ook dit plan ging te ver, zoals wel bleek toen de drie grote gezelschappen in het voorjaar van 1967 hún toneelplan presenteerden en daarvoor tenslotte, zoals gezegd, vanaf het seizoen 1968/69 een beperkte steun van de minister kregen, hoewel het wegblijven van de grote drie flinke problemen opriep voor de regionale schouwburgen.

De heftige discussies die in en om deze reeks van nota's gevoerd werden, kunnen met recht als aankondiging van de naderende toneelcrisis worden beschouwd.

Hoewel de *NVT* in de nota van 1965 nog sprak van een grote behoefte aan toneel, meldde de redactie van het Theater Jaarboek in hetzelfde jaar "een teruglopende belangstelling van de zijde van het publiek, met name resulterend in een over het algemeen zwakker bezoek aan de z.g. vrije voorstellingen" (Theater Jaarboek, 1965:7).⁵

Een jaar later riep het Jaarboek zelfs op tot waakzaamheid en spreekt het van een 'crisisverschijnsel' dat het hoofd geboden moet worden door "het intensiveren van de contacten met het publiek, door zijn potentiële belangstelling en liefde te wekken en te voeden" (Theater Jaarboek, 1966:7). Dat klonk heel anders dan wat Louisa Treves, al die jaren de samenstelster van het Theater Jaarboek, zes jaar eerder, in 1959 schreef:

Niet alleen door de intensief doorgevoerde toneelspreiding, maar ook en vooral door de krachtige ontplooiing van de televisie neemt de vraag naar goede spelers toe. Het dunkt ons overigens van nodeloze zwartgalligheid blijk te geven, indien men meent, dat de televisie een bedreiging voor het toneel vormt. Ten eerste zal het medium nimmer het levende contact met de spelers en de medetoeschouwers kunnen vervangen. Bovendien maken via het beeldscherm brede kringen welke tot dusverre niet vertrouwd waren met het toneel, kennis met spel en spelers, en dit laatste zal mogelijk in hen de lust doen ontwaken, de hun thans bekende acteurs ook in levende lijve te zien. Wel verre van een afsterven, zien wij dus voor het toneel de mogelijkheid tot nieuwe bloei dank zij de televisie. (Theater Jaarboek, 1959:7)

Een dergelijk optimisme was vanaf het midden van de jaren '60 niet meer mogelijk; de crisissfeer nam toe en uitte zich onder meer in de snelle opeenvolging van plannen die naderend onheil zouden moeten afwenden.

Om enige orde te scheppen in de algehele verwarring gaf de *VNT* in het najaar van 1968 aan de journalist Paul Beugels opdracht om op basis van uitgebreide interviews met alle belangrijke persoonlijkheden in het toneelbestel een Witboek van het Nederlands toneel samen te stellen. Op 1 juni 1969 was het rapport van Beugels klaar. De tekst gaf het bestuur van de *VNT* echter aanleiding om het witboek slechts ter lezing voor te leggen aan de drie gezelschapsdirecteuren die in het bestuur zetelden. Daarna verdween het achter slot en grendel tot het door onbekende belangstellenden bemachtigd werd en aan de openbaarheid prijsgegeven; maar toen was de Actie Tomaat al begonnen.

5 Hier worden voorstellingen bedoeld waarvoor toegangskaarten niet via uitkooporganisaties, maar in de vrije verkoop worden aangeschaft.

3.3 Distributie, afname en receptie

3.3.1 Inleiding

Tegenover de term 'productie' die in de vorige paragraaf is gehanteerd om het proces van voortbrenging van toneel te benoemen, zou men, als het gaat om het gebruik van deze voorstellingen, de term 'consumptie' verwachten. 'Consumptie' echter kan te gemakkelijk begrepen worden als een vorm van economische toeëigening, zonder dat het eigenlijke karakter van toneelbezoek, dat toch gelegen is in de esthetische toeëigening, in beeld komt. Vandaar dat gekozen is voor de term 'receptie'. Overigens gaat het in dit hoofdstuk niet zo zeer om het karakter van het receptieproces zelf – dat komt in hoofdstuk 5 uitgebreid aan de orde – maar om de vraag hoe de samenleving de mogelijkheid om deze processen te voltrekken, organiseert. In dit zelfde verband dient 'distributie' opgevat te worden als maatschappelijke toedeling van wat er aan toneel geproduceerd wordt; de term 'afname' heeft, vooral in kwantitatieve zin, betrekking op de mate waarin en de wijze waarop toeschouwers van het toneelaanbod gebruikmaken. Afname kan beschouwd worden als een functie van het distributieproces en is er in die zin nauw mee verbonden. Beide hebben ook een voorwaardelijk verband met het proces waarin toeschouwers een voorstelling waarnemen, ervaren en verwerken: het consumptie- of receptieproces. Ook dit proces, waarin de encenering en het voorwaardensysteem elkaar ontmoeten, wordt in zekere zin door het bestel georganiseerd, namelijk in de wijze waarop de theaters functioneren.

Deze drie momenten van de maatschappelijke organisatie van theatergebruik, distributie, afname en receptie, kunnen ook beschouwd worden als drie niveaus ervan: distributie als het macroniveau waarop de maatschappelijke toedeling van theater als *institutie* functioneert; organisatie van de afname als het mesoniveau, waarop theaters als *instituten* aanbod en vraag in hun verzorgingsgebied bij elkaar brengen; organisatie van de receptie tenslotte als het microniveau, waarop een theater, als accommodatie, specifieke vormen van receptie mogelijk maakt: 'receptieorganisatie', waarbij theaters in vele opzichten en in hoge mate afhankelijk zijn van de producten die door gezelschappen worden aangeleverd.

Het Centraal Coördinatiebureau voor het Toneel, dat, zoals eerder besproken is, direct na de oorlog werd ingesteld om als centrale instelling een hechte samenhang tussen productie, distributie en afname te bewerkstelligen en te bewaken, is hierin niet volledig geslaagd. Tot 1951 functioneerde de Toneelcoördinatie vooral als overlegorgaan van de directies van gesubsidieerde toneelgezelschappen en werden er contacten onderhouden met de Nederlandse Vereniging voor Toneelkunstenaars, met medefinancierende provinciale en gemeentelijke overheden en met de Vereniging van Culturele Organisaties waarin een aantal uitkoopverenigingen verenigd was. In 1951 werd het bureau geherstructureerd en omgedoopt in Stichting Toneelcoördinatie, in een poging om het orgaan meer te laten zijn dan een veregeld discussieplatform voor gezelschapsdirecties. De overheid stelde het lidmaatschap voor gesubsidieerde gezelschappen verplicht, bestuursleden vertegenwoor-

digden niet langer de gezelschappen en aan leden die zich niet aan de overeenkomsten hielden, konden sancties worden opgelegd. Hoewel deze maatregelen de Toneelcoördinatie als zodanig een hechter fundament gaven, kreeg zij nooit de centrale plaats die er aanvankelijk aan was toebedacht. Dit werd mede veroorzaakt door de wijze waarop de toneelsituatie zich in Nederland van oudsher ontwikkeld had, met name als een systeem waarbinnen de productie, de distributie en de afname van toneelvoorstellingen onafhankelijk van elkaar worden georganiseerd: producenten bieden hun voorstellingen aan theaters aan, die op hun beurt trachten een publiek aan te spreken. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de verschillende instanties, die elk hun eigen belangen hadden, vroeg of laat ook hun eigen organisatie in het leven zouden roepen. Naast de Vereniging van Culturele Organisaties, als koepel van publieksorganisaties, ontstond al in 1947 de Vereniging van Schouwburgdirecties als voorloper van de latere Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies (vscd, 1957), terwijl de gezelschappen zich in eerste instantie in de Stichting Toneelcoördinatie en het Centraal Coördinatiebureau organiseerden. Toen dit laatste in 1958 ophield te bestaan werd de Vereniging voor Nederlandse Toneelgezelschappen (vnt) opgericht, zodat er vanaf dat moment aparte belangenorganisaties bestonden voor de drie pijlers van het toneelbestel. Voor de volledigheid zij er nog aan herinnerd dat de toneelspelers al sinds jaar en dag georganiseerd waren, sinds 1946 in de Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars.

3.3.2 Oude en nieuwe theaters

In de periode waarover de Nederlandse toneelgeschiedenis zich uitstrekt, zijn er slechts een paar schouwburgen geweest die een vaste bespeler hadden; die situatie bestond en bestaat alleen in de drie grote steden, soms ook in Utrecht, terwijl de repertoiregezelschappen die na de Tweede Wereldoorlog in het noorden, oosten en zuiden van het land gevestigd zijn, niet een vaste, maar op heel verschillende manieren wel een speciale band met de theaters in hun standplaatsgemeente hadden. Vóór 1940 was het in de grote steden niet ongewoon dat een gezelschap volledig verantwoordelijk was voor de programmering van een theater en daarmee dus ook voor de distributie van toneel in het betreffende verzorgingsgebied.

Na 1945, met de intrede van het subsidiestelsel, komt dit niet meer voor, zodat productie en distributie veel meer dan vóór de oorlog van elkaar gescheiden zijn.

Naast een geheel van voorzieningen in de sfeer van de toneelproductie bestond er dus behoefte aan instellingen waarin de producties gespeeld en aan publiek getoond konden worden. Ook na de oorlog beschikte vrijwel elke gemeente nog wel over één of meer accommodaties, maar al snel werd duidelijk dat die lang niet altijd meer voldeden aan de eisen die men er in de jaren '50 vanuit artistiek, technisch of sociaal oogpunt aan wenste te stellen. Wat dat betreft spreken de cijfers uit het rapport *Het vraagstuk van de toneelspreiding* (paragraaf 2.3.2.) boekdelen: van de 179 vermelde schouwburgen werden er in 1959 zeven goed bevonden tegenover 107 onbruikbare zalen. Van de accommodaties werden er 65 als bruikbaar beschouwd, maar niet meer dan dat. In dezelfde tijd circuleert er een overzicht van de vscd, *Schouwburgen in Nederland, met Zaalcapaciteit*, waarop zelfs 280 zalen voor-

komen, met een gemiddelde zaalcapaciteit van om en nabij de 500 stoelen. Om een indruk te geven van het karakter van het Nederlandse 'schouwburgen'-bestand, wordt hieronder de stand van zaken in een provincie, in dit geval Overijssel, weergegeven volgens het vscd-overzicht:

plaats	theater	stoelen
Almelo	Schouwburg 't Groenendal	635
Dedemsvaart	Ons Centrum	250
Delden	Parochiehuis	300
Deventer	Stadsschouwburg	781
Emmeloord	't Voorhuys	600
Enschede	Schouwburg Irene	600
	Twentse Schouwburg	980
	Concordia	300
Goor	Groote Sociëteit	425
Gramsbergen	Gemeentehuis	400
Hengelo	Concertgebouw	750
Kampen	Stadsgehoorzaal	500
Ommen	Hervormd Centrum	350
Schalkhaar	Zaal de Lindenboom	285
Scheerwolde	De Wielewaal	200
Steenwijk	Roxy-theater	400
Vollenhove	Nutsgebouw	140
Zwolle	Stadsschouwburg	550
	Buitensociëteit	1080
	Concertzaal	250

Figuur 3.2. Schouwburgenbestand in Overijssel aan het eind van de jaren '50
(Bron: vscd, Schouwburgen in Nederland, met Zaalcapaciteit)

In het rapport van de Raad voor de Kunst uit 1959 werden hiervan alleen de schouwburgen van Deventer, Enschede en Hengelo goed of bruikbaar genoemd.

Om het gesubsidieerde toneel te kunnen distribueren over het hele land – een wens die door de verschillende overheden nadrukkelijk werd geuit en door de gezelschappen in de eerste periode na de oorlog als min of meer vanzelfsprekend werd ervaren – waren dus niet zozeer *meer* zalen nodig als wel een aantal accommodaties die aan de eisen van de tijd voldeden, vooral daar waar grotere bevolkingsconcentraties bestonden of zich vormden.

Al in 1946 riep minister Van der Leeuw de Rijkscommissie van Advies voor de Bouw van Schouwburgen en Concertzalen in het leven om de wederopbouw op dit terrein te begeleiden. Zeker tot 1980 heeft deze Rijkscommissie een grote rol gespeeld in de besluitvormingsprocessen aangaande de spreiding van theatergebouwen over het hele land; dit temeer doordat de commissie bij alle bouwplannen in

het land nauw betrokken was en, op grond daarvan, door de gemeentelijke overheden als zeer deskundig kon worden en werd beschouwd.

Bij het vijftienjarig bestaan van de Rijkscommissie verscheen een terugblik die als volgt opende:

Nog in een ander opzicht beschouwen wij ons derde lustrum als een mijlpaal. Immers in de eerste helft van 1961 zijn de schouwburgen in Gorinchem, Tilburg en Nijmegen ingewijd, bouwwerken waarin de denkbeelden verwezenlijkt zijn, waarvoor wij gedurende vijftien jaar in woord en geschrift gezamenlijk gepleit hebben: denkbeelden die zowel de technische aspecten van de schouwburgen betreffen – de toneeloutillage, de accommodatie, het zicht, de belichting en de akoestiek – als de spirituele benadering van ‘het theater’: de ambiance, de esthetische verzorging en een vormgeving die soepel is en tegelijkertijd intolerant, die intimiteit en monumentaliteit suggereert – kortom de architectonische conceptie die het feestelijk gebeuren tot uitdrukking brengt, het stadsbeeld veredelt en er zijn cultureel accent aan verleent. Wij prijzen ons gelukkig dat de openbare mening deze conceptie erkend heeft, dat deskundigen in binnen- en buitenland het resultaat met geestdrift begroet hebben en dat er nu ook op dit gebied een standaard bereikt is die het Nederlandse geestesmerk draagt (Rijkscommissie van Advies, 1961).

Dit rapport kwam uit op een moment dat de verbouw en nieuwbouw van schouwburgen in een stroomversnelling was geraakt: van de ongeveer 20 theaters die sinds 1946 verbouwd of gebouwd werden, werd meer dan de helft tussen 1958 en 1961 opgeleverd. En dat was nog maar een begin. In de tweede verslagperiode van de Rijkscommissie (1961-1966) werden liefst 17 projecten afgerond, terwijl tussen 1966 en 1971 tenslotte zelfs dertig culturele instellingen hun deuren konden openen.

Behalve van een stroomversnelling in de bouw van schouwburgen was er aan het eind van de jaren '50 ook sprake van een verandering in het denken over het karakter van de gebouwen die uit de grond werden gestampt. Beter gezegd, ze werden zeker niet uit de grond gestampt, maar kwamen weloverwogen en in samenwerking met vooraanstaande architecten tot stand. Daarop doelde de schrijver van *Terugblik en perspectief* ook voorzichtig, toen hij sprak van een “standaard die het Nederlandse geestesmerk draagt”. De nieuwe schouwburgen, zoals die voor Drachten, Tilburg of Nijmegen werden ontworpen, beschikken over het algemeen over meer dan één zaal, tamelijke royale verblijfsruimtes om de zalen heen en kenmerken zich op het vlak van de vormgeving door een utilitair, maar heel open en uitnodigend karakter. De architect van ‘De Tamboer’ in Hoogeveen verwoordt dit in 1967 bijvoorbeeld als volgt:

Iedereen moet er zich thuis voelen, alles moet kunnen, de mensen moeten er naartoe komen om anderen te ontmoeten. De straat – gemeenschappelijk bezit van alle mensen – is tot het gebouw doorgetrokken (Van Gaal, 1986:34).

Het is niet toevallig dat al in het rapport van de Rijkscommissie uit 1961 gewag maakt werd van onderzoek naar een nieuw type ‘cultureel gebouw’, “een gebouw,

gericht op de specifiek Nederlandse structuur en geschikt voor de bevrediging der culturele behoeften in het bijzonder van kleinere en middelgrote gemeenten". Bij een aantal van deze gemeenten constateerde de Rijkscommissie namelijk een zekere neiging om schouwburgen van het conventionele type te bouwen, terwijl de professionele gezelschappen waarvoor deze theaters bedoeld waren, er maar zeer zelden gebruik van zouden maken. Tegelijkertijd kwam het fenomeen van de extra vrije tijd met rasse schreden dichterbij; vrije tijd die besteed zou moeten worden en waarvan men niet verwachtte dat dat alleen met toneelbezoek zou gebeuren. Kortom, zowel bij de Rijkscommissie, als bij een groot aantal gemeenten groeide de overtuiging dat er 'multifunctionele centra' gebouwd zouden moeten worden, waar mensen elkaar op verschillende wijzen en met verschillende doelen zouden kunnen ontmoeten. Zelfs enkele vóór 1960 voltooide projecten krijgen al de naam van Cultureel Centrum mee – Cuijk, Drachten, Oostburg – maar in de lijst van accommodaties die na 1966 zijn gebouwd, komt de naam die Vondel in 1638 aan het theatergebouw gaf, nog maar zelden voor; culturele centra, sociaal culturele centra en gemeenschapscentra hebben de plaats van de schouwburg ingenomen en de bestaande schouwburgen trachten zichzelf in deze periode 'om te bouwen' tot vergelijkbare instellingen door rekvisietenruimtes en foyers tot kleine zalen te promoveren. Zelfs daarmee is de pluriformiteit van de bouwkoorts nog niet volledig weergegeven. Want zowel grootschalige multifunctionele centra – congresgebouwen, evenementenhallen – als kleine gespecialiseerde theaterzaaltjes – Shaffy-theater, HOT-theater – completeren de lijst van (her)bouwprojecten waaraan de Rijkscommissie heeft meegewerkt.

Tabel 3.7 laat zien dat inderdaad tussen 1950 en 1970 de grootste bouwactiviteit heeft bestaan als het om theateraccommodaties gaat, hoewel men in de tien daaropvolgende jaren ook niet heeft stil gezeten. Per kolom wordt aangegeven wat er per periode aan theaters is gebouwd; tevens wordt de regionale verdeling zichtbaar, in relatie tot de omvang van de bevolking.

provincies	voor '45	45-55	56-70	71-81	totaal		bevolking %
					abs	%	
Groningen	2		1	4	7	5	4
Friesland	1		1	2	4	3	4
Drente	2	1	1		4	3	3
Overijssel	4	2		2	8	6	7
Zuid. IJssel- meerpolders		1	1	1	3	2,5	1
Gelderland	6	1	6		13	9,5	12
Utrecht	2		1	3	6	4,5	6
N-Holland	11	1	11	10	33	25	16
Z-Holland	8	3	8	8	27	20	22
Zeeland	3	1	3		7	5	2
N-Brabant	4	1	7	2	14	10	15
Limburg	3		4	3	10	7	8
totaal	46	11	44	35	136	100%	100%

Tabel 3.7 Spreiding Schouwburgen tussen 1945 en 1981

(Bron: Gegevens Rijkscommissie van Advies)

Hierbij dient wel te worden aangetekend dat deze gegevens het bestand aan theateraccommodaties in 1981 betreffen. Op dat moment functioneren er nog 46 schouwburgen die voor de oorlog zijn gebouwd. Vijf jaar later zullen er daar nog maar 35 van over zijn, terwijl in de eerste jaren na de oorlog nog ruim tachtig oude theaters in het land door de gesubsidieerde gezelschappen bespeeld werden met grote producties (Van Gaal, 1986:28). Het totaal aan zalen dat in de jaren '60 gebruikt wordt voor toneelvoorstellingen ligt echter beduidend hoger. Uit de opgave die het ministerie van CRM hiervan geeft voor het seizoen 1966/67, blijkt dat de 151 gemeenten die per jaar 1 tot 20 toneelvoorstellingen binnen hun grenzen hebben, daarvoor 178 zalen gebruiken. In 13 gemeenten hebben 20 tot 50 voorstellingen plaats in 30 verschillende accommodaties en dan zijn er nog 12 grootgebruikers (50 of meer voorstellingen) die samen over 59 theaters beschikken; dit levert een totaal aantal van 267 voor toneel gebruikte zalen op (Zweers en Welters, 1970:248/249).

Dat er aan het eind van de jaren '60 inderdaad sprake was van een *koortsachtige* bouwactiviteit moge tenslotte blijken uit de onzekerheid waaraan de eerder zo zelfbewuste en trefzekere commissie, in haar verslag van 1971 ten prooi is gevallen:

Het merendeel der toneelgezelschappen encenseert de voorstellingen in reeds lang bestaande, min of meer conventionele theaters. Wanneer deze voorstellingen gaan 'reizen' kunnen zij alleen worden gegeven in ruimten die aangepast zijn aan de conventionele verhouding zaal/toneel met het accent op de frontale toeschouwersopstelling. Een oplossing voor dit probleem lijkt nog niet in zicht.

Een belangrijke doorbraak in de bouw van culturele centra, gemeenschapscentra en soortgelijke gebouwen – een gemeenschappelijke noemer is nog niet gevonden – vormde de totstandkoming van de Meerpaal in Dronten. Ook de accommodatie voor de cultuur in engere zin in dit centrum betekende een belangrijke wijziging in het tot dusverre gevolgde patroon. Het toneelbestel in Nederland is echter nog niet van dien aard dat deze ruimte meer dan incidenteel kan worden bespeeld.

Samenvattend kan men zeggen dat de bouw van de gemiddelde schouwburg in grote trekken tot het verleden behoort. In het culturele centrum van de toekomst zal een belangrijk accent liggen op de eigen creativiteit van de bezoekers, van de aanwezigheid waarvan – zowel van de bezoekers als van hun creativiteit – wij op dit ogenblik uitgaan.

Het wordt voorts minder juist geacht de grote activiteitszaal in zulk een centrum exclusief af te stemmen op één gespecialiseerd gebruik. Op dit ogenblik lijkt het dat de belangrijkste voorwaarden tot het slagen van een cultureel/ sociaal/ creativiteits/ gemeenschapscentrum zijn:

- a. een maximum aan flexibiliteit
- b. een accent op de actieve creativiteitsbeoefening
- c. het samenbrengen van een groot aantal activiteiten en voorzieningen binnen één centrum
- d. het functioneren gedurende de hele dag
- e. het fungeren als een wezenlijke ontmoetingsplaats.

De vraag in hoeverre deze voorwaarden, die thans gelden, bij het schrijven van het volgende verslag weer verouderd zullen zijn, kan niet worden beantwoord (Rijkscommissie van Advies, 1971).

In 1970 waren de accommodaties dus al goeddeels over het hele land gespreid. Bijna overal kon naar behoren toneel gespeeld en bekeken worden, maar een volgende vraag is of dat ook gebeurde, of het dichte net van distributiepunten ook inderdaad door de gezelschappen van voorstellingen werd voorzien én in welke mate het publiek deze voorstellingen afnam.

3.3.3 *Afname van de producties: voorstellingen*

De discussies die in de periode tussen 1950 en 1970 werden gevoerd over het toneelbestel, werden in hoge mate bepaald door de spreidingsproblematiek. In een volgende paragraaf zal de rol van de overheid in dezen nader bezien worden; hierboven is al even aan de orde gekomen hoe de randstedelijke gezelschappen zich, in het bijzonder aan het eind van de jaren '60, inspannen om de hun opgelegde reisverplichting te verminderen; op deze plaats wordt de feitelijke bespeling van het groeiend aantal professioneel geëquipeerde theaters in beeld gebracht.

Het is hierbij van belang om nogmaals onder de aandacht te brengen dat de productiecapaciteit van toneel zich in de betreffende periode niet alleen kwantitatief, maar ook kwalitatief heeft uitgebreid. Bestaan er in 1950 in feite slechts drie randstedelijke standplaatsgezelschappen met spreidingsplicht, in het midden van de

jaren '50 zijn daar al twee regionale gezelschappen bij gekomen (Ensemble en Theater), enkele jaren later functioneren Studio, De Nieuwe Komodie en Centrum als reisgezelschappen en halverwege de jaren '60 tenslotte wordt het bestel gecompleteerd met nog eens twee regionale gezelschappen, één in het zuiden en één in het noorden.

Met name van de nieuwe regionale gezelschappen wordt verwacht dat zij het reizen van de drie randstedelijke standplaatsgezelschappen gedeeltelijk overbodig maken.

Het rapport van de onderafdeling Toneel van de Raad voor de Kunst uit 1959, *Het vraagstuk van de toneelspreiding*, is ook in dit verband heel interessant. Het aantal voorstellingen per regio wordt in verband gebracht met het aantal inwoners (seizoen 1956/57):

	noord	oost	west	zuid
voorstellingen	205	447	2293	330
inwoners per voorstelling	6025	4347	2283	7616

Tabel 3.8 Spreiding van voorstellingen 1956/57

(Bron: Raad voor de Kunst, 1959)

Zo is direct zichtbaar dat de bevolking in die jaren in het noorden en het zuiden ongeveer drie keer zo weinig voorstellingen krijgt aangeboden als de mensen die in het westen wonen. Wel wordt het aanbod over zeer veel kleine en grotere theaters in het land gespreid. In het noorden bijvoorbeeld, Groningen, Friesland en Drenthe, wordt weliswaar zo'n 30% van de voorstellingen in de stad Groningen gespeeld, de rest is toch verdeeld over zo'n vijftintig andere gemeenten. In het zuiden zijn Eindhoven (meer dan 50 voorstellingen), Breda en 's-Hertogenbosch (beide meer dan 25 voorstellingen) de 'grootgebruikers', maar in totaal zijn er in Zeeland, Noord-Brabant en Limburg in de eerste helft van de jaren '50 zeker nog zo'n veertig andere gemeenten waar gesubsidieerd beroepstoneel met een zekere regelmaat of heel af en toe kan worden aanschouwd. Over heel Nederland ziet de frequentieverdeling bij een totaal aantal van 3275 voorstellingen er als volgt uit (afgezien van de 94 gemeenten waar minder dan vijf voorstellingen te zien waren in het seizoen 1956/57):

	aantal plaatsen in			
	noord	oost	west	zuid
met meer dan 5 voorstellingen	8	9	12	9
met meer dan 10 voorstellingen	2	3	6	6
met meer dan 25 voorstellingen		5	2	2
met meer dan 50 voorstellingen	1	2	2	1
met meer dan 100 voorstellingen			5	
totaal	11	19	27	18

Tabel 3.9 Concentratie van de spreiding van voorstellingen in 1956/57

(Bron: Raad voor de Kunst, 1959)

Het zal duidelijk zijn dat de meeste van deze voorstellingen plaatshebben in onbruikbare of slechte accommodaties, aangezien er vóór 1956 pas elf nieuwe schouwburgen zijn gebouwd en er van de 45 oude theaters nog niet veel zijn opgeknapt.

Intussen wordt de discussie over spreiding van toneelaanbod over het hele land in het midden van de jaren '50 volop gevoerd. In haar rapport erkent de onderafdeling Toneel van de Raad voor de Kunst ten volle dat de directies van de gezelschappen het recht hebben “om te waken over het artistieke peil”, aan de andere kant echter dat “met name de randprovincies op evenredige wijze moeten delen in wat het toneel biedt, evenredig zowel wat de kwantiteit als wat de kwaliteit betreft”.

Als in het rapport wordt opgemerkt dat er “tussen vraag en aanbod nu eenmaal een spanning bestaat die men niet door enkele maatregelen van organisatorische aard kan oplossen”, wordt hier nog bedoeld dat de gezelschappen de vraag niet aankunnen. Voorstellen om de drie westelijke standplaatsgezelschappen naast hun ‘thuisvoorstellingen’ nog slechts enkele tournees te laten maken en de provincies te voorzien van een tamelijk groot aantal eigen gezelschappen, worden door de commissie als onhaalbaar van de hand gewezen. Het argument is opmerkelijk: er zijn niet genoeg artistiek leiders, acteurs en actrices van voldoende niveau om in deze behoefte te voorzien. De commissie heeft, zoals zij zelf zegt, een middenweg gezocht en pleit ervoor dat de rijksoverheid, die zij hiervoor als eerste verantwoordelijk houdt, er middels subsidievoorwaarden op toeziet dat de verschillende gezelschappen zich aan bepaalde normen houden als het gaat om het spelen van voorstellingen buiten de standplaats. Een en ander krijgt de vorm van een genormeerd minimumaantal voorstellingen per gezelschap per speelgebied; in vereenvoudigde vorm:

	noord	oost	west	zuid
Nederl. Com.	14	36	154	28
Haagsche Com.	12	29	131	27
R'dams Ton.	21	40	152	37
Theater	28	100	198	46
Reisgez. I	49	90	203	60
Reisgez. II	36	64	114	60
 totaal (excl. standplaats- voorstellingen)	160	359	952	258

Tabel 3.10 Normering van voorstellingen per gezelschap t.b.v. regionale spreiding
(Bron: Raad voor de Kunst, 1959)

Als hier de standplaatsvoorstellingen volgens de minimumnorm van de commissie bij opgeteld worden, 850 voorstellingen in het westen en 50 in het oosten, ontstaat het beeld dat men tegen het eind van de jaren '50 als redelijk beschouwt waar het de spreiding van beroepstoneel aangaat:

	noord	oost	west	zuid
genormeerde voorstellingen	160	409	1802	258
inwoners per voorstelling	7719	4750	2842	9702

Tabel 3.11 Genormeerde spreiding per aantallen inwoners
(Bron: Raad voor de Kunst, 1959)

Het is duidelijk dat, in ieder geval op basis van het minimum aantal verplicht gestelde voorstellingen, alle regio's erop achteruitgaan, het oosten het minst en het zuiden het meest en dat het rapport dus eerder tegemoet komt aan wensen van de randstedelijke gezelschappen dan aan de behoefte in de provincie.

Hoe ziet de situatie er tien jaar later uit, in het seizoen 1967/68? Het totaal aantal voorstellingen is met ongeveer 350 gestegen tot 3517 en als volgt verdeeld over de vier regio's:

	noord	oost	west	zuid	tot./gemidd.
aantallen voorstelling	266	493	2188	570	3517
inwoners per voorstelling	5136	4703	2681	5234	4439

Tabel 3.12 *Spreiding voorstellingen 1967/1968*

(Bron: CBS, Statistiek van het Toneel 1967/68)

En wat zien we? Het noorden en vooral het zuiden zijn er duidelijk op vooruit gegaan, zowel wat de reële cijfers van 1956/57 als wat de normstelling betreft. De drie niet-randstedelijke regio's tellen nu alle ongeveer 5000 inwoners per toneelvoorstelling, overigens nog altijd het dubbele van het aantal inwoners per voorstelling in het westen.

Drie factoren lijken in deze ontwikkeling een belangrijke rol te spelen: in de eerste plaats natuurlijk het gegeven dat er in 1967 meer gezelschappen actief zijn dan in 1957, in het bijzonder de twee gezelschappen die als standplaats resp. Drachten en Maastricht hebben. Zij zorgen voor een relatief flinke aanwas van de voorstellingen in hun regio's; dat geldt met name voor de Noorder Compagnie. Een tweede ontwikkeling is de 'ontdekking van Brabant' door gezelschappen die daar niet zo ver vandaan gevestigd zijn, Theater en het Nieuw Rotterdams Toneel; beide verhogen hun aantal voorstellingen in deze provincie met meer dan 50%. Dit staat zeker ook in verband met de derde verklaringsgrond van de verschuivingen in de verhouding tussen aantallen inwoners en aantallen voorstelling per regio. Tussen 1957 en 1967 groeit de bevolking met anderhalf miljoen mensen; de helft daarvan komt in het westen terecht, zonder dat het aantal voorstellingen daar veel stijgt. Vandaar dat de verhouding in de randstad iets ongunstiger wordt. Ook Brabant is in die jaren echter een groeiprovincie, voor genoemde gezelschappen dus een 'groeimarkt'. Doordat het aantal voorstellingen nog sterker stijgt dan het aantal inwoners, wordt bovendien de verhouding tussen beide gunstig beïnvloed.

De vestiging van gezelschappen in de regio's heeft kennelijk vruchten afgeworpen, als het gaat om kwantitatieve aspecten van de distributie van toneelvoorstellingen; de bevolking in de regio's krijgt substantieel meer voorstellingen aangeboden dan in de voorafgaande periode. De regionale gezelschappen nemen daarbij overigens nauwelijks taken van de grote drie uit de randstad over. Deze laatste blijven ongeveer evenveel, gaan soms zelfs meer in de Provincie spelen, mede doordat hun minimumnorm gebaseerd was op het feitelijk gespeelde aantal voorstellingen en doordat de nieuwe gezelschappen in de ogen van velen (nog) niet hetzelfde kwaliteitsniveau haalden, zodat de vraag naar toneel uit de randstad bij publiek en schouwburgen zeker niet afneemt.

Wat rest is de vraag of de distributie van toneel aan het eind van de jaren '60 inderdaad verloopt via de ongeveer 100 theateraccommodaties die dan intussen gebouwd of gemoderniseerd zijn.

In de zomer van 1967 merkt P.J.W. de Brauw in *Het Toneel/Teatraal* op dat uit de statistieken blijkt dat

in het seizoen 1965/'66 in vier gemeenten, waar een splinternieuwe speciaal voor toneel geschikte schouwburg na de oorlog is opgetrokken, minder dan 49 voorstellingen werden gegeven. In één zelfs minder dan 20. Merkwaardig is dat deze schouwburgen telkens twee aan twee op minder dan 25 km. afstand van elkaar liggen: een wenk voor toekomstige schouwburgbouwers in de provincie! (De Brauw, 1967, 6:274).

Kennelijk trekt de auteur hier reeds de conclusie dat er in stedelijke agglomeraties in de provincie niet zomaar plaats is voor meer dan één schouwburg. Hij zou daar weleens gelijk in kunnen hebben, want andere statistische gegevens die hetzelfde jaar betreffen, maken duidelijk dat van de 35 Nederlandse stedelijke agglomeraties van meer dan 50.000 inwoners er slechts twaalf zijn die meer dan 75 toneelvoorstellingen per seizoen plaatsen, waarvan de helft in de randstad ligt. Wel nemen bedoelde 35 stedelijke agglomeraties in totaal 90% van de 3400 voorstellingen van seizoen 1966/67 voor hun rekening; de helft daarvan kan op het conto van Amsterdam, Den Haag en Rotterdam worden geschreven. De overige 10% is verspreid over ongeveer 95 kleinere gemeenten, die gemiddeld vier, maar in veel gevallen minder voorstellingen in hun schouwburg krijgen.

Na tien jaar schouwburgen bouwen zijn de veranderingen dus niet zo erg groot, want in 1957 namen dezelfde 35 stedelijke agglomeraties 85% van de voorstellingen voor hun rekening en was de rest gespreid over ongeveer 125 andere gemeenten. Maar het (kleine) verschil, een 'concentratie van de spreiding' *avant la lettre*, blijkt inderdaad te zitten in het aanbod van de nieuwe of verbeterde schouwburgen: Tilburg bijvoorbeeld gaat van 20 naar 100 toneelvoorstellingen, Eindhoven van 75 naar 150 en Arnhem/Nijmegen van 125 naar 200. Dat ondanks de bouwlust de geografische spreiding weinig veranderd is, heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat verreweg het grootste deel van de voorstellingen van meet af aan op niet meer dan 35 plaatsen was geconcentreerd.

3.3.4 *Publiek*

In 1967 noemt het Centraal Bureau voor de Statistiek toneel "een stedelijk verschijnsel" en voegt daaraan toe dat het verschijnsel zich bovenal in de westelijke provincies manifesteert. Niet alleen heeft in de randstedelijke agglomeraties, relatief gesproken, het grootste deel van de voorstellingen plaats, deze voorstellingen zijn daarmee ook goed voor het belangrijkste part van de kaartverkoop (CBS, Statistiek Toneel en Mime 1965).

En toch dient er enige voorzichtigheid in acht te worden genomen als het gaat om de interpretatie van deze gegevens. Gemakkelijk lijkt geconcludeerd te kunnen worden dat de bevolking in de andere provincies en in de kleinere steden kennelijk minder belangstelling voor toneel heeft. Iets dergelijks kan onder meer worden afgeleid uit het feit dat per 1000 inwoners van vijftien jaar en ouder in het westen anderhalf tot twee keer zoveel bezoeken aan toneel worden gebracht als elders in het land. Tegelijkertijd echter kan worden vastgesteld dat de bezettingsgraad van

theaters in provincies en steden waar niet al te veel voorstellingen worden gespeeld, ver boven het gemiddelde ligt en nog verder boven de bezettingsgraad van accommodaties waar heel veel gespeeld wordt. Het CBS-rapport van 1967 noemt bijvoorbeeld voor Hengelo, Hilversum, Leiden en Middelburg bezettingspercentages van 80 tot 90% waar Tilburg, Eindhoven en Amsterdam maar net boven de 55% uitkomen. Het zijn in het bijzonder de plaatsen waar meer dan vijf en minder dan twintig voorstellingen worden gespeeld, dus waar een redelijk omvangrijke bevolking niet met toneel wordt overvoerd, die het hoogste zaalbezettingspercentage kennen. De zalen in deze plaatsen hebben overigens een heel behoorlijke capaciteit; over het algemeen is er sprake van 500 tot 1000 zitplaatsen.

Behalve door een relatieve overproductie in grote stedelijke agglomeraties en het feit dat de zalen in de kleinste provinciesteden wellicht minder zitplaatsen hebben, kan het verschil in belangstelling per voorstelling ook verklaard worden door het gegeven dat de voorstellingen buiten de randstad tot het eind van de jaren '60 veelal nog via uitkoop tot stand komen. In het algemeen gesproken wordt de helft van alle voorstellingen uitgekocht, is 45% een 'open' of 'vrije' voorstelling, terwijl de rest gecombineerd wordt verkocht. Het laatste komt overigens alleen in Amsterdam voor, waar het Nederlands Theater Centrum (NTC) als uitkooporganisatie dan nog altijd actief is.

Opvallend is nu dat de uitkoopvoorstellingen goed zijn voor 57% van het totale publiek, terwijl de vrije voorstellingen slechts 36% van de kaartverkoop voor hun rekening nemen. In zaalbezettingspercentage betekent dit een verschil van 20%: bij uitkoopvoorstellingen zit de zaal gemiddeld voor 74% vol, bij vrije voorstellingen voor niet meer dan 54%.

Aan het eind van de jaren '60 is de omvang van het toneelpubliek niet meer wat die geweest is. Na de eerste naoorlogse jaren stabiliseert het aantal bezoeken zich op een stevige twee miljoen. Maar aan het eind van de jaren '50, als de televisie zijn intrede doet en bovendien de jeugd in het dans- en filmvermaak meer en meer een eigen cultureel leven begint te leiden, daalt het aantal bezoeken tamelijk drastisch tot zo'n 1,8 miljoen, waarop het tot 1970 blijft staan. In deze cijfers zijn overigens alle voorstellingen van het beroepstoneel inbegrepen. Na aftrek van de niet gesubsidieerde voorstellingen blijven er ongeveer anderhalf miljoen bezoeken per jaar over (Ligthart, 1988:124).

In het 'Ten geleide' bij de eerste grote publicatie over toneelpubliek – het befaamde boek van Zweers en Welters uit 1969, *Toneel en publiek in Nederland* – plaatst Van der Staay enkele ook voor de lezer van nu heel interessante kanttekeningen bij de cijfers over toneelbezoek:

Men kan hierin lezen, dat het met de stand van zaken minder droef gesteld is dan de kreet 'vijf procent van de bevolking gaat naar het toneel' doet bevroeden. Het is meer. Men kan enige inzichten verwerven omtrent de relatie van aanbod en vraag, waarbij het gevoel toeneemt, dat een groter toneelpubliek zou ontstaan als het aanbod beter werd georganiseerd. Men kan konstateren dat de kloof tussen de deftige en de niet deftige Nederlanders, zoals ook die tussen stad en land, nog steeds voortbestaat. Toneel is geen bezit van alle Nederlanders, ongeacht afkomst. (...) Als men een toekomstig groot toneelpubliek wenst,

dan zal men nu, op de scholen, aan de slag moeten om het te kweken via musische, dramatische vorming. Als men sociale spreiding – het betrekken van meer bevolkingsgroepen – wenst, dan zal men een geschakeerder soort toneel moeten brengen. Speciaal zal meer aandacht voor het blijspel, voor het toneel van eigen bodem, voor het toneel dat zich instelt op het specifieke publiek, voor het toneel ook in het kleine theater, nodig zijn (Zweers en Welters, 1969:1).

Kort samengevat: Het toneelpubliek bestaat maar uit een klein, tamelijk elitair deel van de bevolking en ter verandering daarvan dient men a) meer aan de vraag van publiekssectoren naar specifieke genres tegemoet te komen, b) de distributie van toneel beter te organiseren, maar vooral c) het nog jeugdige deel van de Nederlandse bevolking meer met de muzen groot te brengen.

Hierboven is opgemerkt dat het toneelpubliek tussen 1950 en 1970 danig geslonken is en dat het aantal bezoeken aan professioneel toneel tegen het eind van de jaren '60 zo'n 1,8 miljoen bedraagt, voor het gesubsidieerde deel daarvan anderhalf miljoen. Zweers en Welters stellen vast dat deze bezoeken worden afgelegd door 10% van de bevolking van boven de twaalf jaar, dat wil zeggen een kleine miljoen mensen, die, als ze in grotere steden wonen, gemiddeld drie maal per jaar een voorstelling bezoeken, daarbuiten gemiddeld bijna 1 keer per jaar. Bovendien blijkt de meer dan gemiddelde belangstelling van de stedeling voor toneelbezoek uit het gegeven dat 20% van de stedelijke bevolking twee keer of vaker per jaar een voorstelling bezoekt en dat één op de twee volwassenen ooit weleens naar de schouwburg gaat om een toneelvoorstelling bij te wonen.

Veel aandacht wordt besteed aan de samenstelling van dit publiek in de tweede helft van de jaren '60 en, aan de andere kant, aan de kenmerken van de mensen die wegblijven. Wat in de eerste plaats opvalt, is de oververtegenwoordiging van jongeren binnen het toneelpubliek. Van de jongeren tussen de vijftien en de vijfentwintig jaar bezoekt maar liefst 55% wel eens een voorstelling en andersom is 25 tot 40% van de bezoekers onder de zesentwintig jaar. Zweers en Welters wijzen erop dat dit gegeven gedeeltelijk verklaard kan worden door het georganiseerde schoolbezoek. Dat geldt zeker voor de tamelijk grote verschillen die er per stad gemeten worden met betrekking tot toneelparticipatie door de jongste groepen. Tegenover de oververtegenwoordiging van jongeren staat een lichte ondervertegenwoordiging van 'ouderen', in dit geval mensen van boven de veertig, die echter gecompenseerd lijkt te worden door een wat hogere bezoekfrequentie van die groep.

Heel wat grotere tegenstellingen doen zich voor als het beroep en de opleiding in de beschouwingen worden betrokken.

cbs-gegevens over 1962 geven het volgende beeld van het toneelbezoek naar opleiding:

scholieren (12-17 jaar)		11
bevolking vanaf 18 jaar	g.l.o. ⁶	5
	l.n.o.	9
	u.l.o.	19
	v.h.m.o., w.o.	21

Tabel 3.13 Aantal bezoekers per kwartaal in % van bevolkingsgroep naar opleiding (1962)
(Bron: Zweers en Welters, 1969:98)

Hier lijkt de kritische grens voor de ontwikkeling van interesse in toneel bij het Uitgebreid Lager Onderwijs te liggen. Dit wordt door verschillende plaatselijke onderzoeken bevestigd: In Nijmegen blijkt bijvoorbeeld in 1969 50% van de mensen met een ULO-opleiding belangstelling te hebben voor toneel en ook inderdaad af en toe of regelmatig het theater te bezoeken (Asselberg-Neessen, 1969). Daarmee komt deze categorie dicht in de buurt van hogere opleidingsgroepen, maar grenst zich scherp af van de groep die gewoon lager onderwijs heeft genoten, waarvan slechts 20% in toneel is geïnteresseerd.

De categorie die uitgebreid lager onderwijs achter de rug heeft, levert op dat moment een 15 à 20% van het schouwburgpubliek en brengt daarmee het aandeel van de lager opgeleiden op 20 tot 25%. Daartegenover staat gemiddeld 55% hoog opgeleiden en zo'n 20% met een opleiding op middelbaar niveau. Wat we ons bij deze categorieën en percentages kunnen voorstellen, wordt misschien iets duidelijker bij een oriëntatie op de sociale status, die zeker sterk met de opleiding correspondeert, maar tegelijkertijd toch ook een eigen beeld oproept.

Een van de oudste staatjes op dit vlak is te vinden in een onderzoek onder de Amsterdamse bevolking in het seizoen 1954/55:

	% bezoekers		bezoekfrequentie	
	mannen	vrouwen	mannen	vrouwen
arme volksklasse	7.2	4.0	0.2	0.1
overige volksklasse	11.5	13.3	0.4	0.4
kleine middenstand	23.0	27.7	0.8	0.9
gegoede middenstand en welgestelden	40.6	46.4	1.8	1.4
totaal bevolking	17.7	18.6	0.6	0.6

Tabel 3.14 Bezoek beroepstoneel in % van bevolkingsgroepen in seizoen 1954/55
(Bron: Zweers en Welters, 1970:100)

6 G.l.o. Gewoon Lager Onderwijs; l.n.o. Lager Nijverheids Onderwijs; u.l.o. Uitgebreid Lager Onderwijs; v.h.m.o Voortgezet Hoger & Middelbaar Onderwijs.

Twee zaken vallen direct op: in de eerste plaats dat meer vrouwen dan mannen het theater bezoeken – behalve uit de ‘arme volksklasse’ – maar dat mannen en vrouwen die naar toneel gaan dat wel ongeveer even vaak doen. Op het laatste vormen alleen de gegoede middenstand en welgestelden een uitzondering, waarbinnen de kleinere groep mannen duidelijk vaker gaat dan de grotere groep vrouwen; in de tweede plaats – en dat is volstrekt duidelijk – dat de grote volksklasse in het theater sterk ondervertegenwoordigd is, maar dat het bezoek van de kleine middenstand, vooral het vrouwelijke gedeelte daarvan, al flink boven het gemiddelde van de bevolking ligt. De gegoede middenstand en de welgestelden zijn zelfs bijna drie maal oververtegenwoordigd.

Aan het eind van de jaren '60 is de samenstelling van het schouwburgpubliek wel al enigszins gewijzigd, zoals onder meer het Nijmeegse bevolkingsonderzoek uit 1969 laat zien:

	hoge, vrije en leidinggevende beroepen	loontrekkende middenst.	risicodragende middenst.	arbeiders en lagere ambtenaren
freq. per seizoen				
0x	52	53	62	52
1x	3	16	0	8
2-3x	32	12	14	4
meer dan 4x	9	12	0	3
schouwburg nooit bezocht	3	3	24	31

Tabel 3.15 *Bezoek Schouwburg Nijmegen in % van bevolkingsgroepen in 1969*
(Bron: Zweers en Welters, 1969:102)

De categorieën uit het Amsterdamse onderzoek van 1955 en het Nijmeegse van 1969 lopen niet helemaal parallel, maar als we ervan uitgaan dat de lagere ambtenaren deel uitmaken van de kleine middenstand, is het duidelijk dat het bezoek van arbeiders en lagere ambtenaren aan de schouwburg in de betreffende vijftien jaar is afgenomen.

Een interessant onderscheid in het onderzoek uit 1969 is dat tussen risicodragende en loontrekkende middenstand, omdat duidelijk wordt dat de eerste van de twee niet al te zeer van toneel gecharmeerd is, terwijl van de loontrekkende middenstand 40% wel eens in het theater komt. Het bezoek van de hogere beroepsgroepen is dus toegenomen en dat van de lagere is minder geworden.

Een en ander wordt bevestigd door onderzoek dat niet onder de bevolking is gedaan, maar onder de bezoekers van schouwburgen, bijvoorbeeld in 1967 in Breda:

	mannen	vrouwen	totaal
beroep			
hoger	29.8	2.2	14.3
middelbaar	28.6	23.1	25.5
lager	8.4	6.3	7.2
zonder	31.8	65.7	50.9
opleiding			
glo	1.4	6.1	4.0
lno	2.3	4.5	3.5
ulo	9.0	28.3	19.9
vhmo	37.1	32.7	34.7
mbo	20.5	21.7	21.2
hoger onderwijs	25.1	3.8	13.1

Tabel 3.16 Samenstelling publiek Bredase Schouwburg in 1967

(Bron: Zweers en Welters, 1970:104)

Wat een buitengewoon interessant staattie, vooral in combinatie met het gegeven dat de Bredase beroepsbevolking voor ongeveer de helft bestond uit mensen die alleen lager onderwijs hadden genoten, voor een derde uit personen met uitgebreid lager onderwijs, terwijl slechts 15% van de bevolking middelbaar of hoger was opgeleid.

Het bezoek van de lagere beroeps- en opleidingsgroepen moet dus inderdaad gedaald zijn, maar wat vooral goed zichtbaar wordt in dit onderzoek, is dat de vrouwen die het theater bezoeken gemiddeld veel minder hoog zijn opgeleid dan de mannen en voor drie kwart het beroep van huisvrouw uitoefenen.

De vrouwen zonder beroep kunnen hoogst waarschijnlijk voor ongeveer de helft naast de mannen met een hoger beroep worden geplaatst en zullen daarvan zelfs vaak de partners zijn; partners die duidelijk minder hoog zijn opgeleid. Dit blijkt onder meer uit het gegeven dat bijna 30% van de vrouwelijke bezoekers een ULO-diploma heeft en van de mannen slechts 9%, terwijl de mannelijke bezoekers voor een kwart hoger onderwijs hebben genoten, tegenover slechts 4% van de vrouwen die naar de schouwburg gaan. Zweers en Welters trekken hieruit de conclusie dat het gebrek aan opleiding bij vrouwen kennelijk minder belemmerend werkt dan bij mannen. Statistisch gezien is dit juist. Een verklaring daarvoor kan zijn dat het niveau van de opleiding in de jaren '50 en '60 niet volledig correspondeert met het niveau van intelligentie en belangstelling. Met andere woorden: lang niet alle mensen die een hogere opleiding zouden kunnen volgen, zijn daartoe tot op dat moment in staat gesteld, zodat er een surplus aan 'mentaal vermogen' bestaat in relatie tot het gehaalde onderwijsniveau. Dit geldt veel sterker voor vrouwen dan voor mannen, vanwege de maatschappelijke achterstand van vrouwen in het deelnemen aan onderwijs.

Zoals eerder opgemerkt spelen uitkooporganisaties gedurende de hele periode tot 1970 een belangrijke rol in de organisatie van het toneelbezoek; zij nemen 57% van de kaartverkoop voor hun rekening en zorgen voor een bezettingspercentage dat 20% hoger ligt dan bij de open voorstellingen. Deze resultaten zijn, in tegenstelling tot wat wel gesuggereerd is, niet gebaseerd op een duidelijk andere samenstelling van het kunstkringpubliek. Het onderzoek van H.M. in 't Veld-Langeveld naar de Kunstkring 'Voor Allen' en het NTC in Amsterdam maakt duidelijk dat beide organisaties er niet in geslaagd zijn de arbeidersklasse voor het toneel te winnen. De schrijfster merkt naar aanleiding van haar onderzoek op dat "men welhaast mag concluderen tot het bestaan van een afwijzende houding tegenover kunst bij arbeiders" (In 't Veld-Langeveld, 1960:29). Dat betekent echter niet dat de publieksorganisaties niet aan hun doel hebben beantwoord:

Belemmeringen voor het genieten van kunst bestaan er ook voor andere sociale groepen dan de arbeiders. Het zou daarom onjuist zijn de publieksorganisaties te verwijten dat zij in hun opzet gefaald hebben, omdat zij geen arbeiders trekken. Stellig hebben zij bijgedragen tot een verbreding van het toneelpubliek (t.z.p.).

De samenstelling van het ledenbestand van verschillende publieksorganisaties bevestigt deze standpunten. De arbeidersklasse ontbreekt bijna helemaal in beide Amsterdamse kunstkringen; de loontrekkende middenstand kan echter als de ruggegraat ervan beschouwd worden:

leidinggevende en intellectuele beroepen		zelfstandige winkeliers en ambachtslieden		administratief en technisch perso- neel in loondienst		handarbeiders, geschoold/ ongeschoold	
KKVA	NTC	KKVA	NTC	KKVA	NTC	KKVA	NTC
24%	14%	11%	2%	54%	76%	1%	6%

Tabel 3.17 Samenstelling Amsterdamse kunstkringen naar beroepsstatus
(Bron: In 't Veld-Langeveld, 1960:27)

Hoewel de kunstkring 'Voor Allen' relatief meer leden heeft die leiding geven of een vrij beroep uitoefenen en het NTC zijn leden vooral betreft uit de loontrekkende klasse (een verschil dat verklaard wordt door de achtergrond van beide organisaties), is het duidelijk dat het georganiseerde publiek in samenstelling niet erg afwijkt van het toneelpubliek in het algemeen; zij het dat de indruk sterk aanwezig is dat in ieder geval in de Amsterdamse situatie met name de middenklassen in de organisaties vertegenwoordigd zijn.

Als we tenslotte bezien in welke behoefte het lidmaatschap van de uitkooporganisaties dan eigenlijk voorziet, blijkt men in de eerste plaats lid te worden omdat men anders niet tot toneelbezoek komt. Het is een stok achter de deur. De keuze

van de voorstellingen wordt voor de leden gemaakt, de avonden liggen vast en de kaartjes zijn gereserveerd: men moet wel gaan en denkt achteraf: “Goed dat ik weer geweest ben” (In 't Veld-Langeveld, 1960:30).

Uitdagend zijn al deze gegevens van vóór 1970, omdat ze zo nadrukkelijk naar een toekomst wijzen waarin de stok achter de deur er niet meer is, waarin een veel groter deel van de bevolking hoger zal zijn opgeleid, waarin het aanbod van vermaaksgoederen sterk zal uitdijen en differentiëren en waarin het belang van de toneelkunst voor de samenleving niet meer eenduidig zal worden geformuleerd.

3.4 De rol van de overheid

3.4.1 Inleiding

Dat de overheid, en in het bijzonder de rijksoverheid, een rol van betekenis heeft gespeeld in het totstandkomen van het toneelbestel, is volstrekt duidelijk. Dat wil echter niet zeggen dat het bestel in Den Haag is bedacht en op de teken- en reken tafels van het ministerie is ontworpen. Veeleer is het departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen ingegaan op voorstellen die tot in detail zijn aangeleverd door vertegenwoordigers van de toneelwereld. Deze adoptieve houding van de centrale overheid is te verklaren uit een ideologische consensus tussen kunstwereld en overheid, maar tevens uit directe verbanden tussen kunstenaars en ambtenaren. Het duidelijkst is dit laatste waarneembaar in de persoon van H. Reinink, die in 1940 nog hoofd van de afdeling Onderwijs van ok&w was, tijdens de oorlogsjaren mede leiding gaf aan de totstandkoming van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen, vorm gaf aan de plannen voor de organisatie van het Nederlandse kunstleven van na de oorlog en de positie van de kunstenaars daarbinnen en tenslotte in 1945 door Van der Leeuw benoemd als directeur-generaal Kunsten en Wetenschappen (Smiers, 1977:86).

Ook de lagere overheden raakten, net als de rijksoverheid, vooral financieel bij de nieuwe ontwikkelingen betrokken door directe ondersteuning van standplaatsgezelschappen of participatie in de toneelcoördinatie. Bovendien speelden deze lagere overheden een sleutelrol in de ontwikkeling van het toneelbestel, door bij voortduring de belangen van de niet randstedelijke regio's naar voren te brengen, waar het bestel daaraan in hun ogen te weinig tegemoet kwam. Voor het overige heeft de wijze waarop Nederland van toneel werd voorzien, zich tot 1970 vooral ontwikkeld via de dynamiek van de productiesector, een dynamiek die in de laatste vijf jaar van deze periode meer en meer werd gekenmerkt door veelsporigheid, waaruit tenslotte een min of meer chaotische toestand en een daarmee gepaard gaande paniek ontstond. Kort gezegd: professie en provincie zochten de verandering en de rijksoverheid volgde.

3.4.2 Financiën

De bemoeienis van de overheden met het toneel is het duidelijkst af te lezen aan de wijze waarop en de mate waarin zij financiële voorwaarden scheppen voor de productie en distributie van toneel.

Reeds tijdens de zomer van 1945 komen de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en de gemeenten Amsterdam, Rotterdam en Den Haag overeen dat zij de Stichting Start en de Haagse Kunststichting gezamenlijk zullen gaan subsidiëren, volgens een verdeelsleutel van 50% voor rekening van het rijk en 50% voor de gemeenten. Deze verdeelsleutel wordt, zoals eerder opgemerkt, enkele malen gewijzigd ten koste van de gemeenten, die vanaf 1953 60% van de kosten van de standplaatsgezelschappen betalen. Zodra de regionale gezelschappen van de grond komen, gaan ook de betreffende provincies en standplaatsen, alsmede een (groot) aantal gemeenten in die provincies, meebetalen aan de 60% die voor rekening van de lagere overheden komt. Het systeem van de koppelsubsidies is daarmee tot volledige wasdom gekomen; de rijksoverheid betaalt voor 'het algemeen belang' – wat daar in dit geval onder kan worden verstaan, komt later aan de orde – en al die plaatsen en plaatsjes betalen voor het profijt dat hun inwoners van de voorstellingen hebben.

In de vroege jaren '50 brengen de gemeenten en het rijk samen ongeveer een miljoen gulden bij elkaar. In 1970 is dit, via vier miljoen in 1960, gestegen tot ruim 20 miljoen. Inderdaad is er in de betreffende periode sprake geweest van een enorme aanwas van de overheidsuitgaven voor toneel, maar voor een reëel beeld daarvan dienen wel enkele relativiserende factoren in aanmerking genomen te worden, in het bijzonder de inflatiefactor en de groei van de bevolking. Correctie voor het eerste levert op dat de uitgaven voor toneelgezelschappen door de overheid tussen 1950 en 1970 geleidelijk, met ongeveer 13% per jaar, zijn gestegen, wat een fractie meer is dan de overheidsuitgaven voor de kunsten in het algemeen, die echter op hun beurt in dezelfde periode vier keer zo snel stijgen als het totaal aan overheidsuitgaven. Het totale budget voor de kunsten, respectievelijk de toneelgezelschappen, groeit in relatie tot de rijksbegroting tussen 1950 en 1970 als volgt:

	kunsten	toneelgezelschappen
1950	0.1%	0.01% van de rijksbegroting
1960	0.2	0.03
1970	0.4	0.05

Tabel 3.18 Relatieve groei begrotingsartikelen kunsten en toneel 1950-1970

(Bron: Ligthart, 1988:121/122)

In het licht van de stijging van de totale rijksbegroting en de groei van de bevolking, als ook de koppeling aan de uitgaven van de lagere overheden, betekent een en ander dat de overheden in 1970 reëel acht keer zoveel aan toneelgezelschappen

uitgeven per hoofd van de bevolking als in 1950; er wordt kennelijk iets opgebouwd.

Van de constante groei van de overheidsuitgaven voor toneel zijn verschillende oorzaken aan te wijzen. De belangrijkste is ongetwijfeld dat er aan een toneelvoorziening voor het hele land wordt gebouwd, zowel in de vorm van accommodaties als door het stichten van nieuwe gezelschappen. De tweede oorzaak ligt in het voortdurend stijgen van het exploitatietekort van de gezelschappen. Het aantal medewerkers per gezelschap stijgt, terwijl tegelijkertijd het salaris van acteurs in deze periode naar een aanvaardbaar peil wordt opgetrokken. Dit gebeurt vooral in de jaren '60: bij een inflatie van 4,1% per jaar stijgen de salarissen van het personeel van de gezelschappen met 10,8% per jaar. In de jaren '70 stijgt de inflatie nog met 1%, terwijl de groei van de salarissen met 1 à 2% daalt tot 8 à 9% (Ligthart, 1988:34). Aangezien de salariskosten in kunstorganisaties, in het bijzonder waar het gaat om uitvoerende kunst, het leeuwendeel van de uitgaven vormen – en dat ook zullen blijven doen in de podiumkunsten⁷ – moet de betekenis van de salarisontwikkeling voor het stijgen van de overheidsuitgaven niet onderschat worden. In 1970 bedroegen de personeelskosten ruim 60% van de uitgaven van de gezelschappen, wat overigens 10% meer is dan tien jaar daarvoor. Hilferink (1972) vond echter in zijn onderzoek naar de financiën van het toneel in de periode 1959-1969 dat niet zozeer de stijging van de salarissen verantwoordelijk was voor de groei van het totale exploitatietekort van 55 tot 70%, maar dat de uitbreiding van het personeel – zonder dat daarmee de productiviteit steeg – en het steeds meer wegblijven van het publiek de belangrijkste oorzaken waren. Door Honigh (1984) werden deze uitkomsten bevestigd. Hilferink becijferde bovendien dat, als het personeelsbestand en het bezoekersaantal op het peil van 1969 zouden blijven, het exploitatietekort nauwelijks zou stijgen, maar dat het tekort in 1990 op 85% van de totale uitgaven zou uitkomen als de intussen ingetreden negatieve ontwikkeling in het toneelbezoek zich zou voortzetten.

Aangezien de financiering van de gezelschappen van meet af aan op exploitatiebasis plaatsvond – dat wil zeggen dat de gezelschappen op grond van hun begroting, telkens voor één jaar, gesubsidieerd werden in hun exploitatietekort – kwamen de stijgende tekorten automatisch voor rekening van de overheden. Die hadden hier weinig problemen mee, aan de ene kant omdat het nationaal inkomen tussen 1950 en 1970 verdrievoudigde, en aan de andere kant omdat de overheid het na de oorlog als haar taak zag de organisatie van het Nederlandse kunstleven op zijn minst te ondersteunen. Van discussie daarover was nauwelijks sprake.

7 Volgens Baumol en Bowen (1966) leiden podiumkunsten aan de 'ziekte' dat de arbeidsproductiviteit niet voldoende kan profiteren van technologische vernieuwing van het productieproces. Ligthart (1988:42) wijst er overigens op dat deze 'cost-disease' zich vooral in tijden van sterke economische ontwikkeling voordoet. In tijden van economische tegenspoed lijken de tekorten vooral te ontstaan door het achterblijven van de vraag.

3.4.3 *Het waarom van de overheidsinspanning*

Waarom werd er direct na de oorlog een compleet bestel uit de grond gestampt? Afgezien van het feit dat de Duitse bezetters cultuursubsidies als instrument voor propaganda in Nederland hadden ingevoerd, kan men zich afvragen welk belang de overheid hierbij had of er mee wenste te dienen.

Natuurlijk was er sprake van een sterk georganiseerde druk op het eerste naoorlogse kabinet, gekoppeld aan een hechte relatie tussen kunstenaars en de hoogste ambtelijke niveaus, waardoor een zo ver uitgewerkt plan als dat voor het toneelbestel door het ministerie met enige gretigheid kon worden aanvaard: het werk was al door geestverwanten voorbereid. Twee andere factoren maakten een dergelijke houding echter mogelijk. Aan de ene kant een tendens die zich na de Tweede Wereldoorlog in heel West-Europa doorzette: de ontwikkeling van een overheid die, ter voorkoming van nieuwe economische en politieke rampen in de toekomst, middels het staatsapparaat een krachtiger greep op maatschappelijke processen werd toebedacht; aan de andere kant, hoewel eigenlijk een uitwerking van het eerste aspect, de neiging van de overheid om het geestelijk leven van de Nederlandse bevolking te beïnvloeden. Dit laatste had enerzijds economische achtergronden: zowel voor de wederopbouw als voor het deelnemen aan het internationale industrialiseringsproces was scholing van de Nederlandse bevolking noodzakelijk. Anderzijds maakte de overheid zich zorgen over het zedelijk peil van de arbeidersklasse en vooral dat van de jeugd, die al snel na de oorlog onder invloed van de, door niet iedereen evenzeer gewaardeerde, culturele vernieuwing uit de Verenigde Staten raakte.

Het toneel werd – zeker als gesproken kunstvorm – van meet af aan gezien als een belangrijk instrument in de volksopvoeding. Dat gold niet alleen voor beroepstoneel, maar zeker ook voor de amateursector. Bij de installering van een commissie die zich met de ontwikkeling van het amateurtoneel zou gaan bezighouden (1946), wees de minister er nog eens op dat de morele en esthetische invloed ervan nauwelijks onderschat kon worden. En daar zou hij weleens gelijk in kunnen hebben, gezien alleen al het kwantitatieve feit dat ongeveer 3000 amateurgezelschappen in deze periode bijna 3 miljoen bezoekers trokken (Smiers, 1977:109).

In ieder geval sloten bovengenoemde motieven van de regering bijna naadloos aan bij de behoefte van toneelkunstenaars om los van commerciële dwang te kunnen produceren; deze combinatie effende het pad voor het ontstaan van het Nederlandse toneelbestel.

Wat Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen betreft, ligt het in de bedoeling der Regering, dat maatregelen zullen worden getroffen, om dit departement te maken tot de centrale plaats waaruit de volksopvoeding in de breedste zin kan worden bevorderd (...). Op het gebied der kunsten zal de regeringsbemoeiing van de grond af moeten worden georganiseerd, hetzelfde geldt voor de volksopvoeding in ruime zin, daaronder begrepen de lichamelijke opvoeding en de jeugdbeweging.

Dit verklaart minister-president Schermerhorn in juni 1945 en in aansluiting hierop geeft hij aan PvdA-minister Van der Leeuw de opdracht om de opbouw ter hand te nemen (Dulken, 1985:134).

Volksoopvoeding is de centrale categorie in het denken over de functie van kunst in de naoorlogse samenleving. Ook Van der Leeuw hanteert die benadering, zoals bij voorbeeld uit zijn boekje *Balans van Nederland* blijkt, als hij, nogal pragmatisch, schrijft:

Het moet in het Nederland van de nieuwe gezindheid niet meer kunnen voorkomen, dat een kind op straat niets fatsoenlijks te zingen heeft of dat de jongens en de meisjes die dansen willen, niets anders kennen dan de nieuwste negerproducten (t.z.p.130).

Kennelijk is er in de ogen van de minister heel wat mis met de muziek en dans van de zwarte bevolking van de Verenigde Staten waarnaar hij hier zo denigrerend verwijst. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Van der Leeuw aan de bevordering van volksdans en volkszang de eerste plaats toebedeelt in zijn 'actieve cultuurpolitiek'.

Actieve cultuurpolitiek wil in dit geval zeggen dat de overheid een actieve rol dient te spelen in de bevordering van de kunst en de kunstzin, temeer daar kunst, evenals wetenschap en religie, zijn organische plaats in de samenleving is kwijtgeraakt. Hoewel Van der Leeuw, zoals veel van zijn partijgenoten, een sterke hang naar de verloren gemeenschap toont en bij het zoeken naar een nieuwe gemeenschapszin een groot gewicht toekent aan de kunst, omdat hij daarvan een belangrijk effect op de geestelijke volksgezondheid verwacht, sluit hij ook weer niet de ogen voor de reële positie van de moderne kunstenaar:

Zijn afgezonderde positie heeft een diepliggende reden. Hij is 'kunstenaar', en de schoonheid heerscht over hem met harde hand; andere wetten, andere heren mag hij niet kennen; hij kan niet moreel of wetenschappelijk of zelfs maar godsdienstig zijn zoals de rest (t.z.p.112).

Des te belangrijker zal het voor de overheid zijn zelf de voorwaarden te scheppen voor een situatie waarin de productie van de kunstenaar de opvoedende functie zal hebben die door Van der Leeuw wordt beoogd.

De eerste cultuurminister van na de oorlog lijkt daarbij weinig rekening te houden met de opvattingen van zijn partijgenoot die tot de oorlog wethouder van cultuur was in Amsterdam: E. Boekman. Boekmans standaardwerk, *Overheid en Kunst in Nederland* (1939), is ook te lezen als een pleidooi voor het opvoeden van de bevolking tot kunstgenot, maar benadrukt in de eerste plaats de noodzaak voor de arbeidersklasse om zich de verworvenheden van de 'burgelijke kunst' eigen te maken. Zoals van Dulken terecht opmerkt zoekt Boekman in dit opzicht aansluiting bij de opvatting van Karl Kautsky in de discussie die in de jaren '20 en '30 werd gevoerd over de vraag of de arbeidersklasse slechts een eigen kunst diende te scheppen en de kunst van de bourgeoisie moest afwijzen of zich deze laatste juist zou moeten 'toeëigenen' (t.z.p. 89). Boekman koos met Kautsky voor de tweede opvatting en meende dat de overheid in dezen een actief beleid moest voeren omdat

schoonheidszin een aspect van het menszijn is. Zonder aandacht te besteden aan deze vooroorlogse opvattingen van een prominente en moderne partijgenoot, richtte Van der Leeuw zijn actieve cultuurpolitiek vooral op de kunstvormen die de gemeenschapszin konden bevorderen, mede doordat zij de bevolking eigen waren: de volksdans en de volkszang. Daarmee sloot hij meer aan bij de (jeugd)vormingsbewegingen van vrijzinnig-christelijke en socialistische zuilen uit het begin van de twintigste eeuw dan bij het denken van Boekman.

Toch neemt ook de spreiding van professionele kunst en zeker ook van de toneelkunst, wel degelijk een belangrijke plaats in Van der Leeuws beleid in, zoals in ieder geval uit zijn al eerder geschetste beleidsmaatregelen overduidelijk blijkt.

Met het begrip 'spreiding', zo fundamenteel voor het kunstbeleid van de overheid, wordt dan een van de twee strategische doelen van de overheidsinspanning verwoord; het beleid is erop gericht om zoveel mogelijk mensen deel te laten hebben aan kunst. Dit impliceert enerzijds een geografische benadering: overal in het land moeten mensen de mogelijkheid hebben kunst te zien of te horen (geografische of horizontale spreiding); anderzijds een sociaal-demografische benadering: voor alle lagen van de bevolking dient kunst beschikbaar te zijn (sociale ofwel verticale spreiding). Over welke kunst het in beide gevallen gaat, staat zeker niet ter discussie, zoals onder meer blijkt uit de befaamde definitie die H.M. in 't Veld-Langeveld in 1962 formuleert:

het deelachtig doen worden van cultuur aan bevolkingsgroepen, die daarvan geheel of grotendeels verstoken blijven, omdat hun de noodzakelijke financiële middelen ontbreken; hun de geestelijke middelen ontbreken; hun levenspatroon hiervoor geen ruimte laat, d.w.z. de cultuur geen plaats inneemt in het geheel van objecten, die de voorstellings- en gedragswereld van de groep vullen (In 't Veld-Langeveld, 1962:181).

Het gaat kennelijk om, zoals Knulst later zal opmerken, "verspreiding vanuit de kunstminnende hogere sociale milieus naar de lagere sociale milieus" (Knulst, 1985:78).

Het tweede strategische doel waarop het beleid van de overheid gericht is, is het in stand houden en ontwikkelen van een kunstproductie op niveau. Of, zoals Ligthart de opvatting van de overheid parafraseert: "Als de bevolking geen kunst wil, dan is dat jammer, maar kunst moet blijven bestaan en kunstenaars moeten kunnen blijven werken" (Ligthart, 1988:21).

Als onderdeel van het kunstbeleid is hier sprake van een kunstenaars- en meer in het algemeen een producentenbeleid, dat, voorzover het toneel betreft, vooral vorm krijgt in de subsidiëring van gezelschappen en het instandhouden van toneelscholen.

In de praktijk van dit beleidsaspect speelt de Raad voor de Kunst een belangrijke rol. De 'Voorlopige Raad' was in 1956 'definitief' geworden middels de aanvaarding van een Wet op de Raad voor de Kunst. Belangrijk daarbij was dat werd vastgelegd dat de meerderheid van de Raad zou bestaan uit kunstenaars en dat nog maar 65% van de leden rechtstreeks door de minister zou worden benoemd. Het kunstenveld kreeg hiermee dus een grotere invloed op de Raad, wat in overeenstemming was

met de oorspronkelijke behoeften van kunstenaars waaruit het initiatief tot de instelling van een Raad voor de Kunst was voortgekomen. Het zal geen verbazing wekken dat de 35% die overbleef voor organisaties uit de kunstwereld, door deze organisaties niet als voldoende werd ervaren. De relatie tussen de kunstenaars in de Raad en hun achterban was te los; bovendien was het advieswerk niet openbaar, dus niet controleerbaar en vond men de Raad te groot. De Raad zelf had met de samenstelling en de omvang weinig problemen, maar vroeg de minister wel om een grotere openbaarheid. Pas aan het eind van de jaren '60 vond men onder invloed van de heftige kunstenaarsprotesten tegen het bestaande kunstbestel op dit laatste punt gehoor bij de minister en het departement van CRM. Hoorzittingen ter voorbereiding van een reorganisatie van de Raad werden georganiseerd en in het *Informatiebulletin van de Raad voor de Kunst*, dat vanaf 1970 ging verschijnen, zouden voortaan de adviezen van de Raad openbaar worden gemaakt. Pas in 1977 overigens werden de belangrijkste wijzigingen met betrekking tot benoemingskwesties opnieuw bij wet geregeld. Oosterbaan Martinius vat de ontwikkelingen van de Raad op dit punt in een tabel samen:⁸

	aandeel kunstenaars	benoeming op voordracht of advies	benoeming rechtstreeks of door minister
Voorlopige Raad (1947)	meer dan 50%	0%	100%
Definitieve Raad (1956)	meer dan 50%	35%	65%
Nieuwe Raad (1977)	geen bepaling	100%	0%
Wetswijziging(1989)	geen bepaling	100%	0%

Tabel 3.19 Samenstelling en benoeming Raad voor de Kunst
(Bron: Oosterbaan Martinius, 1990:127)

Sinds de adviezen van de Raad voor de Kunst openbaar zijn, vanaf 1970 dus, is de toewijzingssystematiek (van de Raad) meer en meer in het brandpunt van de discussie komen te staan. Maar aan de toewijzing vooraf gaan de beide doelen van het overheidsbeleid: het instandhouden en ontwikkelen van de toneelproductie aan de ene kant en spreiding van toneel aan de andere kant. Deze worden vanaf het begin gelegitimeerd door wat men als missie van de overheid in dezen zou kunnen opvatten: het garanderen van een zeker beschavingsniveau van de Nederlandse samenleving als geheel – waarvan kunst namelijk als uitdrukking wordt beschouwd – en als verbijzondering daarvan het verhogen van het geestelijk, aanvankelijk vooral het morele, niveau van de lagere sociale strata, kortom: de ‘culturele verheffing’.

8 Per 1 januari 1996 heeft de Raad voor de Kunst plaats gemaakt voor de veel kleinere Raad voor Cultuur, waarin mede zijn opgegaan de Mediaraad, de Raad voor het Cultuurbehoud en de Raad van Advies voor Bibliotheekwezen en Informatievoorziening (RABIN).

De verhoudingen tussen deze verschillende niveaus van legitimering en doelstelling kunnen als volgt in beeld worden gebracht:



Figuur 3.3 Niveaus van legitimering van het toneelbeleid

De basis van de legitimering van het kunstbeleid van de overheid is, zoals Knulst aannemelijk heeft gemaakt, gelegen in het gedachtengoed van de Verlichting en de opvoedende taak die de levensbeschouwelijke zuilen gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw voor zichzelf zien weggelegd:

Het uitdragen van de vruchten van de beschaving, wat beoogd werd met de volksverheffing, zowel als het stichten van het volk op confessionele grondslagen, zijn gericht op het verbreiden van waarden die men voor goed en waarachtig hield. In beide tradities was men zich er tevens goed van bewust, dat verbreiding van het “waarachtige” bestrijding van het “onwaarachtige” nodig maakt, dat wil zeggen bestrijding van datgene wat de ontvankelijkheid voor het goede in de weg staat. Beide elementen, het verbreiden en het verspreiden, zijn in een onlosmakelijke twee-eenheid aan te treffen in het cultuurspreidingsideaal. (Knulst, 1985:79)

En inderdaad, direct na de Tweede Wereldoorlog, als de strijd tussen de zuilen nog éénmaal krachtig opblaait, is de afkeer van geïmporteerde Noord-Amerikaanse cultuur weliswaar tamelijk algemeen, maar ontwikkelt toch elke zuil wel een eigen filmkeuring, een eigen net van leesbibliotheken en ook eigen radioamusement; niet alleen om de eigen levensopvatting uit te dragen, maar ook om de (beoogde) aanhang te beschermen tegen invloeden van andere levensbeschouwelijke aard.

Desondanks is er op politiek niveau al tamelijk snel een impliciete consensus bereikt over de noodzaak de productie en verspreiding van kunst van overheidswege te financieren. Twee debatten, de ‘interpellatie Joekes’ in 1947 en het ‘kunstdebat’ van 1950 zijn daarvoor voldoende.

Als in 1947 de kvP'er Gielen is aangetreden als opvolger van Van der Leeuw, is de reorganisatie van het ministerie zijn eerste en op het vlak van de kunsten wellicht belangrijkste maatregel. Niet alleen worden de aparte afdelingen voor de verschillende kunsten opgeheven, ook ontslaat Gielen de regeringsadviseurs voor de kunsten, Reeser, Hunningher, Nijhoff en Hammacher, die in de kunstwereld beschouwd werden als de schakel tussen kunstenaars en de rijksoverheid en in die hoedanigheid als fundamenteel voor het nieuwe bestel werden gezien. De partijen links van het confessionele blok en de kunstenaarsorganisaties zien het beleid van Gielen vooral als een vorm van afbraakpolitiek. De PvdA'er Joekes interpelleert, maar krijgt uiteindelijk niet de steun van zijn eigen partij als minister Gielen suggereert door te gaan op de lijn van de ‘actieve cultuurpolitiek’ van zijn voorganger. Daarmee is de weg voor een eensgezinde, zij het tamelijk beperkte bemoeienis van de overheid met de organisatie van het kunstleven gebaad.⁹

Dit wordt nog eens bevestigd in het debat over het kunstbeleid dat in november 1950 in de Tweede Kamer wordt gehouden. In de jaren daarvoor krijgen zowel minister Gielen als zijn opvolger en partijgenoot Rutten te maken met via kamerleden uitgeoefende druk vanuit de niet-randstedelijke provincies om ook het kunstleven aldaar te stimuleren. Beide ministers verklaren dat zij geen geld kunnen onttrekken aan de grote steden omdat daar al te weinig is en Rutten voegt hieraan toe dat eerst maar eens het particulier initiatief in de betreffende provincies iets moet opbouwen wat lijkt op wat er in de randstad ook tot stand is gebracht voordat de overheid zich met de kunst gaat bemoeien (Smiers, 1977:168). Tezelfdertijd wordt een advies uitgebracht aan de minister over de spreiding van kunst waarin de opstellers zich afvragen

of kunst aan het gehele volk kan worden gebracht. De natuurlijke grens van het genieten van kunst, van cultuurspreiding dus, is niemand bekend. Nuchterheid en voorzichtigheid zijn hier evenwel geboden. (Smiers, 1977:168)

In het verlengde hiervan wordt de minister tijdens het kunstdebat in de kamer door de Christelijk-Historische Unie geprezen, omdat hij “niet schroomt om lieden, die ons niet verrijkten, maar kunstuitingen van een bedenkelijk ethisch gehalte gaven, uit de weg te gaan” (Smiers, 1977:169 e.v.). De Communistische Partij Nederland

9 Zie hiervoor Smiers, 1977:169 e.v.

daarentegen vraagt aandacht voor kunstenaars met een andere levensovertuiging dan de christelijke en zet de kunstbegroting af tegen de in deze jaren sterk stijgende defensiebegroting. Steun krijgt de CPN voor haar standpunten echter niet, zodat minister Rutten de twee dagen durende discussie kan afsluiten met de vaststelling “dat in deze kamer de gemeenschappelijke overtuiging leeft, dat de Overheid ook op het gebied van kunst en cultuur een plicht heeft” (t.z.p.); met dien verstande dat de rijksoverheid in de ogen van Rutten het particulier initiatief en de lagere overheden voor moet laten gaan in het initiëren van kunstzinnige activiteiten. Daarmee wordt de politieke besluitvorming over de kunsten in een tamelijk rustig vaarwater gebracht, tot ruim vijftien jaar later minister Klompé geconfronteerd wordt met een vastlopend bestel. Dan begint zich een ontwikkeling af te tekenen die, behalve een veel uitgebreider en gecompliceerder kunstbeleid – en een daarmee gepaard gaande stroom van nota’s – ook veranderingen in de legitimeringen en doelen van het kunstbeleid met zich mee zal brengen: waar het aanvankelijk om opvoeding tot schoonheid ging, ter verhoging van het beschavingspeil, zal kunst langzamerhand steeds meer opgevat worden als middel om de ‘beschaving’ ‘anders te zien’.

3.5 Actie Tomaat: een omwenteling in het toneelbestel

In de loop van de jaren '60 worden de spanningen binnen het toneelbestel, dat op dat moment zo'n twintig jaar bestaat, groter en groter. Niet alleen zien de gezelschappen hun toeschouwersaantallen steeds verder teruglopen en dienen de actoren in het toneeldomein meer en meer nota's bij elkaar in om dit probleem, direct of indirect te bestrijden, maar ook beginnen jongere acteurs en actrices, binnen of buiten de gesubsidieerde gezelschappen eigen voorstellingen te maken. De discussies hierover tussen Paul Steenbergen en de jongeren van de Haagse Comedie zijn al gememoreerd, evenals de activiteiten van de toneelgroepen Test en Studio onder leiding van Van Iersel. Aan het eind van de jaren '60 had ook de Nederlandse Comedie een groep jonge acteurs in haar gelederen: het Werktheater Nederlandse Comedie, een groep die zocht naar een nieuwe verhouding tussen toneel en realiteit:

Als acteurs en of regisseurs willen wij ook kunnen experimenteren met vormen die buiten het gangbare van de “toneelrealiteit” vallen: optimale creativiteit zonder verplichtingen, zonder hindernissen: “wegwerptoneel” als realiteit voor “HET WERKTHEATER” (Brink, 1994:92).

Onder regie van Leonard Frank speelde dit Werktheater Nederlandse Comedie¹⁰ slechts één productie, Peter Weiss' *Gezang van de Lusitaanse Bullebak* in Felix Meritis, daar waar het allemaal kon. Een volgende voorstelling, ter ondersteuning van de Maagdenhuisbezetting in Amsterdam, mei 1969, werd door de directie van de Nederlandse Comedie verboden.

10 Niet te verwarren met het 'Werkteater' dat in 1970 subsidie krijgt om nieuwe vormen van toneel te ontwikkelen.

Waarom, kan men zich afvragen, heeft het bestel, waarbinnen de discussie zo duidelijk gaande was, zich in die jaren niet op eigen kracht kunnen vernieuwen, maar moesten er tomaten tegenaan gegooid worden om een reorganisatie tot stand te brengen? Waarschijnlijk omdat de structuur van het Nederlandse toneel, in het bijzonder die van de grotere gesubsidieerde gezelschappen, te weinig ruimte kon bieden aan nieuwe ideeën over toneel maken, zoals die in de 'laboratoria' en in het 'groepstheater' ontwikkeld werden. In de jaren 1968 en 1969 wordt Toneel Teatraal voor ongeveer de helft gevuld met reportages over toneel in het buitenland, vaak studententoneel, maar ook steeds meer met artikelen over La Mama, Pip Simmons, The Open Theatre en The Living Theatre in Nederland. In 1967 schrijft A. Rutten een kort overzichtsartikel over het 'nieuwe theater', naar aanleiding van een La Mama-voorstelling in Loenersloot. De voorstelling wordt onder meer afgezet tegen in Nederland vertoonde producties van Grotowski en het Living Theatre, die zich in de ogen van Rutten beide van La Mama onderscheidden doordat de spelers zich tamelijk sterk afsloten van het publiek, waardoor de laatsten zich weinig bij de voorstellingen betrokken voelden.

Dit gevoel van betrokkenheid nu kreeg men bij La Mama wel, en in hoofdzaak omdat de spelers zich, voor zij echt begonnen, even oog in oog met het publiek plaatsten: voor wie spelen wij vanavond eigenlijk? Nu, hier heb je ons dan. Zij speelden ook 'modern', serieus, sterk geconcentreerd, met volledige overgave, maar door hun begin bleef men het gevoel houden, dat zij toch wisten voor wie zij speelden (Rutten, 1967, 4:163).

Al snel werden deze indrukken gevolgd door uitgebreidere artikelen in *Het Toneel Teatraal*, van dezelfde Rutten ("Sporen van levend toneel", 1968/2, "Peter Brook op zoek naar echt levend toneel", 1969/3), van Ruud Engeland ("Toneel als middel, niet als doel", 1969/1, dat verder bijna geheel aan Arrabal gewijd is) en van Paul Binnerts, wiens "Het 'politieke toneel' van Europa, anno 1969" opent met:

De revolutie laat haar sporen na. Of kondigt zich aan. In tientallen verschillende gedaanten en verschijningsvormen. Eén daarvan is het toneel. Toneel als wapen, maar ook als een middel tot reflectie. Soms uitsluitend het één, soms uitsluitend het ander, maar soms ook allebei tegelijk. (...) Maar altijd uit op verandering. Verandering van de samenleving. (Binnerts, 1969, 1:83)

Drie kwesties kwamen steeds weer naar voren in deze reportages over 'het nieuwe theater':

- a. de voorstellingen werden gemaakt als groepsproduct;
- b. de groepen en dus ook de spelers weten waar ze het over hebben en willen het daar ook over hebben met de toeschouwers;
- c. de voorstellingen gaan over de actualiteit.

Het laatste zou in theorie binnen het bestaande bestel nog wel te organiseren geweest zijn – de artistieke leidingen kozen immers de te spelen stukken zeker voor een deel op hun actualiteitswaarde – als ook de eerste twee aspecten zich binnen

de gezelschappen hadden kunnen ontwikkelen. Dat was echter geenszins het geval. Het maken van voorstellingen als groepsproduct was gebaseerd op een proces waarin niet alleen de thematiek gezamenlijk onderzocht werd, maar waarin ook ieder lid van de groep een min of meer gelijke positie innam. Zoiets was alleen mogelijk onder geestverwanten, in een afgeschermd hoekje van een gezelschap, of daarbuiten. Een poging om een dergelijke werkwijze in het gehele gezelschap in te voeren zou zonder twijfel vooral grote tegenstellingen in opvattingen tussen de medewerkers aan het licht brengen en bovendien stuk lopen op de traditionele gezagsverhoudingen binnen het bestel.

Vooraf het laatste maakte, zeker in combinatie met de heersende praktijken binnen de grote gezelschappen, een duwtje van buitenaf noodzakelijk.

Bij het in ontvangst nemen van het eerste exemplaar van een terugblik op de Actie Tomaat in oktober 1994 (Meyer, *Tomaat in perspectief*, 1994), gaf Elisabeth Andersen (“25 jaar vóór en 25 jaar ná ‘Tomaat’ heb ik toneel gespeeld en ik herinner mij een paar dingen”) een rijke en genuanceerde persoonlijke impressie van wat er gebeurd was. Zij wees er daarbij op dat de spelers en regisseurs in het bestel heel goed wisten dat het niet meer ‘klopte’, maar dat zij zich

toen de bom barstte en er met tomaten werd gegooid (...) nog steeds rotwerkten en zich dood schrokken. Voor hun gevoel kwam het van *buitenaf*. Jonge, hun onbekende mensen vielen hen aan met onverholven agressie. En van schrik sloten zich de rijen (...) terwijl sommigen, meerderen van hen wisten dat die aanval een reden van bestaan had (*de Volkskrant* 18-10-1994).

En zij voegt daaraan toe:

Het is mijn diepe overtuiging dat de werkelijke hervormers de Actie Tomaat niet nodig hadden. ‘Studio’ o.l.v. Kees van Iersel, ‘Loenersloot’ (het latere Mickery) waren al geruime tijd bezig met nieuwe theatervormen. ‘Het Werkteater’ bloeide zo snel op, dat de humus daarvoor blijkbaar al lang aanwezig was. Nu, 25 jaar later hebben zich ook weer nieuwe groepen gevormd, door innerlijke noodzaak tot stand gekomen, maar ‘Proloog’, ‘Het Werkteater’, ‘Sater’, ‘Baal’, ‘Scholengroep Centrum’ zijn verdwenen zonder Actie Tomaat. Het toneel vernieuwt zich van binnenuit. (...) Die doorlopende stroom van vernieuwing, die uit zichzelf voortvloeit, is een halt toegeroepen en veel kostbaars is vernield (...) vertegenwoordigers van dat tijdperk werden uitgekretten voor ‘oude lullen’, excusez le mot. Niet allen zijn zo tekeer gegaan, gelukkig, maar helaas bleken sommige van de luidste schreeuwers na enige tijd een veilig heenkomen te hebben gevonden in allesbehalve revolutionaire beroepen of vertoonden zich op de televisie in deplorabele voorstellingen. (t.z.p.)

Op grond van haar opvatting dat de Actie Tomaat niet noodzakelijk was voor de vernieuwing van het toneel eindigt Elisabeth Andersen haar toespraak met een herdenking van de ‘slachtoffers’ van de actie: Han Bentz van den Bergh, Ank van der Moer, “beide gestorven in het verlengde van de actie tomaat, evenals Guus Oster, die zijn gezelschap in die barre tijd geen avond in de steek heeft gelaten en wiens gezondheid toen geknakt is” (t.z.p.).

Erik Vos beziet de Actie Tomaat met andere ogen. In zijn bijdrage aan *Tomaat in Perspectief* laat hij weten dat hij in 1969 achter de revolutionaire vorm van de actie stond en nog steeds staat. Hij eindigt zijn terugblik met:

Ik ben niet de enige die dankbaar is voor wat Tomaat teweeg heeft gebracht en, hoewel ik betreur dat soms onnodig persoonlijke tragedies uit deze actie zijn voortgevloeid, denk ik dat de schuld aan deze ontwikkeling minstens zozeer ligt bij de Anti-Tomaat-Aktie uit dezelfde periode (Vos, 1994:141).

Egbert van Paridon, voormalig directeur van Puck en Centrum en voorzitter van de NVT ten tijde van de Actie Tomaat, meent echter, net als Elisabeth Andersen, dat de vernieuwing van het toneel al lang voor Tomaat was begonnen.

Eigenlijk al in 1950, met Hans Roduins 'Canard' op de theaterzolder in de Amsterdamse Spuistraat; in hetzelfde jaar Puck (...) de eerste coöperatieve vereniging met een door de groep vervangbare leiding (Van Paridon, 1994:49).

Historisch is het juist om vast te stellen dat direct na de oorlog – en paradoxaal genoeg zelfs al ervoor – in sommige kringen pogingen ondernomen werden om de vooroorlogse verhoudingen in het toneel te doorbreken. Wat dat betreft kan er een doorlopende lijn getrokken worden van De Jonge Spelers via Puck naar de democratiseringsbeweging van 1969. Iets vergelijkbaars is ook mogelijk met betrekking tot de artistieke vernieuwing, maar even *onhistorisch* gedacht is het om de slogans, de agressie, het bewustzijn, de organisatie, kortom de revolutie van 1968 en 1969 te ontkennen als definitief breekpunt, als noodzakelijke uitkomst van de zich sinds 1950 ontwikkelende en zichtbaar wordende tegenstellingen, als overwinning op de autoritaire verhoudingen die voor de oorlog nog pasten, maar daarna snel verouderden.

In het jubileumboek over Tomaat richt Jansen van Galen zich tegen auteurs die achteraf menen dat

de jaren zestig niets anders te weeg hebben gebracht dan een oppervlakkige rimpeling in de vijver van Nederland (...) deskundigen die menen dat het allemaal een strovuur was, veel geschreeuw en weinig wol: kortstondig rumoer, kortstondige linksheid, een kortstondige periode van experimenten met democratisering, waarna weer de stilte intrad en het Hollandse binnenwater dezelfde roerloosheid te zien gaf als altijd (Jansen van Galen, 1994:75).

'Vervreemding' is volgens Jansen van Galen het kernbegrip dat de ervaring van jongeren in de jaren '60 kenmerkt en waartegen zij ten strijde trekken:

Gezag en orde, gezin en kerk kwamen aan de verkeerde kant van de morele scheidslijn te staan; revolutie, anarchisme en bewustzijnsverruiming aan de goede kant. Maar in werkelijkheid was er nog iets heel anders aan de hand. 'Onder het plaveisel ligt het strand!' In die leuze uit de Parijse opstand van mei 1968 ligt zo ongeveer besloten waar het in de beweging van zestig om ging: om

het opruimen van de belemmeringen tussen onszelf en de echtheid. In wezen was het een opstand tegen de ‘vervreemding’.

Deze term is van Marx, hij staat voor de uitbuiting, waarbij de ‘meerwaarde’, door de arbeidskracht van de arbeider aan het product toegevoegd, hem door de kapitalist onvreemd wordt, maar in de context van de jaren zestig kreeg het begrip een psychische lading: de regels, de conventies, de structuren die de mens gevangen houden, beroven hem van zijn authenticiteit. Men wilde op zoek gaan naar ‘zichzelf’ en daartoe moest eerst veel uit de weg geruimd worden (t.z.p.77).

De min of meer revolutionaire beweging in het toneel en in de kunstensector in het algemeen werd gekenmerkt door dezelfde strijdpunten als de maatschappelijke revolte die zich in die jaren op alle fronten voltrok: tégen de traditionele gezagsverhoudingen en vóór het zelfbeschikkingsrecht van individuen, groepen en volkeren. De roep om engagement, persoonlijke betrokkenheid bij de maatschappelijke ontwikkelingen, vormt de kern van de Actie Tomaat en levert het antwoord op de vraag die bijvoorbeeld Kees van Iersel in 1969 stelde: “wat zijn we eigenlijk aan het doen met het toneel, wat betekent het in de samenleving, wat kán het daarin betekenen, kan het nog wel functioneren en hoe dan?” (Rutten, 1970:205).

In hetzelfde gesprek brengt Van Iersel ook in herinnering hoe hij zich het conflict tussen toneel en realiteit bewust wordt:

Er is me met *Tom Paine* iets merkwaardigs overkomen.¹¹ We speelden het ook op de avond, dat op de Dam die relletjes rond Willem Duys ontstonden – de “Oranjehoeren” – die zich tot in het steegje naast ons Studio-theatertje De Brakke Grond voortzetten. Want wat gebeurde er eigenlijk? Wij speelden op het toneel een Amerikaanse revolutie van vroeger en om ons heen was er een echte revolutie aan de gang, op hetzelfde ogenblik. Dan vraag je je wel verbijsterd af: wat zijn we hier nu in feite aan het doen (t.z.p.)

Want in de kunstensector speelde zich niet alleen hetzelfde af als wat zich in de rest van de samenleving voordeed, nee, vooral omdat kunst geacht wordt de samenleving te reflecteren en toneel bovendien wel de eerste kunstvorm is als het gaat om directe reacties, was het conflict tussen toneelmakers over hun productiewijzen en -verhoudingen zo sterk vervlochten met het spelen van voorstellingen over de conflicten die zich in de samenleving zo duidelijk manifesteerden. Conflicten over niet-afnemende woningnood, over de toenemende werkloosheid, over de defensie-inspanningen van de NAVO, over de oorlog in Vietnam en vooral steeds weer over de maatschappelijke verhoudingen, die vrouwen, arbeiders en jongeren het recht op zelfbeschikking onthielden.

11 Tom Paine, een stuk van Paul Foster, ging op 21 april 1969 bij Studio in première. Thomas Paine speelde als publicist een belangrijke rol in de Amerikaanse Vrijheidsoorlog (1775-1783). De voorstellingen van *Tom Paine* in 1969 vielen samen met de rellen op en om de Dam in Amsterdam, die op Koninginnedag een van hun hoogtepunten bereikten.

In deze situatie werd het toneelbestel van buitenaf ondermijnd door de taak waarvoor de samenleving het stelde, terwijl het tegelijkertijd van binnenuit werd aangevreten door de geschilpunten tussen de generaties, zonder dat het in staat was die productief te maken. Dan is één tomaat al genoeg om de veste te doen wankelen en slaan eieren of een broodje kroket er gemakkelijk bressen in.

Na 25 jaar is dat tamelijk goed te zien, maar toen twee leerlingen van de Amsterdamse toneelschool op donderdag 9 oktober tijdens Shakespeare's *De Storm*, gespeeld door de Nederlandse Comedie, hun tomaten naar de acteurs gooiden en zij zich ondersteund wisten door boegeroep als reactie op het slotapplaus, begreep niemand wat er gebeurde en werd er op heel verschillende manieren gereageerd. De Amsterdamse Stadsschouwburg en de spelers van de Nederlandse Comedie trachtten blijkens de eerste persreacties het gebeuren te relativiseren. Jan Retèl bijvoorbeeld, die in de voorstelling speelde, vertelde aan *Het Parool*: "We hebben er geen last van gehad. Het stuk was afgelopen. Ik geloof dat er drie tomaten op het toneel zijn beland. Er was wat geschreeuw, boegeroep en iedereen was een beetje verbaasd" (*Tomaatdocumentatie*, 1979:3). De Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen stuurt echter een boze brief naar de directeur van de toneelschool, Jan Kassies, met de vraag welke maatregelen er tegen de tomaat-gooiende leerlingen genomen waren. Een deel van de pers heeft alle begrip voor de verstoorders en stookt het vuurtje op:

Het toneel van de Amsterdamse Schouwburg is eindelijk bekogeld met rotte tomaten om de wanstaltige voorstelling 'De Storm' van Shakespeare aan een vroegtijdig einde te helpen. Hoe vervelend ook voor Han Bentz van den Berg, zijn regie verdient niet anders dan boegeroep en protest,

schrijft *De Nieuwe Linie* op 18 oktober (t.z.p.5), nog niet wetend wat er die avond daarvoor al weer is gebeurd, opnieuw bij een voorstelling van de Nederlandse Comedie, *de Familie Tód*, van István Orkény. Leerlingen van de toneelschool en studenten van het Instituut voor Dramatische Kunst van de Universiteit van Amsterdam hadden nu een stinkbom gegooid en wilden met spelers en publiek discussiëren. De mogelijkheid werd na de voorstelling gegeven. En inderdaad, de spelers, maar ook Han Bentz van den Berg en Guus Oster, directeur van de Nederlandse Comedie, namen aan de discussie deel. Het was de avond dat Oster toezegde via de kranten geïnteresseerden op te roepen tot een algemene discussie over het Nederlandse toneel. André Rutten doet onder de kop 'Stinkbom in de Schouwburg' in *De Tijd* een eerste poging tot analyse. Hij wijst er aan de ene kant op dat de zaal zich tegen de 'lawaaimakers' keerde ("laat de politie komen en ze de zaal uit slaan") en dat het afschuwelijk was voor onschuldige, nietsvermoedende toeschouwers, maar komt aan de andere kant tot de conclusie dat de Nederlandse Comedie zich er door wakker moet laten schudden:

Als Guus Oster en Han Bentz van den Berg het zo maar wilden zien. Daar was dan vrijdagavond eventjes iets dat op een discussie leek. Wat deed Guus Oster? Het lef hebben zichzelf ter discussie te stellen? Hij was ad rem, spits als altijd, want hij is een man die dit soort spelletjes kent en beheerst. Hij kan de vloer aanvegen met iedereen die met hem in debat komt. Hij zal er ook aan kapot gaan als hij niet

ziet, dat hij te maken heeft met het laatste restje jonge toneelgelovigen, die het echt niet om het spelletje gaat, maar om de geestelijke knikkers. Dat wil zeggen, hier spreekt een generatie die in de schouwburg niet alleen maar aangenaam verlinkt wil worden, maar wezenlijk met zichzelf geconfronteerd (t.z.p.8).

Het pamflet dat op 11 oktober opnieuw bij een voorstelling van *De Storm* was verspreid, getuigt inderdaad van deze behoefte aan 'levend toneel'. Een en ander wordt nader uitgewerkt op 20 en 27 oktober in de twee eerste zogeheten 'maandagavond-bijeenkomsten', die in het Instituut voor Dramatische Kunst van de Universiteit van Amsterdam gehouden werden. Deze bijeenkomsten, waarin de verschillende groepen opposanten elkaar treffen – en op 20 oktober de Actiegroep *Tomaat* officieel oprichten – zullen min of meer regelmatig blijven plaatsvinden tot eind december.

De klachten van de actievoerders blijken zich op drie zaken toe te spitsen. Ten eerste hebben repertoirekeuze en speelwijze geen gelijke tred gehouden met de maatschappelijke ontwikkelingen; ten tweede wordt slechts een zeer klein deel van de Amsterdamse bevolking bereikt. Men heeft becijferd dat slechts 4% van de bevolking wel eens een toneelvoorstelling bezoekt en veronderstelt dat het publiek van de Nederlandse Comedie gevormd wordt door "NTC-publiek, aangevuld met publiek dat door vvv's bereikt wordt en met georganiseerde bustochten naar het Leidseplein gehaald wordt". Juist met dit publiek hebben de actievoerders niet veel op; zij beschouwen het als een "redelijk ongevormd abonnementspubliek, dat toch wel komt en bereid is te geloven in alles wat hun voorgeschoteld wordt" (t.z.p.10). De actiegroep wenst dat er toneel gemaakt wordt voor twee andere bevolkingsgroepen; aan de ene kant 'een kritischer en gevormder publiek' – waarvan de leden van de Actiegroep *Tomaat* ongetwijfeld zelf deel uitmaken – en aan de andere kant 'de veel grotere groep van Amsterdammers die nooit uit gaat en altijd thuis voor de tv zit'. Samenvattend vraagt men zich retorisch af of de Nederlandse Comedie er een "maatschappijbeeld [op na houdt] waarin studenten, progressieve intellectuelen, arbeiders en ambtenaren iets kunnen herkennen" (t.z.p. 12).

Een derde aspect waarop de acties van *Tomaat* gericht zijn wordt gevormd door de positie en de inzet van de acteurs. Men vindt dat de structuur van de Nederlandse Comedie het de spelers onmogelijk maakt hun verantwoordelijkheid als acteur te nemen en al spelend persoonlijk en volledig de wereld te onderzoeken, in plaats van te 'spelen voor zijn brood'. "Hebben de acteurs meer inspraak dan de mogelijkheid een maal per jaar een rol te weigeren?" (t.z.p.), vragen zij zich af. Andersom wordt de acteurs vrijblijvendheid verweten.

De Actie *Tomaat* blijft eigenlijk gedurende zijn hele bestaan – dat is tot 1 maart 1970 – gericht op discussies over deze thema's. Daartoe worden de maandagavonden voor verzamelde sympathisanten in het Instituut voor Dramatische Kunst belegd; daartoe wordt er met directeuren en acteurs van gezelschappen gediscussieerd; daartoe ook worden de acties voortgezet; op 24 oktober worden er eieren naar het Nieuw Rotterdams Toneel gegooid. Acteurs en 'toneelknechten' gaan met de actievoerders op de vuist; op 13 november wordt *Hunka Hunka '69* van Studio onderbroken door het spelen op muziekinstrumentjes omdat het gezelschap zich met deze 'commerciële productie' aanpast aan het bestel. En op 18 november wordt de Haagse Comedie, bij het spelen van *De bakker, de bakkersvrouw en het bak-*

kersjong van Jean Anouilh, op broodjes en kroketten getrakteerd; tenslotte hebben op 22 november en 21 december de 'Toller-acties' plaats, die de aanzet gaven tot een tweede fase in het leven van de Actie Tomaat.

In de actieperiode van 9 oktober 1969 tot 1 maart 1970 kunnen inderdaad verschillende fasen onderscheiden worden: van 9 oktober tot 22 november een provocerende fase, gericht op het afdwingen van fundamentele discussies over het toneelbestel; van 22 november tot 8 januari een politiserende fase en van 8 januari tot eind maart een fase die gericht is op bezinning, nadere analyse en verbetering van het imago van *Tomaat* bij het publiek.

De doelen die men met de eerste fase nastreefde, heeft men ongetwijfeld bereikt: de discussies zijn gevoerd, soms direct na de voorstelling, maar ook verscheidene malen georganiseerd, zoals bijvoorbeeld de grote 1 november-discussie in de Amsterdamse Schouwburg waarin het toneelbestel op de korrel werd genomen en de Nederlandse Comedie haar beleid verdedigde, als ook een soortgelijk gesprek met het Nieuw Rotterdams Toneel in de Rotterdamse schouwburg op 15 november.

Dat de actiegroep zo gemakkelijk in zijn opzet slaagde had zeker te maken met het feit dat de knuppel in het hoenderhok werd gegooid op het moment dat de opvattingen daarbinnen al behoorlijk uiteen begonnen te lopen. Vandaar ook dat er naast de soms heftige reacties van de acteurs die zich aangevallen voelden, ook bijna direct sprake was van toenadering tussen vernieuwingsgezinde acteurs en de actiegroep. In de eigen analyse van maart 1970 maakt *Tomaat* gewag van de grote opkomst van acteurs bij de maandagavonddiscussies van november in het Instituut voor Dramatische Kunst. Dit wordt toegeschreven aan een neiging tot toenadering die ook al tijdens de discussie van 1 november was gesignaleerd. De toenadering loopt echter op niets uit, lijkt zelfs verhinderd te worden:

er was een tendens tot verbroedering tussen acteurs en een groot deel van *Tomaat*. Pas later wist een zeer klein deel van *Tomaat*, dat zich kennelijk bewust was van de situatie, anderen te overtuigen dat dit zou leiden tot een aanvaarding van de huidige situatie bij het toneel en dus tot een onmogelijkheid om ook maar iets fundamenteel te veranderen. Immers op deze wijze zou men via concessies en compromissen tot veranderingen komen in de marge van het bestaande bestel (*Tomaatdocumentatie*, 1979, analyse I:3).

De 1 november-discussie aan het Leidseplein, waaraan de bevolking van Amsterdam door de actiegroep wordt opgeroepen deel te nemen, loopt volgens *Tomaat* vooral uit op een verdedigingspoging van de Nederlandse Comedie, hoewel de toezegging gedaan wordt dat de actiegroep materiaal van dit gezelschap zal krijgen ten behoeve van de analyse van het toneelbestel. Uit verslagen van de gesprekken blijkt later dat noch de Nederlandse Comedie noch de Amsterdamse Schouwburg hieraan werkelijk wil meewerken.

De Volkskrant spreekt van een 'unieke' discussie en somt vier punten als positief resultaat daarvan op:

Een werkgroep gaat in samenwerking met de artistieke leiding een analyse maken van het tot nu toe gevoerde beleid van de Nederlandse Comedie en krijgt

daarvoor inzage in alle boeken van het toneelgezelschap. Het Werktheater wordt voortgezet als noodzakelijke aanvulling voor experimenten binnen het gezelschap. Ook zullen de openbare discussies in de Amsterdamse Schouwburg worden voortgezet. Er komen acties naar buiten om de Stadsschouwburg een grotere maatschappelijke openheid te geven (*Tomaatdocumentatie*, 1979:37).

De Telegraaf noemt dezelfde discussie 'oeverloos', het *Algemeen Handelsblad* 'vaag' en *Het Vrije Volk* 'weinig zinvol', maar de *NRC*, *Het Parool*, *Trouw*, *De Waarheid* en ook de weekbladen *De Tijd*, *De Nieuwe Linie* en *De Groene Amsterdammer* achten de discussie van 1 november van meer of minder belang voor het Nederlandse kunstbestel, dat volgens verschillende scribenten inderdaad op de helling moet. Nic Brink, zelf direct betrokken bij de Actie Tomaat, eindigt zijn bijdrage in *De Groene Amsterdammer* met:

Tot slot zij met de grootste klem gezegd, dat het paniekvoetballeger beleid van de Nederlandse Comedie niet los gezien kan worden van de organisatie van het vaderlandse toneel. Het Bestel, waarin deze organisatie is vastgelegd en waarover het nog steeds geheime witboek (zie de *Groene* van 25 okt.) zulke onthullende dingen zegt, stelt aan de gezelschappen eisen waaraan niet dan schipperend voldaan kan worden. Wanneer binnen dit Bestel een groot gedeelte van de cultuurhonger onbevredigd blijft, zal er niets anders opzitten dan het tot op de grond af te breken, zelfs bij gebrek aan alternatieven. Want het opereren buiten dit Bestel volgens een artistiek consequente lijn blijkt – zoals *decline and fall* van Mickery, Koert Stuyff, Theater Terzijde, Jules Croiset genoegzaam aantonen – vooralsnog niet mogelijk (t.z.p.51).

In de drie maanden na de 1 november-discussie volgt een poging tot nadere analyse van de toneelsituatie: enerzijds door de inspanning van de daartoe ingestelde werkgroep van *Tomaat*, die echter voortdurend aan het lijntje gehouden wordt door de gesprekspartners en nauwelijks van informatie wordt voorzien, anderzijds door de pers. Jeanne van Schaik-Willing bijvoorbeeld reageert in *De Groene Amsterdammer* op de door haar 'overigens hooggeschatte toneelcriticus Nic Brink'.

Niet dat zij het niet eens is met zijn conclusie dat het bestel niet functioneert; zij geeft daar een prachtig voorbeeld van in een artikel over de mogelijkheid van de verticale spreiding: "Ik zelf word ook wel eens opgebeld: "Mevrouw zou stuk X iets voor het publiek in Y zijn? Oh, is het in verzen? Nee dan is het niks voor ons. Dank U!" (t.z.p. 53).

Zij verdedigt ook zeker niet de Nederlandse Comedie die zij verwijt te veel op verschillende gedachten te hinken, weifelend tussen een rol als die van de *Comédie Française* en een rol als producent van prettige avondjes uit. Waar zij vooral op ingaat is het gebruik van de term engagement, in het bijzonder op het verschil tussen engagement van kunstenaars en dat van politici:

Wie kunst bedrijft kan moeilijk onder engagement uit, maar dat hoeft nog niet politieke stellingname te zijn. Het grootse en typische van kunst is dat zij zich op het leven richt. Maatschappij is een jurk, waarin we dat leven hebben geperst ter bescherming van onszelf en het wonderlijke is nu dat het leven vlugger

groeit dan de ontwerper van de jurk kan voorzien of bijbenen. *Dit impliceert nog niet dat het leven enkel en alleen bij de barstende naden te bespieden is* (t.z.p. 52).

Veel commentaar draait om de term engagement. Jan Paul Bresser vraagt in *de Volkskrant* naar de betekenis van wat “langzamerhand een modewoord [dreigt] te worden” (t.z.p.62). Erik Vos:

Engagement is niet te spelen. Engagement is een staat waarin je je bevindt, een verhouding die moet bestaan tussen jou en een maatschappij, een betrokkenheid die lós van de te spelen stukken moet bestaan tussen de toneelkunstenaar en de maatschappij (t.z.p. 61).

Het is niet toevallig dat juist Vos in de discussie over het bestel zo uitgebreid aan het woord wordt gelaten. Kort voor de Actie Tonaat begon was hij als lid van de artistieke leiding bij de Nederlandse Comedie vertrokken, waarover hij direct in het begin van het interview opmerkt:

Ik heb me niet in de openbare discussie afgelopen zaterdag in de Stadsschouwburg aan het Leidseplein gemengd omdat ik niet wil dat men zou kunnen denken dat mijn weggaan bij de Nederlandse Comedie iets te maken zou hebben met de kritiek en aanvallen van de studenten op het gezelschap. Het zijn twee totaal verschillende reacties op het zelfde symptoom: *de verburgerlijking van het toneel* (t.z.p.).

Vertegenwoordigers van *Tonaat*, Paul Binnerts en Leonard Frank openen een discussiestuk voor een bijeenkomst in het Universiteitstheater op 11 november als volgt: “Engagement is principieel gebaseerd op het verlangen de condities van de samenleving c.q. de samenleving zelve te veranderen” (*Tonaatdocumentatie*, 65). Zij onderscheiden een aantal manieren waarop men dat engagement via theater kan uitdragen, in het kort: incidentele maatschappijkritiek, tonen van maatschappijstructuren en die ter discussie stellen, waardeloosheid van waarden en normen aantonen door vormexperimenten en het voeren van pleidooien voor een politieke ideologie.

Met nadruk wordt nog opgemerkt dat men engagement gewoonlijk verwacht met (partij-) politieke propaganda en dat dat een misverstand is.

Hoewel Erik Vos in zijn opvatting van engagement tamelijk ver afstaat van die van *Tonaat*, wordt hij door Heldring in *Dezer dagen* in de NRC van 17 november nogal hard en smakeloos aangepakt. De bovengeciteerde uitspraken worden door Heldring eerst in verband gebracht met de woorden van Foster Dulles, bij de wijding van zijn zoon tot priester-jezuïet: “Ik ben opgetogen dat mijn zoon een geloof gevonden heeft” en vervolgens merkt Heldring op dat het omschrijven van engagement als “een verhouding tussen jou en de maatschappij” niets zegt, onder verwijzing naar de nationaal-socialisten, die “ook maatschappelijk zeer geëngageerd [waren]” (t.z.p.81).

Nic Brink doet tenslotte een poging om de term engagement nog eens direct met het spelen van toneel in verband te brengen:

Laat ons engagement voorzichtig proberen te omschrijven als: het zo onontkoombaar mogelijk spelen van stukken die zich bezighouden met essentiële vragen en problemen waarmee de mensen *hier en nu* zich voortdurend geconfronteerd zien; stukken die het publiek niet sterken in langverworven (schijn)zekerheden, maar die de toeschouwer dwingen al deze – maatschappelijke of individuele – zekerheden constant op hun waarde en geldigheid te toetsen (t.z.p. 50).

Intussen gaat ook de discussie over het bestel als zodanig door. Het is vooral André Rutten die in *De Tijd* voortdurend pogingen onderneemt om de conflicten productief te maken voor het bestel. Hij beoordeelt de acties positief en heeft begrip voor de zittende theatermakers, die zijns inziens zijn vastgelopen. Als voorstander van een zo groot mogelijke openbaarheid publiceert hij regelmatig uit het ‘geheime’ Witboek van Paul Beugels – nadat *De Groene Amsterdammer* dat overigens al in oktober als eerste had gedaan.

In dat witboek komen alle toneelleiders van dat moment ongebreideld aan het woord, zodat Rutten op basis van citaten uit de interviews kan constateren dat iedereen die in de toneelwereld werkzaam is, zich de laatste jaren vóór Tomaat al duidelijk van een aantal problemen bewust begon te worden. Voor een deel spitsen de conflicten zich dan nog wel toe op het experiment met het plan om de drie randstedelijke gezelschappen minder te laten reizen en enkelvoudig te laten spelen; een experiment dat volgens de conclusies van Beugels goeddeels mislukt is.

Die discussies lijken een nieuwe impuls te krijgen door een Interimrapport van de Reorganisatiecommissie Toneel, dat midden in de actieperiode van *Tomaat*, begin november, verschijnt. De commissie, bestaande uit Carpentier Alting van de VNT, Dickman van de VSCD, Van der Pompe van de Vereniging van Culturele Organisaties (de uitkooporganisaties) en Michaël van het ministerie van CRM, schrijft de Nieuwe Komедie, Proloog, het Groot Limburgs Toneel en Studio uit het bestel. Snel wordt echter duidelijk dat dergelijke aanpassingen op geen enkele manier nog een antwoord kunnen geven op de vragen die intussen zijn opgeworpen; het rapport verdwijnt dan ook vrijwel geruisloos van het toneel, waarop het slechts even, en dan nog op het derde plan, heeft mogen figureren.

De Actie Tomaat gaat op 22 november zijn tweede fase in met de gebeurtenissen bij de première van *Toller* van Dorst, gespeeld door de Nederlandse Comedie; een productie die door Bentz van den Berg eerder als voorbeeld was genoemd van het engagement in de repertoirekeuze van de Nederlandse Comedie.

Toch had niet de Actie Tomaat de hand in wat er die avond in de Amsterdamse Schouwburg gebeurde. Aanhangers van het radencommunisme grepen deze voorstelling aan om hun doelen onder de aandacht te brengen. Twee leden van de beweging waren als figuranten geïnfilteerd bij de Nederlandse Comedie, teneinde bij deze voorstelling – over het Radencommunisme in München in 1919 – de wijze waarop de Nederlandse Comedie deze geschiedenis interpreteerde en verbeeldde, aan de kaak te stellen en tegelijkertijd het publiek op te roepen politieke actie te ondernemen. Op het moment dat in het stuk tot agitatie wordt opgeroepen, liepen de twee figuranten met hun rode vlaggen de zaal in, waar zij, maar nu in de Nederlandse situatie van november 1969, bijval kregen van hun medeactievoerders in de zaal, die de oproep met pamfletten en rookbommen kracht bijzetten.

Hoewel dit, zoals gezegd, geen *Tomaat*-actie was, werd deze er wel in zekere zin door gepolitiseerd en wellicht verlamd. Nic Brink gebruikte zijn kolommen in de *Groene Amsterdammer* om te citeren wat hij de moeite waard vond:

Er is geen tijd meer voor theater, museum, konsert, film, radio, tevee. Het zijn de produkten van het burokraties kapitalisme (...) en middelen tot indoktrinatie van de mensen. Want deze kultuur heeft uitsluitend tot doel, om de mensen op te fokken tot passieve konsumerende en producerende burgers en om hen van hun eigen onzelfstandigheid te overtuigen. Deze kultuur is onderdrukking! De ontspanning een zoethoudertje na een dag hard werken. Daarom is elke demokratisering, modernisering of verbetering van het toneel, van de kultuur zinloos en slechts een perfektionering van de onderdrukking (t.z.p. 113).

En hij voegde daaraan toe:

U heeft inmiddels begrepen dat dit pamflet niet afkomstig is van de Actiegroep *Tomaat*. Deze ontkent *niet* de functie van het toneel en wil slechts de nodige duidelijkheid in de uitgangspunten en doeleinden van de diverse gezelschappen (t.z.p.).

Uit de eigen analyse van Actiegroep *Tomaat* (maart 1970) is op te maken dat de Toller-activisten in de maandagavondvergadering van 24 november te gast waren en hun actie toelichtten. *Tomaat* verklaarde zich solidair met de actie en ontwikkelde vanaf dat moment, volgens de verslaglegging, “een bewustzijn dat de Actie *Tomaat* inderdaad een maatschappelijk-politieke actie zou moeten zijn die zich richt tegen de structuren waar toneelgezelschappen als kapitalistische bedrijven op rusten” (*Tomaatdocumentatie*, 1979, analyse I:6). Hoewel een maand later bij de tweede *Toller*-verstoring, opnieuw door de radencommunisten, inderdaad een vijftiental *Tomaat*-leden betrokken was, lijkt het er toch op dat deze verschuiving van initiatief en perspectief minder een verscherping van de actie tot gevolg had (wat dat betreft was de *Toller*-verstoring van 22 november voorlopig het hoogtepunt) dan een verheving van de discussie tussen de *Tomaat*-fracties over de te volgen strategieën, een discussie die zich meer en meer ging bezighouden met alternatieven voor het bestel enerzijds en samenwerkingsverbanden waarmee die alternatieven te bereiken zouden zijn anderzijds. Tegelijkertijd werd door de *Toller*-actie de discussie ook maatschappelijk verbreed. Vandaar dat de periode tussen 22 november en begin januari vooral gekenmerkt wordt door discussie: interne politieke discussie, discussie met acteurs, overleg, opnieuw, met de Nederlandse Comedie ten behoeve van een complete analyse van de situatie aldaar, overleg tenslotte met verwante actiegroepen als *Notenkraker* en de *Bond voor Beeldende Kunstenaars*. Het laatstgenoemde actieoverleg had overigens slechts twee maal plaats, op 30 november en op 7 december, waarna het wegens ‘verschil in niveau van politieke analyse’ van de agenda’s verdween. Ook het overleg met de acteurs hield niet lang stand. Vanaf het begin waren er, zoals gezegd, acteurs aanwezig tijdens de maandagavondbijeenkomsten in het Instituut voor Dramatische Kunst. Op maandag 1 december echter leest Joop Keesmaat, acteur bij Toneelgroep Theater, in het Instituut een verklaring

voor, waarin hij zijn besluit bekend maakt om “het bestel de rug toe te keren” omdat hij tot de ontdekking is gekomen dat “voor wezenlijke veranderingen de zaak op alle niveaus te vast [zit]” (*Tomaatdocumentatie*, 1979:141).

Dit is uiteraard koren op de molen van Tomaat, die de verklaring zo snel mogelijk in handen speelt van de acteurs die zich diezelfde avond in Felix Meritis hebben verzameld om een discussiestuk van Maxim Hamel te bespreken. Hoewel een aantal acteurs op de uitnodiging van Tomaat ingaat om vanaf 23.00 uur diezelfde avond verder te praten in het Instituut, besluiten de acteurs toch om voortaan hun eigen overleg te hebben in Felix Meritis, zondagmorgen om 11.30 uur. In de stukken die Maxim Hamel hiervoor schrijft – ten behoeve van de verandering van de toneelsituatie – wordt voor de randstedelijke voorziening een aantal elementen van het eerste toneelplan van na de Tweede Wereldoorlog (de coördinatie) gecombineerd met vooroorlogse structuren (het reizen in vaste periodes), terwijl voorzieningen voor de rest van het land volledig ontbreken (t.z.p. 143).

In de zondagochtendvergadering van 7 december leest Dries Krijn een nieuw voorstel voor, dat overigens nauw aansluit bij de statements van Joop Keesmaat en waarin vooral gepleit wordt voor een vorm van zelfbestuur voor toneelgezelschappen. In het algemeen blijkt dat de coöperatiegedachte sterk leeft onder de verzamelde acteurs. Kennelijk staat ook in de toneelwereld het autoriteitsconflict voor velen centraal, terwijl een kleinere groep dat conflict in relatie brengt met de economische en sociale structuur van de samenleving in het algemeen. Maxim Hamel dient tijdens deze vergadering een uitwerking van zijn eerdere plan in; zijn voorstel komt neer op de stichting van een nationale toneelcoördinatie die in elk van de drie grote steden twee groepen, elk in een eigen theater, bestiert, een “zware” avant-gardegroep, en een “licht” gezelschap voor het publiek dat in de eerste plaats vermaak zoekt (t.z.p.143). Volgens het Nederlands Theater Centrum (NTC) wordt juist zijn publiek door de acties danig benadeeld, zoals uit de hierbij afgedrukte foldertekst mag blijken.

PROTEST – PROTEST – PROTEST

Toneelvoorstellingen en concerten waar onze leden een avond verkwikking zoeken van de dagelijkse beslommingen worden tegenwoordig verstoord door enige jonge mensen, die menen dat zij het recht daartoe hebben.

De meeste van deze jongelui hebben zelf nog niets gepresteerd, doch weten reeds hoe het moet. Zij begrijpen niet dat toneel en muziek niet mogelijk is zonder publiek. Wij kunnen onze leden, voor zover zij het niet eens zijn met deze verstoring van hun avond alleen maar adviseren, **HELP MEDE HEN UIT DE SCHOUWBURG OF CONCERTZAAL TE VERWIJDEREN!**

Dit artikel impliceert niet dat wij het met de gang van zaken aan het toneel eens zijn, doch dat wij ons een waardiger protest kunnen indenken, dan tomaten en eieren gooien en een andermans avond bederven (t.z.p. 150).

De acteursvergaderingen in Felix Meritis worden intussen steeds beter bezocht. Op 21 december zijn er ongeveer 70 tonelisten aanwezig. Bovendien wordt op die vergadering besloten de bijeenkomsten voortaan openbaar te laten zijn.

Behalve voor het coöperatieve idee groeit onder de acteurs een voorkeur voor vaste stadstheaters en gespecialiseerde gezelschappen, elk met hun eigen theater, voor het centraal verwerven van subsidies, die door een gekozen lichaam onder de gezelschappen verdeeld worden, en voor een herverdeling van de toneelkunstenars over de gezelschappen op zo'n manier dat acteurs met vergelijkbare ideeën met elkaar kunnen samenwerken. Ook nu dus weer een aantal opvattingen die met het allereerste toneelplan overeenkomen.

Na de jaarwisseling 1969/70 neemt de animo om de bijeenkomsten in Felix Meritis te bezoeken langzamerhand af. Waarschijnlijk is dit mede het gevolg van een actiever optreden van de VNT, die begin januari *Tomaat* heeft opgeroepen de acteurs niet langer het werk onmogelijk te maken en op 21 januari zelf een discussienota over het toneelbestel het licht laat zien.

Behalve overleg met en tussen acteurs, die vooral een alternatief voor het bestel zoeken, is er in deze tweede fase van de Actie *Tomaat* voortdurend contact tussen de actiegroep enerzijds en de VNT en Nederlandse Comedie anderzijds, dit vooral in het kader van een poging van *Tomaat* om een fundamenteel wetenschappelijke analyse van het bestel te maken. De actiegroep tracht steeds weer de VNT ertoe te bewegen een onafhankelijk bureau het toneelbestel te laten doorlichten, omdat Beugels daar met het Witboek kennelijk niet in geslaagd is. De VNT en de Nederlandse Comedie stemmen, na overleg eind november, in met een dergelijk onderzoek. Na tamelijk uitgebreide correspondentie over voorwaarden en onderlinge irritaties besluiten VNT en NC na de tweede *Toller*-actie, die op 21 december plaats heeft, de reeds voor januari geplande gesprekken af te zeggen.

De tweede *Toller*-actie is, zoals gezegd, opnieuw een initiatief van een groep radencommunisten, dat nu echter wordt gesteund door de Actie *Tomaat*. Onderstaande brief aan de VNT toont niet alleen die betrokkenheid, maar ook de toon waarop Actie *Tomaat* met mogelijke gesprekspartners communiceerde.

Geachte heer Wolfensberger,

Wij hebben uw brief van 29/12/1969 ontvangen en kunnen U daarop het volgende mededelen:

1. Bij de zgn. *Toller*kwestie waren betrokken de dames C. Bos, L. Heyting en de heren L.J.G. van der Maesen, P. Binnerts, J. Nelissen, A. Sonnen.

De leden van de actie-*Tomaat* zijn van mening, dat een discussie over fundamenteel wetenschappelijk onderzoek naar het functioneren van het toneelbestel los gezien kan en moet worden van andere activiteiten in verband met dit bestel.

Deze andere activiteiten, in positieve en negatieve zin, vormen juist ook een object voor dat onderzoek. Dat deelnemers aan deze laatst bedoelde activiteiten zich niet met het fundamentele onderzoek zelf dienen bezig te houden, spreekt vanzelf.

2. De opmerking van P. Binnerts in *Parool* 24/12/1969 beduidt, dat het houden van discussies in schouwburgen als vorm van actie momenteel wordt afgevoerd. Dit heeft geen betrekking op het komende gesprek met het bestuur van de VNT en de discussies met de acteurs etc.

Met vriendelijke groet,
namens aktie-Tomaat,

LJG van der Maesen (t.z.p.223)

De verwevenheid van politieke en culturele actie is volstrekt duidelijk in de beschrijving die R. Erenstein, van meet af aan betrokken bij *Tomaat*, acht jaar later geeft van het moment waarop een activist in de zaal Bentz van den Bergh in zijn rol van Prof. Landauer die spreekt tot de marxisten, onderbreekt met “ik ben een marxist en ik zou u iets willen vragen” (zie ook paragraaf 1.4.2.).

De acteur die Landauer speelde, werd hierdoor overrompeld, mompelde nog iets als “nee, dat kan niet...”, maar bleek niet in staat de illusie van het toneel vast te houden, waarna het initiatief werd overgenomen door de man in de zaal, die met luide stem zijn bezwaren tegen de voorstelling uiteenzette (Erenstein, 1977:85).

Overigens is het interessant te zien hoe de conflicten in de zaal zich voortzetten binnen de wetenschap die het toneel bestudeert en hoe twee theaterwetenschappers, Erenstein en Pos, op deze gebeurtenis geheel verschillend reageren. Erenstein wijst er in het zo net aangehaalde artikel op dat de acteur er alleen met zijn techniek kennelijk niet kwam:

Voor de acteur was het spelen van zijn rol (...) slechts een aspect van de uitoefening van zijn beroep, waarin hij zich beperkte tot inleving in het door hem gespeelde personage zonder zich te verdiepen in de inhoudelijke betekenis of consequenties van de door hem gespeelde tekst (...). Het aantonen van de valsheid van de opgeroepen illusie was een onderdeel van de actie (t.z.p.).

Ph. Pos trekt zich echter als ‘adhaerent van de analyse-groep’ terug naar aanleiding van dezelfde *Toller*-verstoring:

Ik maak hierbij uitdrukkelijk onderscheid tussen het door politieke motieven geleide optreden van de heer Van den Berg c.s. en dat van de leden van de analyse-groep van de actie *Tomaat*. De eerste categorie is het niet gegeven een toneelverbeelding van de realiteit te onderscheiden (...). Het is de primitieve reactie van hen die zelfs het ter discussie stellen van hun politieke overtuiging als veraad beschouwen. Wat het tweede betreft (...) terroristisch daardoor, omdat men een groot deel van het publiek belet om tot eigen oordeelsvorming te komen, maar het voortijdig dwingt, het oordeel van de kleine minderheid der verstoorders over te nemen (*Tomaatdocumentatie*, 1979:182).

Zo wordt naast vele andere middelen ook de theaterwetenschap ingezet in de discussie over de rol van het toneel en de toneelspeler in de samenleving.

Zelfstandige verstoringen voert Actie *Tomaat* in deze periode al niet meer uit. Bij *Toller* werkte men mee aan de actie van de radencommunisten en van de laatste grote actie, het in omloop brengen van valse uitnodigingen voor de nieuwjaars-

voorstelling in de Amsterdamse Schouwburg, zegt men zelfs niets te weten. Wel laat men via een persbericht weten: “iedereen die zich door middel van acties keert tegen het toneelbestel, behoort tot de aksiegroep Tomaat” (t.z.p. 204). De actie sloot inderdaad goed aan op het protest dat Tomaat via pamfletten liet horen tegen de ‘elitaire beslotenheid’ van zoiets als de nieuwjaarsvoorstelling, een thema dat al vanaf het begin van de acties aan de orde was. In het pamflet van 1 januari valt dan ook te lezen:

U behoort tot de uitverkorenen omdat u onder de 4% van het Nederlandse volk bent dat wel eens een toneelvoorstelling bezoekt. Dat is misschien fijn voor u, maar denkt u wel eens aan die 96% die nooit met toneel in aanraking komen, omdat het huidige toneel hen buiten sluit? (t.z.p. 203).

Vreemd genoeg kreeg geen enkele actie zoveel reacties in de pers als deze, die de overgang van de tweede naar de derde fase markeert.

De laatste fase van de Actie Tomaat staat in het teken van de bezinning en herordening, niet alleen van de kant van de actievoerders, maar ook van de kant van de andere actoren. Al voor het zover is spreekt de minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk, M. Klompé, haar teleurstelling uit over de gang van zaken in de toneelwereld. In het debat over de begroting van CRM op 10 december 1969 zegt zij het te betreuren dat de toneelwereld zelf nog geen structuurplannen heeft gepresenteerd. En zij voegt daar aan toe dat als er geen oplossing wordt bereikt “er een ogenblik [kan] komen dat ik de verantwoordelijkheid niet meer kan dragen voor de subsidiëring van het toneel waarvoor grote bedragen zijn uitgetrokken” (t.z.p. 164). En tegen het einde van de maand maart kondigt het college van burgemeester en wethouders van Amsterdam, naar aanleiding van de tweede Toller-actie “passende maatregelen” aan om verstoringen van toneelvoorstellingen tegen te gaan. De toneelwereld zelf heeft echter nog steeds geen echt antwoord op de ontwikkelingen. Daar wordt wel aan gewerkt. De NVT vraagt op 6 januari aan Tomaat te stoppen met acties tegen acteurs, omdat er binnen de Vereniging gewerkt wordt aan voorstellen van de kant van toneelkunstenaars. Dat was ook inderdaad het geval. Vanaf 24 december was er al een notitie beschikbaar op basis waarvan de NVT met de gezelschappen sprak (t.z.p.191). Behalve een veelheid van voorstellen over de financiering van het toneelbestel, wordt een aantal doelen genoemd dat door deze financiering bereikt dient te worden. De belangrijkste zijn dat toneel binnen zeer verschillende structuren kan worden geproduceerd, dat behalve voor een groot publiek, ook voor een klein, gericht publiek kan worden gespeeld, en dat er door een algemene agentuur een optimale werkgelegenheid ontstaat.

Voor een algemene ledenvergadering te houden op 15 februari, vat het bestuur van de NVT zijn standpunten nog eens samen:

- a. Inpraak voor de toneelkunstenaars in het toneelbestel op alle niveaus,
- b. gelijke kansen voor bestaande vormen én voor nieuwe initiatieven,
- c. vrijheid van (door de toneelkunstenaar te kiezen) produktievormen,
- d. financiering in plaats van subsidiëring en
- e. loskoppeling van de sociale en artistiek-organisatorische verantwoordelijkheid van de overheid (t.z.p.282).

Kees van Iersel lanceerde enkele weken daarvoor, op 24 januari 1970, als een vervolg op zijn plan uit 1967, *Een alternatief voor het huidige toneelbestel*, waarin deze kernelementen worden gepresenteerd: a) een coöperatieve vereniging van artistiek, zakelijk en technisch personeel, die een landelijke pool, een theatercentrale organiseert; b) deze centrale zou minstens over acht miljoen gulden moeten kunnen beschikken die door de rijksoverheid over de elf gezelschappen wordt verdeeld, die daaruit gelijke basissalarissen moeten betalen; en c) de lagere overheden zouden productiefondsen moeten creëren (t.z.p.249/250).

Het plan ontmoette zeer verschillende reacties. Erik Vos was er blij mee, maar de grote gezelschappen en de schouwburgdirecteuren zagen er weinig in. De NVT zag combinatiemogelijkheden met het eigen plan en de Actie Toots nam het op in de bezinningen binnen het Instituut voor Dramatische Kunst. "Het is een beetje stil geworden rondom actiegroep Toots", schrijft het weekblad *Elsevier* dan ook op 7 februari 1970 (t.z.p.276).

Dat gold tenslotte niet voor de Nederlandse Comedie, die, vier maanden na de eerste tomaten - vier maanden van interne en externe gevechten, waarin dit gezelschap de meeste klappen kreeg - voor 26 februari een persconferentie aankondigt om "los van enig incident een principieel geluid te laten horen over de wijze waarop men het werk ziet en voornemens is dat in de toekomst uit te voeren" (t.z.p.289). Dat geluid is inderdaad principieel, op drie punten: het noemt de vakbekwaamheid van de acteurs de basis van het ensemblespel; De Nederlandse Comedie wil zichzelf als stadstheater van Amsterdam zien en er is een weg gevonden die leidt tot democratisering van het beleid. Maar erg concreet, laat staan nieuw, is het zeker niet, hoewel het gezelschap voor het seizoen 1970/71 een groot aantal ensce-neringen van Nederlandstalige teksten, ook nieuwe - van Hugo Claus bijvoorbeeld - aankondigt én een experimentele *King Lear* waar de hele troupe aan meedoet.

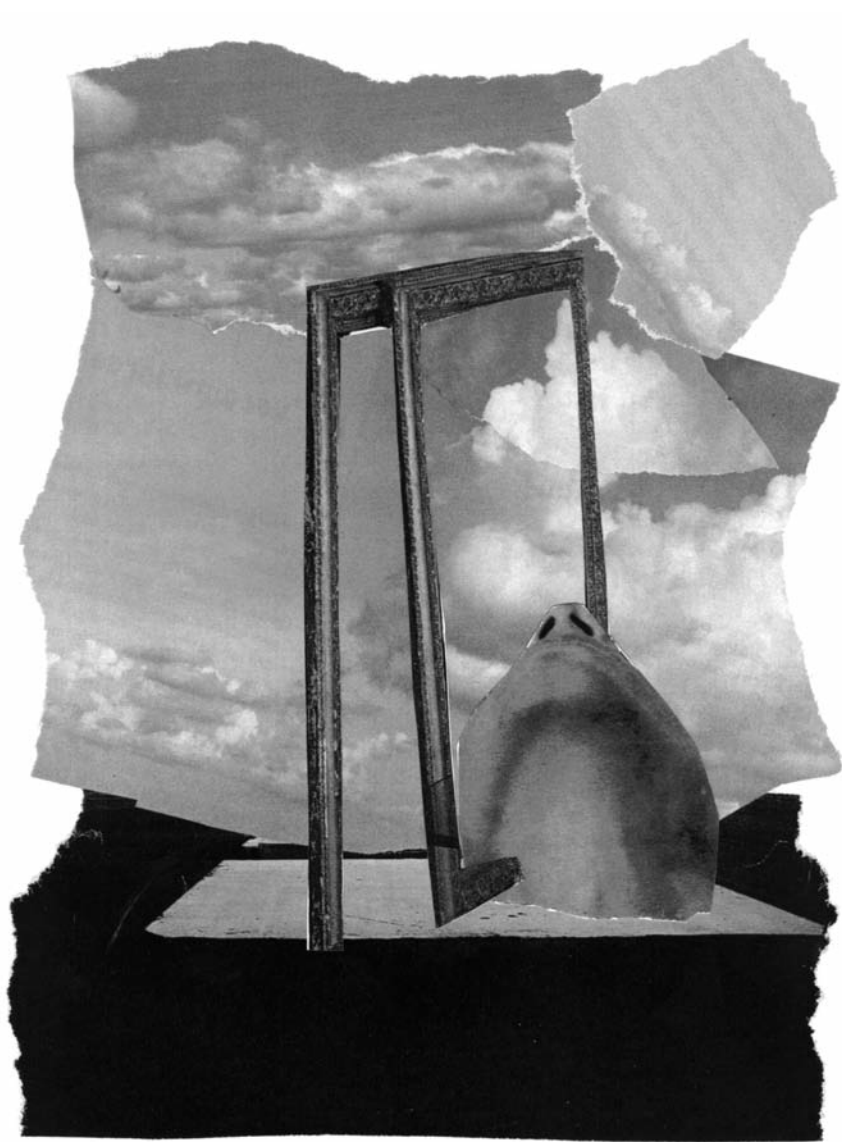
Maar meer nog dan uit deze schone beloftes bleek wellicht het vacuüm waarin het toneelbestel zich bevond na de hete herfst en winter van 1969/70 uit het toneelplan waarmee de VNT-commissie in maart 1970 voor de dag kwam.

Dit nieuwe plan van Hans Croiset, Kommer 't Mannetje en Carl van der Plas behelsde immers niets anders dan dat alle gezelschappen per 1 september 1970 hun laatste seizoen zouden ingaan en dat daarna iedere toneelmaker een project ter goedkeuring voor drie jaar zou kunnen voorleggen aan de overheid, mits voldoende acteurs zich bereid verklaarden er aan mee te werken. De commissie verwachtte er in ieder geval veel van, in de woorden van Carl van der Plas: "Er zal een evenwicht komen, een spel tussen maker en kijker. Het wordt een spel van vrije krachten op de markt" (*Utrechts Nieuwsblad*, 5-3-1970).

Hoofdstuk 4

Van 1970 tot 1995

- 4.1 *Inleiding* 145
- 4.2 *Productie van toneel* 146
 - 4.2.1 *Inleiding* 146
 - 4.2.2 *Vanuit de marge naar de hoofdrol, via het experiment op de vlakke vloer* 148
 - 4.2.3 *Vormingstoneel* 155
 - 4.2.4 *Jeugdtheater* 160
 - 4.2.5 *De grote gezelschappen* 168
 - 4.2.6 *De ontwikkelingen in cijfers* 178
- 4.3 *Distributie, afname en receptie* 185
 - 4.3.1 *Inleiding* 185
 - 4.3.2 *De ontwikkeling van het distributienet* 187
 - 4.3.3 *Het afnamepatroon van voorstellingen* 195
 - 4.3.4 *Geconcentreerde spreiding* 203
 - 4.3.5 *Bezoek en receptie* 207
- 4.4 *De rol van de overheid* 221
 - 4.4.1 *Inleiding* 221
 - 4.4.2 *“Het toneel daagt tot stellingname uit”* 222
 - 4.4.3 *Subsidieduur, budgetfinanciering en bestuurlijke verantwoordelijkheden* 232
 - 4.4.4 *“Investeren in Cultuur”* 244
 - 4.4.5 *Ontwikkelingen in het overheidsbeleid 1970-1995* 260



4.1 Inleiding

De laatste aflevering van het boeiende en goed gedocumenteerde overzicht van 40 jaar Nederlands toneel dat André Rutten in 1986 en 1987 in *Toneel Teatraal* publiceerde, opent als volgt: “De aktie Tomaat is een kortstondige storm geweest. De vlaggen ervan hadden alleen wat niet zo sterk meer stond, doen omvallen” (Rutten, 1987, 3:35). Dat gold in de eerste plaats wel voor de Nederlandse Comedie, maar daarnaast ook voor het Nieuw Rotterdams Toneel en zelfs voor Studio, waar Kees van Iersel artistiek gezien toch juist de nieuwe tijd mee had ingeluid, maar het veld ruimde toen de acteurs volledige artistieke democratie eisten.

Eerder dan dat er veel gezelschappen verdwenen, was er sprake van de opkomst van tal van nieuwe initiatieven, die ook inderdaad door de overheid gehonoreerd werden. Veel kleine groepen die wel gemeen hadden dat ze als collectieven werkten en steunden op een grote persoonlijke verantwoordelijkheid van alle medewerkers, maar die zich toch ook van elkaar onderscheidden, namelijk door de aard van het engagement van hun werk.

Aan de ene kant bij voorbeeld kenmerkte het werk van de groepen rondom Jan Joris Lamers (Werkteater, Onafhankelijk Toneel in Rotterdam, later Maatschappij Discordia, Amsterdam/Haarlem), zich door een zeer zichtbare persoonlijke verhouding van de spelers tot de gespeelde tekst; het acteren zelf wordt het thema en belangrijkste artistieke probleem. Ook een groep als Baal, die onder leiding van Leonard Frank in het Shaffytheater begon en daarna Frascati bespeelde, zocht het in de ontwikkeling van een eigen vormentaal, zij het met een wat zwaarder en duidelijker accent op de maatschappelijke thematiek van de gespeelde teksten.

Aan de andere kant van de schaal manifesteerden zich groepen als Proloog (Eindhoven), Gltwee (Maastricht), Sater (Amsterdam), De Nieuwe Komedie (Den Haag) en Diskus (Rotterdam) als vormingstoneelgezelschappen. Deze groepen richtten zich op de maatschappelijke vorming van het publiek door middel van toneel, op basis van een uitgesproken politiek engagement.

Met deze stroming is ook het Werkteater wel in verband gebracht, de groep die in 1970 van de minister van CRM, Marga Klompé, subsidie kreeg uit de zogenoemde ‘experimentenpot’, om gedurende twee jaar onderzoek te kunnen doen naar nieuwe vormen van toneelspelen. Deze groep houdt zich weliswaar vooral met de positie van de – meestal gedepriiveerde – medemens bezig, maar doet dat volgens een improvisatiemethode waarin de persoonlijke ervaring en beleving van de spelers domineert. Het Werkteater trekt daarmee niet alleen een breed publiek, maar maakt ook school met deze nieuwe speelwijze, die van grote invloed zal zijn op

een nieuw fenomeen in het Nederlandse theaterlandschap van na 1970: het kleine-zaaltheater, sprekender nog, het vlakke-vloertheater.

Ook in dit hoofdstuk worden de productie, distributie en receptie van toneel in achtereenvolgende paragrafen besproken; daarna komt de rol van de overheid in de theaterwereld tussen 1970 en 1995 aan de orde. Zeker voor de periode tot het begin van de jaren '80 geldt immers nog dat de professie – en daarbinnen vooral de makers – de ontwikkelingen domineert. De *boom* aan toneelgroepen en -groepjes die zich vanaf 1970 manifesteert, kan niet anders worden opgevat dan, als resultaat van *To-maat*, een doorbraak van toneelvormen die nieuwe antwoorden trachten te formuleren op de vragen waarvoor de samenleving zich sinds de jaren '60 geplaatst zag.

Niet alleen de overheid volgt de producenten, ook de distributiesector past zich aan: kleine zalen worden gebouwd of in gebruik genomen en alternatieve accommodaties worden meer en meer bespeeld; de afname en receptie van toneel differentieert zich in hoge mate. Dat alles gaat door tot het begin van de jaren '80, als de storm die in 1969 opstak inderdaad is uitgewoed en het begrip 'luwte' zijn intrede heeft gedaan aan de borreltafels in de toneelwereld. Dan is ook het moment gekomen waarop de rijksoverheid voor het eerst echt het voortouw neemt in de ontwikkeling van het bestel. Dat uit zich in een aantal nota's waarin het streven van de overheid om het bestel beter onder controle te krijgen en te saneren, duidelijk naar voren komt. Aan het einde van de jaren '80 begint daarin de verantwoordelijkheid van toneelmakers voor het verwerven van publiek meer en meer een rol te spelen.

4.2 Productie van toneel

4.2.1 Inleiding

Terwijl er aan het einde van de jaren '60 'slechts' 11 mede door het rijk gesubsidieerde toneelgezelschappen in Nederland actief waren (zie tabel 3.3.), liep dit aantal na 1970 snel op. In het seizoen 1973/74 worden 18 groepen (mede) door de rijksoverheid onderhouden en tien jaar later, in het seizoen 1984/85, wordt de top bereikt met in totaal 48 gesubsidieerde toneelgezelschappen, inclusief een aantal groepen die voor de jeugd spelen, maar afgezien van nog eens 25 financieel gesteunde ad hoc initiatieven.¹

Vanaf het begin van de jaren '80 begint, zoals gezegd, de rijksoverheid het initiatief inzake de organisatie van de toneelproductie naar zich toe te trekken. Op alle vlakken is er op dat moment een omslag waar te nemen. Niet alleen verandert

1 Deze getallen zijn gebaseerd op de gegevens die het CBS geordend heeft in *Statistiek van het gesubsidieerde Toneel (en mime), 1972-1974, Statistiek Muziek en Theater, 1974-1977, Statistiek Toneel, Kerngegevens per gezelschap, 1978-1994*. Ligthart (1988:127 e.v.) telt in de jaren '80 minder gezelschappen dan het CBS, doordat hij een aantal groepen die door lagere overheden in hun exploitatietekort worden gesubsidieerd en van het Rijk een aanvullende ad hoc, productie- of incidentele subsidie ontvangen, niet heeft opgenomen in zijn lijst van (mede) door het Rijk gesubsidieerde gezelschappen.

de politieke kleur van kamer en kabinet – het CDA wordt voor de eerste tien jaar de centrale politieke machtsfactor – ook de groei van het nationaal inkomen stagneert vanaf dat moment. Veel groepen die in de loop van de jaren '70 het toneel hebben betreden verdwijnen halverwege de jaren '80 weer. Dat is niet alleen een geldkwestie. Waar het toneel in de jaren '70, vrijwel over de volle breedte, gebaseerd was op een behoefte aan tamelijk directe dramatische en theatrale reacties op ontwikkelingen en ervaringen in de samenleving, ontstond aan het eind van dat decennium, als de drang tot en de hoop op maatschappelijke vernieuwing over hun hoogtepunt heen zijn, het gevoel dat de *artistieke* ontwikkeling intussen heeft geleden onder een al te directe relatie met wat er in de wereld gebeurt, kortweg, het gevoel dat men artistiek stilstond; dat er sprake was van 'artistieke luwte'.

Daaraan vooraf gaan echter tien jaren van krachtige ontwikkeling van het productiedomein, niet alleen kwantitatief, maar ook kwalitatief, in die zin dat het aanbod zich sterk differentieert en dat er in heel verschillende richtingen heel veel nieuws gemaakt wordt.

Twee nieuwe sectoren zijn gemakkelijk te onderkennen en te benoemen: het jeugdtheater en het vormingstoneel. Voor een deel overlappen deze twee elkaar, maar dat is geen reden om ze als verschijnsel niet te onderscheiden, temeer daar beide een zeer verschillende toekomst tegemoet zijn gegaan.

Daarnaast blijft het repertoiretoneel van een aantal grotere gezelschappen bestaan, echter niet meer alleen in de grote, maar nu ook in de kleine zaal. Het laatste vertoont een zekere overlapping met de categorie die het moeilijkst te benoemen, wellicht ook het meest heterogeen is, maar die naast het jeugdtheater uiteindelijk het gezicht van het Nederlands toneel in het laatste kwart van de twintigste eeuw vooral heeft bepaald; ik doel op het toneel dat vanaf de Actie Tomaat het experiment gezocht heeft, op zoek is gegaan naar nieuwe vormen van theatrale uitdrukking, waarin – en dat hebben al deze groepen met elkaar gemeen – een nieuwe persoonlijke acteerwijze en de communicatie met toeschouwers centraal staan. Het zal duidelijk zijn dat de voorstellingen die hier uit voortkomen vrijwel altijd voor de kleine zaal worden gemaakt. Aan het einde van de hier beschreven periode, in de jaren '90, vloeien zij samen met wat grote gezelschappen soms voor de kleine zaal maken, tot het 'vlakke-vloertheater'.

Bij het tienjarig bestaan van het Shaffytheater in 1980 echter, komt nog een boek uit met de titel *Margetheater in Nederland* (Austen, 1980), waarin onder andere gesproken wordt van 'kleinschalig', 'ontwikkelings-', 'experimenteel' en 'activerend' theater. De term 'experimenteel theater' raakt tamelijk snel buiten gebruik en de naam die Hupperetz gaf aan wat zich in de jaren '80 uit de marge ontwikkelde, 'autonoom-esthetisch theater' (Hupperetz, 1983), heeft nooit werkelijk ingang gevonden, hoewel enkele kenmerkende trekken van het nieuwe theater er duidelijk door aangegeven zijn.

Zeker als een periode van meer dan twintig jaar als een geheel beschouwd wordt, is het niet mogelijk om juist het nieuwe onder één noemer te brengen. Vandaar dat de bespreking van het vormingstoneel, het jeugdtheater en het repertoiretoneel wordt voorafgegaan door een paragraaf met een wat langere en complexere titel.

4.2.2 Vanuit de marge naar de hoofdrol, via het experiment op de vlakke vloer

Wat zich aanvankelijk, dat wil zeggen in de loop van de jaren '60, inderdaad in de marge van het Nederlandse toneel afspeelde, ontwikkelde zich in de decennia daarna eerst tot een evenwaardige sector en vervolgens tot een gezichtsbepalend deel van het bestel. Ongetwijfeld werd dit uiteindelijk mogelijk gemaakt doordat de betreffende groepjes – want dat waren het in plaats van 'gezelschappen' – na 1970 door de rijksoverheid werden gesubsidieerd.

De twaalf acteurs en actrices die in 1970 afscheid namen van de repertoiregezelschappen waar zij speelden (Globe, de Nederlandse Comedie, Centrum), om samen *Het Werkteater* te beginnen en die subsidie kregen om nieuwe vormen van toneel te ontwikkelen, hebben hun beloften ingelost. Gedurende meer dan tien jaar heeft deze groep de maatstaf van het nieuwe spelen bepaald.

Waarom juist Het Werkteater, terwijl al die andere groepen ook collectief werkten, ook direct met de toeschouwers communiceerden, ook over actuele thema's speelden, ook hun eigen stukken maakten, kortom ook alles deden waar de Actie Tomaat om vroeg? Het geheim van Het Werkteater was gelegen in een werkwijze die het de spelers mogelijk maakte zelf, persoonlijk, betekenis te hechten aan wat zich als stof aan hen voordeed; in de woorden van Ogden:

More than any other long-standing professional group in Europe and America, the Werkteater highlighted the human qualities of the person who is acting: his or her presence, characteristics, skills, relations with others, imaginings, and rememberings. (Ogden, 1987:5).

In zekere zin ging Het Werkteater verder dan Stanislavski: het emotionele geheugen van de acteur werd niet gebruikt om een 'waarachtige' figuur op het toneel te kunnen zetten, nee, de spelers zochten naar wat ervaringen van anderen die zij speelden – bejaarden, zieken gehandicapten etc. – in henzelf als individuen losmaakten en dát toonden zij in hun personages, die daarmee een grote dosis authenticiteit in zich droegen, namelijk de authenticiteit van de spelers en hún ervaringen. Het hoeft dan ook geen verbazing te wekken dat de spelers aanvankelijk in hun gewone kleren optraden, hun eigen namen gebruikten op het toneel en zich regelmatig direct tot het publiek wendden, wat overigens zeker niet uniek was voor Het Werkteater, maar in dit geval wel in hoge mate werd verantwoord door het gehalte aan persoonlijke emotionaliteit van de acteurs. In dit opzicht was er zeker sprake van een heel zuivere, heldere speelstijl, die gebaseerd was op een sterk, zeer persoonlijk opgevat engagement.

Met name de meer politiek georiënteerde gezelschappen, Proloog, Sater, Gl-twee, Diskus, stonden wel kritisch tegenover deze speelwijze; zij vonden dat het in die jaren belangrijker was om de structuren te laten zien die leed voortbrachten, dan het leed zelf beleefbaar te maken – en dan nog in de vorm die het in de beleving van de acteurs aannam. Maar intussen zorgde Het Werkteater met producties als *Toestanden*, *Avondrood*, *Je moet er mee leven*, *Opname* en *Bosch en Lucht*, voor de doorbraak in het acteren waarop toneel en samenleving al jaren zaten te wachten. Na

die eerste twee jaar van experimenteren, uitvinden, onderlinge presentaties et cetera heeft Het Werkteater in de loop van zijn bestaan, tot 1986, zo'n 150 verschillende acts, shows, films en toneelproducties gemaakt en deze gespeeld in het eigen theater aan het Kattegat in Amsterdam of reizend met de tent, in andere theaters, op uitnodiging van bedrijven of festivals en in ziekenhuizen, gevangenissen en andere inrichtingen, in binnen- en buitenland. Ook in dat opzicht is Het Werkteater bijzonder, maar toch ook illustratief voor de wijze waarop het nieuwe theater gedurende de jaren '70 zich een plaats in de samenleving verwerft: het bemoeit zich overal mee, is er altijd bij en beschikt over een veelheid van modellen, wat de lengte, soort en inzetbaarheid van voorstellingen betreft.

-
1. *Wie is bang voor Virginia Woolf* (Albee), een sterk ingekorte versie; Vier voorstellingen in het Kattegat, 12-'78.
 2. *Zus of zo*; project over homoseksualiteit; première 13-2-'79.
 3. *Etiketten plakken*; over de invloeden van werkloosheid op het dagelijks leven; première 28-2-'79.
 4. *Als de dood*; Duitse versie, Hamburg 10 tot 13-5-'79.
 5. *Neutronenbom*; protest-act, twee voorstellingen op de Dam.
 6. *Welterusten*; kindervoorstelling voor de zomertournee; première 24-5-'79.
 7. *Frank en René*; improvisaties van de twee broers voor kinderen in ziekenhuizen.
 8. *Opname*; een film van Erik van Zuylen, gebaseerd op *Als de dood* en *Je moet er mee leven*. Première 19-10-'79.
 9. *Hallo Medemens*; televisieversie van Egbert van Hees. verfilmd in maart '79, uitgezonden 4-1-'80.
-

Figuur 4.1 Producties van Het Werkteater 1978/79

(Bron: Ogden, 1987:229)

Wie de lijst van spelers van Het Werkteater doorneemt², ziet dat één van hen – slechts één – na een jaar de groep verlaat: *Jan Joris Lamers*. Hij zal vanaf 1971 zijn eigen geschiedenis schrijven, eerst met het Onafhankelijk Toneel in Rotterdam, vanaf 1983 tot op heden met Maatschappij Discordia in Amsterdam. Op één punt wijkt Lamers' benadering niet wezenlijk af van de uitgangspunten die ook leidden tot de oprichting van Het Werkteater: de acteur vormt de kern van het personage en communiceert in die hoedanigheid met het publiek. Bij Lamers wordt dit meer

2 Ogden (1987:217) geeft de volgende opsomming van leden van de Coöperatieve Vereniging Het Werkteater: Joop Admiraal (1972-'85), Yolande Bertsch (1970-), Cas Enklaar (1970-'85), Peter Faber (1970-'77), Frank Groothof (1974-'86), René Groothof (1980-'86), Marja Kok (1970-'84), Jan Joris Lamers (1970-'71), Hans Man in 't Veld (1970-'85), Daria Mohr (1970-) Rense Royaards (1970-'84), Shireen Strooker (1970-'86), Gerard Thoolen (1970-'80), Herman Vinck (1970-), Helmert Woudenberg (1970-'82) en Olga Zuiderhoek (1974-'82).

nog dan een uitgangspunt een stijl, een thema zelfs. Of, zoals Sternheim het ooit uitdrukte:

Discordia-acteurs spelen niet alleen een stuk, ze spelen in de allereerste plaats hun commentaar en reflectie op het stuk, op de eigen rol, op de rol van de ander, op zichzelf als acteur, op het publiek en op de relatie tussen zichzelf en dat publiek (Sternheim, 1991:7).

Daarmee neemt Lamers een heel eigen positie in het Nederlandse toneel in:

Het Werkteater, Baal en Sater maakten theater 'via de band' (...). Hun theater verwees steeds ergens naar, of leidde haar bestaan onder meer af uit iets anders dan het medium zelf. Bij Het Werkteater was dat de *human interest*. Bij Baal de woede en het onbegrip over dat de wereld is zoals zij is. En bij Sater achtereenvolgens een onromantische of niet-arbeideristische strijdbaarheid (...). Lamers' theater verwijst naar niks anders dan zichzelf. Lamers' volledige werk is één lang pleidooi voor de autonomie van de theaterkunst met een door en door esthetisch engagement (Zonneveld, 1993:23).

Het Werkteater en de groepen van Lamers zijn in vele opzichten de meest vrije groepen in het Nederlandse bestel van na 1969 geweest. In zekere zin had het bestel geen greep op deze gezelschappen en lieten zij zich ook niet leiden door legitimeringsdwang of iets van dien aard. Beide groepen improviseerden er lustig op los en stoeiden naar hartelust met de verhouding tussen acteurs en dramatis personae, soms in een langdurig repetitieproces, soms slechts enkele dagen, waarna het publiek voor de voorstelling werd uitgenodigd. Een typisch voorbeeld van het laatste is de reeks voorstellingen die het Onafhankelijk Toneel in 1977 onder de titel *De Favorieten* speelde. Zeven klassiekers, waaronder *Hamlet*, *De Meeuw* en *Hedda Gabler*, werden elk twee weken gerepeteerd, vaak in zeer verkorte versies, om dan gedurende één week te worden gespeeld.

Voor andere groepen die vanaf 1970 aantraden – waaronder Baal (1973), Documentair Actueel Theater (DAT, in 1967 ontstaan, gesubsidieerd vanaf 1972) en Onafhankelijk Toneel (1973) – en voor vele groepen die in de loop van de jaren '80 naam maakten – onder meer Art en Pro (1985), Het Vervolg (1985), Hollandia (1985) en De Trust (1988) – gold deze grote vrijheid en variatie zeker niet zo sterk. De meeste groepen brachten twee, soms drie keer per seizoen een voorstelling uit die gedurende een aantal weken, zo mogelijk in een eigen huis, werd gespeeld en daarna op tournee ging.

Door het grote aantal groepen ontstond er binnen de sector van het vlakkevloertheater een zeer gevarieerd aanbod. Naast de *toneel*groepen die elk op eigen en altijd persoonlijke wijze met toneelteksten in de weer waren, kwam ook de Nederlandse mime tot bloei. In 1961 al werd er een mimeafdeling aan de Amsterdamse Theaterschool geopend en in de jaren '70 maakten groepen als Caroussel, Het Griftheater en bewegingstheater Bewth furore. Aan de ontdekking van de persoonlijkheid van de acteur heeft de mime de fysieke betekening in beweging en ruimte toegevoegd, ook ten behoeve van het toneel. Erik Vos, die in Parijs de in-

vloed van Etienne Decroux had ondergaan, introduceerde de mime in het Nederlandse toneel, onder meer door de fysieke acteertaal te versterken op basis van een neutrale basishouding van de speler. Aan het einde van de jaren '80 wordt een zestal mimegroepen structureel gesubsidieerd, waaronder Nieuw West, maar ook nog steeds Bewth en Het Griftheater, terwijl in het kunstenplan 1993-1996 negen mimegezelschappen zijn opgenomen. Van deze nieuwe generatie zijn Nieuw West, Suver Nuver, Carver en Karina Holla de belangrijkste, allemaal groepen die tamelijk veel toneel in hun mime doen. Het 'oude' Caroussel verhuisde daarom al in het kunstenplan 1988-1992 naar de begrotingspost 'toneel'.

Persoonlijk spel, het zoeken naar nieuwe theatrale uitdrukkingwijzen – in het bijzonder in het gebruik van het lichaam en de ruimte – en een maatschappijkritische invalshoek kenmerkten de manier waarop het klassieke en nieuwe repertoire in de kleine, later steeds meer ook in de grote zalen werd gespeeld.

De grenzen die zowel repertoireteksten als de architectuur van traditionele schouwburgen leken te stellen, werden overschreden of omzeild, het eerste door de vrije omgang met de teksten, het monteren van collages, of het spelen op basis van eigen improvisaties; het tweede door het zoeken naar nieuwe flexibele ruimten en het spelen op locatie, zoals Bewth dat vanaf 1970 als bewegingstheater deed en ook de Amsterdamse Dogtroep als een moderne variant op het circus, maar dat Hollandia tot haar handelsmerk heeft gemaakt.

Hollandia, dat in 1985 voortkwam uit een fusie tussen twee groepen die beiden als taak hadden nieuw publiek op het Noord-Hollandse platteland van toneel te voorzien – het Regiotheater en theatercollectief Acht Oktober – begon in 1985, onder leiding van danser-acteur Johan Simons, eigentijds repertoire op locatie te spelen; op een kippenfarm, in een sluis, een landhuis, kerk of fabriekshal.

De snelle en krachtige ontwikkeling van het vlakke-vloertheater is in hoge mate schatplichtig aan wat er vanaf 1965 in Loenersloot en vervolgens vanaf 1969 in het theater aan de Rozengracht in Amsterdam is vertoond, met andere woorden aan wat *Mickery* in Nederland introduceerde en bleef produceren.

Mickery is Ritsaert ten Cate, die in 1965 in zijn boerderij *Welgelegen* in Loenersloot begon met de import van het *New Theatre*; groepen uit Groot-Brittannië en de Verenigde Staten vooral die theater consequent opvatten als een collectieve communicatieve handeling, waarbij ook het publiek nauw betrokken was. "Vier jaar voordat in de Amsterdamse Stadsschouwburg tomaten werden gegooid naar het 'ingeslapen theaterestablishment', begon daar aan de Vecht in 1965 een ontmaskering", schrijft Jan Paul Bresser, destijds toneelcriticus van *de Volkskrant*, in een kleine ode aan Mickery.

Op die verbouwde deel zonder podium en met verplaatsbare stoelen kantelde het theater en zijn ingewortelde gewoontes voortdurend. Plotseling moest je tot je grote schrik in het hooi gaan zitten tussen musicerende Britse acteurs, of zat *Ubu Roi* uit Oost-Europa in drie verschillende gedaantes voor je neus en bleek die absurditeit van Jarry je ook nog met de hardheid van de werkelijkheid van toen om de oren te kunnen slaan. Bijna altijd was het raak (Bresser, 1994:121).

De voorstellingen van onder meer La Mama, Pip Simmons, The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre en The Open Theatre namen veelal de vorm aan van 'environmental theatre', ook doordat de materiële en mentale grenzen tussen de speelruimte en de kijkruimte grotendeels werden afgebroken. Dat bleef zo toen Mickery naar Amsterdam verhuisde, waar het in de voormalige Capitol-bioscoop aan de Rozengracht zijn grote betekenis kreeg; opnieuw in de woorden van Bresser:

Mickery aan de Rozengracht werd laboratorium, werkplaats, speelruimte en centrum van de internationale avant-garde.

Iedere terugblik op buitenlands toneel in Nederland komt daarop uit. Niet onmiddellijk op het Holland Festival, niet bij de tournees van buitenlandse gezelschappen langs de schouwburgen, niet bij de gastvoorstellingen van de Royal Shakespeare Company en zelfs niet bij de optredens van The Living Theatre en al die Fools en roadshows die vooral Amsterdam onveilig maakten. Nee, Mickery was het brandpunt. Zeker die eerste tien jaar. Je werd bijna altijd bij je lurven gepakt, je werd verleid om fysiek mee te doen aan een dooltocht door het theater, je werd in op luchtkussens bewegende kubussen gestopt die als botsauto's tegen de verbeelding in tegen de werkelijkheid aan butsten. Ik heb eens een scharrelkip op schoot gehad en ik probeerde onder mijn stoel te kruipen om maar niet gezien te worden door een van de spelers van Pip Simmons, die mensen uit de zaal oppikten om mee te spelen in het legendarische *Do it*. IJsland kwam er theater maken over Groenland, over de teloorgang van Eskimo's. En Tenjo Sajiki uit Japan maakte van Mickery een klein surrealistisch universum. De Britse groep 7:84 werd met de voorstelling *Lay Off* graadmeter van het toen opkomende politiek-activerend theater van Proloog en Sater (t.z.p.125).

Aan de Rozengracht begon Ritsaert ten Cate ook zelf producties te maken, waarbij een sterke persoonlijke betrokkenheid bij het wereldgebeuren op de voorgrond trad. Vanaf 1980 uitte zich dat steeds meer in de ontwikkeling van theatrale reacties op een wereld van televisiebeelden, die op alle mogelijke manieren in de voorstellingen functioneerden. Steeds ging het daarbij om een analyse van de macht in een mediatijdperk, macht van de media via het beeld en macht van de politiek via de media. Realiteit, theatraaliteit en medialiteit becommentarieerden elkaar onder meer in het project *Theater aan de televisie voorbij* en de *Multi Media Meetings* in de tweede helft van de jaren '80, waarin het Mickery-theater steeds weer van gedaante veranderde, van perscentrum in Tweede Kamer, van theater in studio.

De periode van 1969 tot 1994, deze vijftientig jaren waarin het toneel zich zo fundamenteel heeft vernieuwd, kent een cesuur in het midden van de jaren '80; een cesuur die gekenmerkt wordt door het intreden van wat men 'de artistieke luwte' heeft genoemd. In februari 1982 spreekt de Raad voor de Kunst voor het eerst van een 'creatieve impasse' en 'een luwte op artistiek gebied'. En inderdaad, wat zich vanaf 1970 had ontwikkeld, begint nu stil te vallen. Mickery krijgt van de Amsterdamse Kunstraad te horen dat het theater te weinig bespeeld en bezocht wordt. Het Werkteater begint uiteen te vallen, nadat vijf acteurs al in 1982 in de zomertentvoorstelling ieder hun eigen relatie met het theater hadden gespeeld en de toeschouwers hierin niet meer 'hun' Werkteater herkenden.

Voorstellingen worden er nog genoeg gemaakt en mooie ook, maar de critici en de regelmatige toeschouwers hebben het allemaal al eerder gezien. En ook de toneelkunstenaars zelf, die vaak al zo'n vijftien jaar samen in een groep zitten, hebben het gevoel dat ze in een cirkel ronddraaien. Daar komt bij dat het maatschappelijke engagement – toch één van de belangrijkste bronnen van het toneel na *Tomaat* – langzamerhand is opgedroogd. En wat er voor in de plaats komt, is een fundamentele onzekerheid over waarden en perspectieven; daarmee eenzelfde onzekerheid over de vraag wat kunst te bieden heeft en waar het nog over zou moeten gaan, en hoe.

Toneel Teatraal kondigt bij monde van Mieke Kolk aan op zoek te gaan naar een toekomst voor het theater:

Verwarring alom. Zijn we met zijn allen snel aan het depolitiseren (jazeker), kruipen we weg in de intimiteit op kamerlengte (ook dat), ligt de weg naar het rijk der mythen voor ons open (het ziet er naar uit), heeft een nieuwe generatie grote belangstelling voor Nietzsche, Artaud en het postmodernisme (inderdaad). De vraag is echter wat dit alles betekent. Het houdt zeker in dat er niet langer sprake is van een openbare cultuur, een openbaar discours over grote gemeenschappelijke problemen. Maar is daarmee het theater onmaatschappelijk, zelfs irrationeel geworden? Een open vraag. In de twee komende nummers van *TT* daarom een grillige ontdekkingsreis op zoek naar een (nieuwe) verhouding tussen theater en maatschappij (Kolk, 1985:4).

Jan Joris Lamers overleeft de crisis, doordat hij in 1983 Maatschappij Discordia begint, maar vooral door het autonome karakter van zijn esthetiek. Ook Erik Vos gaat door met *De Appel*, vanaf 1976 in de oude tramremise in Scheveningen, het eigen theater waar in lange series gespeeld kan worden, in steeds volstrekt nieuwe opstellingen, altijd belangrijk repertoire: Brecht, Goethe, Goldoni, veel Shakespeare en altijd met een groot en productief respect voor de esthetiek van de tekst. Het muziek- en mimetheater van Hauser Orkater, splitst zich echter al in 1980 in de Mexicaanse *Hond* en *De Horde* en in 1984 adviseert de Raad voor de Kunst de subsidiëring van *Sater*, *De Nieuwe Komodie*, *Poëzie Hardop*, *De Theaterunie* en *Toneelgroep Centrum* te beëindigen. Behalve voor de laatste zal dat ook per september 1985 gebeuren. *Centrum*, *Het Werkteater*, *Diskus*, *Baal* en *Het Publiekstheater* volgen een jaar later.

De jaren tussen 1984 en 1988 vormen typisch een overgangperiode: het oude sterft af, maar het nieuwe is nog niet echt doorgebroken. Zoals later nog duidelijk zal worden (paragraaf 4.4.), is de overheid in deze periode extra actief bezig met de herziening van het bestel. In 1984 verschijnt het rapport van oud-minister De Boer over de herziening van het toneelbestel en in 1988 ziet het eerste kunstenplan het licht. 1988 is trouwens toch een opwindend jaar; het kenmerkt zich door fikse discussies die ook de niet-gespecialiseerde pers halen.

Dat geldt nog niet zo sterk voor de roep om grote-zalentheater voor een groot publiek, als reactie op de veelvoudige kleinschalige vernieuwing van het theater, maar zeker wel voor het juridische conflict tussen de Haarlemse *Toneelschuur* en Samuel Beckett over een door vrouwen gespeelde voorstelling van *Wachten op Godot*. De rechter meent tenslotte, anders dan de auteur, dat dit stuk ook door

vrouwen gespeeld kan worden, omdat het algemeen menselijke gevoelens betreft. Nog meer opschudding veroorzaakt het voornemen van de Amsterdamse Toneelschool om openbare voorstellingen te geven van Fassbinders *Het vuil, de stad en de dood*, in de regie van Johan Doesburg. Sinds de opvoering van *De Beul*, door Van Dalsum in 1938, heeft een toneelvoorstelling – of beter een beoogde toneelvoorstelling – de gemoederen niet meer zo bezig gehouden. Vanwege de wijze waarop Fassbinder de rol van een joodse zakenman in de Frankfurter stadssanering direct na de Tweede Wereldoorlog aan de orde stelt, achten velen het stuk antisemitisch van aard en absoluut niet geschikt voor opvoering; de makers menen juist in de voorstelling de mechanismen van het antisemitisme aanschouwelijk te kunnen maken. Leonard Frank weigert als directeur van Frascati de voorstelling in zijn theater doorgang te laten vinden. Theater De Lantaarn in Rotterdam stelt zijn zaal ter beschikking, maar daar wordt het spelen van de voorstelling uiteindelijk verhinderd door bezetting van de zaal, onder leiding van Jules Croiset. Deze zelfde Croiset reageert vlak daarna af door zijn eigen ontvoering door zogenaamde Vlaamse links-extremisten in scène te zetten, daarmee een nieuwe, zij het theater-sociologisch wat minder interessante, rel creërend.

De belangrijkste kleinere groepen die het proces van ‘theater in de marge’ naar ‘gezichtsbepalend vlakke-vloertheater’ zullen voltooien, zijn dan al ontstaan. Naast Studio’s Onafhankelijk Toneel en Maatschappij Discordia (dat vanaf 1985/86 structureel gesubsidieerd wordt) zijn dat vooral Art en Pro onder leiding van Frans Strijards, de Maastrichtse groep Het Vervolg en Hollandia. Gedurende enkele jaren is er ook subsidie voor De Salon van Annemarie Prins en Persona, dat vooral in de regie van Marcelle Meulemans en Agaath Witteman de maatschappelijke positie en ervaring van vrouwen onderzoekt. Vanaf 1988 doet tenslotte ook De Trust van zich spreken als een gezelschap dat onder leiding van Theu Boermans de kaalslag en onherbergzaamheid in de samenleving aan het eind van de twintigste eeuw in beeld brengt.

Opmerkelijk is dat al deze groepen een nieuwe verhouding met de speelplek zoeken. Daarbij gaat het er niet zozeer om dat zij met de repertoiregezelschappen de neiging tot minder reizen gemeen hebben, maar vooral dat zij allemaal, maar elk op een eigen manier, de plaats waar spelers en toeschouwers elkaar ontmoeten, opnieuw definiëren, op basis van een eigen theaterconcept. Voor al deze groepen geldt dat zij een tamelijk direct contact met het publiek zoeken, door op de vlakke vloer voor een klein publiek (100 tot 200 toeschouwers) te spelen. Tegelijkertijd tracht men deze communicatiesituatie zo in te richten dat het spel en het gespeelde optimaal tot hun recht komen. Dat is vaak moeilijk bij het reizen van het ene theater naar het andere en vraagt eerder om een eigen speelplek. Maatschappij Discordia reist inderdaad nauwelijks, evenmin als Studio’s Onafhankelijk Toneel. De acteurs en actrices van Art en Pro hebben wel jaren lang van zaal naar zaal gereisd om de toeschouwers overal in den lande van zeer nabij te tonen hoe zij als postmodern niet meer in het wereldrepertoire passen, maar sinds 1993 heeft ook dit gezelschap in Amsterdam een eigen plek gecreëerd door het voormalige Mickerytheater eigenhandig op te knappen. Het voorbeeld daarvoor was in 1991 gegeven door de spelers van De Trust die een leegstaand zwembad tot theater transformeerden, dat ze overigens in 1994 al weer moesten verlaten om de verbouwde Lutherse kerk te betrekken.

Zowel Art en Pro als De Trust spelen nog ongeveer de helft van de 100 voorstellingen buitenshuis, om aan de reisverplichting te voldoen die door de subsidiegever is opgelegd. Hetzelfde geldt voor Het Vervolg, dat sinds 1987 een eigen kleine zaal aan het Vrijthof in Maastricht bespeelt. Voor Hollandia is het in serie spelen op een plaats die speciaal daarvoor is ingericht nauw verbonden met het artistieke concept van de groep.

Met het locatietheater en, meer in het algemeen, met het herdefiniëren van de theatrale ruimte, lijkt een belangrijke ader te zijn aangeboord onder de oppervlakte van het Nederlandse theaterlandschap. Zoals nog zal blijken, hebben immers ook de grote gezelschappen zich daaraan gelaafd vanaf de jaren '80. Op verschillende manieren geldt hetzelfde voor twee andere soorten theater die direct na 1970 in de marge van het bestel tot ontwikkeling zijn gekomen, maar zich voor korte tijd of tot op heden sterk hebben doen gelden: het vormingstoneel en het jeugdtheater, die hierna worden besproken.

4.2.3 *Vormingstoneel*

Wat de geschiedenis is ingegaan als het 'Vormingstoneel' was een stroming in het Nederlandse toneel die tussen 1970 en 1985 een wisselend aantal groepen verenigde die qua doelstellingen, financiële positie en artistiek vermogen veel van elkaar verschilden, maar één ding gemeen hadden: ze wilden allemaal toneel gebruiken om mensen bewust te maken van hun maatschappelijke situatie met het oog op de verandering daarvan. Achteraf lijkt het of alles wat deze groepen maakten in die tijd al 'Vormingstoneel' heette, maar zelfs dat was niet het geval. Sommige groepen spraken van activerend toneel, andere van politiek toneel, weer andere van onthullingstoneel. In de loop van de jaren '70 groeide er een verschil tussen vormingstoneel en politiek vormingstoneel. Groepen als Proloog en Gltwee baseerden zich in hun werk op specifieke politieke (namelijk marxistische) standpunten; andere groepen, als de scholengroep van Centrum of de Bloemgroep, hebben een meer humanistische visie. Blokdijk, Hurkmans en Arian (1976:4) onderscheiden zelfs drie stromingen: een marxistische (Proloog, Gltwee, Nieuwe Komедie), een anti-autoritaire (Werkteater, Scholengroep Centrum, Bloemgroep) en een sociaal-democratische (Diskus, Sater). Een indeling overigens die ook gememoreerd wordt in de Nota Toneelbeleid die het ministerie van Cultuur Recreatie en Maatschappelijk Werk in 1976 uitbracht. Het vormingstoneel is aardig gedocumenteerd in een publicatie die in 1979 uitkwam bij een tentoonstelling in het Nederlands Theater Instituut over tien jaar Vormingstheater: "Theater op de Bres. Vormingstheater in Nederland en Vlaanderen" (Dieho, 1979). De grootste en bekendste groep 'Proloog' uit Eindhoven formuleerde in 1979 de volgende doelstelling:

door middel van ons werk, samen met publiek werken aan de ontwikkeling van een anti-kapitalistisch en anti-patriarchaal bewustzijn, en zodoende een middel te zijn in de strijd voor een socialistische maatschappij (Dieho, 1979:75).

De Bloemgroep daarentegen stelt zich ten doel

humanistisch-socialistisch theater te maken. dwz. wij willen trachten via improviserend toneel menselijke verhoudingen en maatschappelijke situaties ter discussie te stellen. Hierbij heeft de groep vormende en artistieke aspiraties. (...) In dit verband willen wij graag opmerken, dat binnen het aan de orde gestelde maatschappelijke probleem bij ons het individu, de mens (of groep mensen) centraal staat (t.z.p.64).

In het 'Kultureel Front', een organisatie waarin een groot aantal Nederlandse en Vlaamse vormingstheatergroepen zich sinds 1974 samen met muziekgroepen en filmmakers verenigd had, werden onder meer discussies gevoerd over de verhouding tussen politiek en kunst en over de wijze waarop het publiek het best kon worden aangesproken. Dit gebeurde tijdens studiedagen van het Kultureel Front en in het gelijknamige tijdschrift dat door de organisatie werd uitgegeven. Ongeveer 25 groepen waren lid van het Kultureel Front, waaronder tien Nederlandse toneelgezelschappen. Zeven daarvan werden volledig gesubsidieerd. In 1979 waren er ongeveer vijftien gesubsidieerde vormingstoneelgezelschappen actief, waarvan er negen vrijwel alleen voor kinderen en jongeren speelden. Daarnaast waren er ook nog veertien ongesubsidieerde groepen die in de tamelijk grote vraag naar dit soort toneel voorzagen, soms regionaal, soms landelijk (t.z.p.62).

De groepen hadden een heel verschillende ontstaansgeschiedenis. De scholengroep van Centrum en de Noorder Compagnie als ook het Gltwee, de afdeling vormingstoneel van het Groot Limburgs Toneel, ontstonden als initiatief van acteurs en actrices die naast de repertoirestukken van hun gezelschap op zoek gingen naar een vorm van theater die directer op de maatschappelijke verhoudingen zou ingaan en inwerken, en waarmee ook een publiek kon worden aangesproken dat aan het repertoiretoneel weinig boodschap had. Aanvankelijk werd dit binnen de gezelschappen als een min of meer welkome aanvulling gezien, maar in sommige gevallen later vooral als een bedreiging. In Maastricht speelde het Gltwee op een gegeven moment meer voorstellingen dan de officiële troupe (zo'n 150 voorstellingen per jaar). Provinciale subsidiënten waren daarvan én van de linkse signatuur van het Gltwee niet gediend en trokken hun subsidies in, waardoor er, in 1976, een eind kwam aan het bestaan van het Groot Limburgs Toneel in zijn geheel. Een ander deel van de vormingstoneelgezelschappen ontstond uit reeds bestaande gesubsidieerde groepen die hun koers wijzigden in de roerige jaren vlak na 1970. Dat gold voor De Nieuwe Komodie en Proloog, die beide al sinds de jaren '60 gesubsidieerd werden uit de begrotingspost voor kunstzinnige vorming voor de jeugd, in de jaren '70 echter niet alleen van kunstzinnige naar maatschappelijke vorming evalueerden, maar ook hun doelgroepen uitbreidden met volwassenen.

De vormingstoneelgroepen die uitsluitend voor kinderen of jongeren speelden, zijn bijna allemaal in de jaren '70 ontstaan en werden veelal op provinciaal niveau gesubsidieerd onder het motto dat de jeugd van nu de samenleving van straks vormgeeft.

Het vormingstoneel was sterk doelgroepgericht; een gezelschap als Proloog maakte in één seizoen gemiddeld zeven producties voor bijna evenveel verschillende doelgroepen:

-
1. *Barst*; Rock-show met popgroep Bots voor jongerencentra, werkende en werkloze jongeren.
 2. *Met je handen in je zakken*; Diskussieprogramma voor werkende jongeren in vormingscentra.
 3. *Vrouwen, als het aan ons ligt*; het eerste programma dat voor een vrouwenpubliek gemaakt wordt door een (gemengd) Proloogkollektief.
 4. *Abortus Vrij*; Interventie-akt door een kollektief van Proloogvrouwen voor de abortusmanifestaties tegen de anti-vrouw-ideologie in de Nederlandse politiek.
 5. *Stop de Neutronenbom*; Interventie-akt voor de mobilisatie-avonden en manifestaties van de opkomende vredesbeweging.
 6. *De eerste mei* Agit-prop-akt op tekst van Bert Kok voor 1 Mei-vieringen.
 7. *Wonen in de ban van de spin*; agit-prop-akt over urbanisatie politiek in Eindhoven voor buurtakties.
 8. *Klown Benul*; voor het afscheid van Ben Ullings als schouwburgdirecteur; een pastiche op het repertoiretoneel.
 9. *Stop UCN*; Het apokalyptisch gevaar van kernenergie vormgegeven voor de grote Anti-UCN demonstratie op 4 maart 1978 te Almelo.
 10. *Weg met het vrijwilligersleger*; voor de acties tegen de NATO-politiek.
-

Figuur 4.2 Producties Proloog 1977/78

(Bron: 't Mannetje e.a. 1982:107)

Geen geringe prestatie – ook al had de groep 35 gesubsidieerde arbeidsplaatsen – want alle teksten werden, zoals bij vrijwel alle vormingstoneelgroepen, in het eigen repetitielokaal gemaakt. De Nieuwe Komēdie vormde hierop vanaf 1976 een uitzondering. Het gezelschap speelde ook bestaande stukken en gaf opdrachten aan schrijvers, onder meer aan de eigen dramaturg Otto Dijk, die na de liquidatie van het mede door hem opgerichte Gltwee bij de Nieuwe Komēdie aan de slag was gegaan. Iets soortgelijks deed zich vanaf 1976 bij Sater voor, toen schrijver Guus Baas, ook al bij het Gltwee begonnen, bij Sater in dienst trad en o.a. *Daf, opkomst en ondergang van een Hollands familiebedrijf* en *De Juf van de Czaar Peterstraat* schreef.

Sater was trouwens toch een wat vreemde eend in de bijt. Weliswaar vormde deze groep al heel vroeg samen met Gltwee en Proloog het zogeheten 'sgp-overleg', waarbij scēnes aan elkaar getoond werden en geanalyseerd op hun politiek-vormende waarden; maar zelfs als de acteur Jaap van Donselaar daarbij de meerwaardetheorie zichtbaar maakte in zijn rol van pindarotsjesverkoper, was duidelijk te zien hoe belangrijk Sater de artistieke of in ieder geval de spelkwaliteit van de act vond. Die instelling van Sater – die overigens wel eens wat kritiek en misschien ook enige jaloezie veroorzaakte bij de collega's in het zuiden – zal er zeker toe bijgedragen hebben dat Sater als een soort huisgezelschap voor de Industriebond nvv kon gaan functioneren. Genoemde voorstellingen, maar ook *Ja Baas, Nee Baas* en *Niks aan de hand* werden gespeeld voor de leden van de regionale afdelingen van de bond. Bovendien maakte Sater speciale korte discussieprogramma's over kwesties die toentertijd in de vakbonden speelden, bijvoorbeeld over de rol van ondernemingsraden.

Bij Proloog en Gltwee ging absoluut meer tijd en talent zitten in het concipiëren van ‘modellen’ en het instuderen daarvan, dan in de speelkunst. Loek Zonneveld beschrijft in de inleiding op de tekst van *Neus en Ko op zoek naar het verzwegen nieuws* (1973) hoe er aan deze voorstelling werd gewerkt en daarin kan de werkwijze van veel vormingstheatergezelschappen in Nederland en Vlaanderen herkend worden:

Toen de produktiegroep zo bij elkaar zat te praten (van 1 november tot Kerstmis 1972) ontstond het idee van een detective-achtig verhaal over twee kinderen, die spijbelen en de wereld intrekken om te gaan kijken ‘hoe het daar nou echt in mekaar zit’. Er werden aanvankelijk drie gebieden gekozen waar ze naartoe zouden gaan: Groningen (om te laten zien hoe er geproduceerd wordt en ten bate van wie), de Rijnmond (om te laten zien wat voor gevolgen het heeft als je veel fabrieken bij elkaar zet) en Zuid-Limburg (om de gevolgen voor de school te laten zien). Om *Neus en Ko* niet helemaal tot een marathonproduktie te laten worden, viel het laatste gebied af. (...) Toen de groep genoeg gestudeerd had werd het verhaal bedacht. Een volle week lang zaten de medewerkers om de tafel en scène voor scène werd bedacht en omschreven. Daarna gingen de vijftien mensen uit elkaar en schreven in groepjes de dialogen, die weer doorgesproken werden, herschreven, verbeterd etc. In de laatste fase studeerden de acteurs en de spelcoördinator het spel in. (...) Na 11 weken – eind januari 1973 – stond het eindprodukt helder en geestig overeind (Zonneveld, 1974:9).

Neus en Ko op zoek naar het verzwegen nieuws, dat door Proloog meer dan 100 keer werd gespeeld voor leerlingen van 10 tot 14 jaar, werd zowel in Nederland als in het buitenland beschouwd als één van de beste kinderstukken van dat moment.

Kwantitatief, maar ook kwalitatief was het niet niks wat het vormingstoneel presteerde. Er werden tussen 1970 en 1985 zeker 300 zelfgeschreven stukken gespeeld³ in ongeveer 15.000 voorstellingen, in (kleine) zalen die zeker tot 1980 steeds goed gevuld waren met veelal nieuw publiek. Hierbij moet bovendien in ogenschouw worden genomen dat een aantal gezelschappen, zoals De Nieuwe Komedie en Proloog, zodra hun linkse signatuur zichtbaar werd, dat wil zeggen vanaf 1972 ongeveer, voortdurend in hun bestaan bedreigd zijn. Gltwee kostte dat al in 1975 de kop, de Nieuwe Komedie kreeg sinds 1980 geen subsidie meer en voor Proloog viel het doek definitief in 1983. Inderdaad definitief, want deze aanvoerder van het politieke toneel heeft tien jaar lang misschien wel een derde van zijn tijd aan de strijd voor het eigen voortbestaan moeten besteden; vanaf 1972 dreigden de provinciale en gemeentelijke subsidies te worden ingetrokken en toen het rijk dan op het punt stond om onder grote openbare druk de financiering geheel voor eigen rekening te nemen, beweerde het prominente ds’70-lid Phia van Veenendaal op de voorpagina van de *Telegraaf* dat “Proloog een dekmantel voor organisaties was, die geld uit Moskou ontvangt om haar acties te voeren; dat Proloog inbraken pleegt om achter bedrijfsgeheimen te komen” (’t Mannetje e.a., 1982:25). De rechter verplichtte de *Telegraaf* echter al snel om een rectificatie te plaatsen en

3 Zogenoemde politieke acts en interventies zijn hierbij buiten beschouwing gelaten.

veroordeelde Van Veenendaal vanwege smaad, zodat minister Van Doorn van CRM er inderdaad toe over kon gaan om de subsidie voor Proloog voor zijn rekening te nemen. Daarmee was de bedreiging van het voortbestaan zeker nog niet van de baan, want het plan dat dezelfde minister in 1976 voor het toneel in het algemeen afkondigde, betekende een nieuwe bedreiging voor Proloog vanwege de plotselinge en sterke decentralistische tendens; bij uitvoering van dat plan zou het Eindhovense gezelschap terug in de armen van de lagere overheden zijn gedreven, met een zeker einde als gevolg. Soortgelijke moeilijkheden, vaak versterkt door de pers die steeds minder zag in toneel dat linkse boodschappen uitdroeg zonder een nieuwe artistieke taal te scheppen, deden zich vroeg of laat bij alle vormingstoneelgezelschappen voor. In 1994 vraagt Max Arian zich af of ook hij,

die er in *Toneel Teatraal*, *De Groene* en allerlei scholingsmappen jarenlang veel over geschreven [heeft], ook tot de moordenaars van het politieke theater [behoort], omdat de aardigheid er op een bepaald moment af was, herhaling en saaiheid inzetten, de worsteling om subsidie en voortbestaan op den duur een langgerekte doodstrijd ging lijken (Arian, 1994:187).

Maar hij vraagt zich ook af hoe het kan dat er van al dat politieke toneel in Nederland niets is over gebleven, zoals in Frankrijk *Théâtre du Soleil* een weg heeft gevonden en ook Peter Sellars in deze tijd politieke opera weet te maken.

Arian noemt Sater als één van de groepen die veel mogelijkheden in zich had⁴; een bijzondere groep vond hij ook Werk in Uitvoering “dat vanuit Groningen een volstrekt authentiek rocktheater maakte” (t.z.p.194) en in het begin van de jaren '80 “de enige groep die zich bezig durfde te houden met de opkomst van het racisme en extreem-rechts” (t.z.p.). De verfilming van hun voorstelling over dit onderwerp, *De Oplossing*, won op de Nederlandse Filmdagen een Gouden Kalf voor de beste filmproductie.

Maar het mooiste vormingstoneel vond Max Arian dat van de Scholengroep van Centrum, toen Mette Bouhuijs daar vanaf 1978 de leiding kreeg. De groep wist te ontsnappen aan het symbolisch realisme van de meeste andere groepen door metaforen te zoeken voor wat er in het dagelijks leven van scholieren aan de orde was. Zo kwamen *Goudkoorts*, *Vacantie 1938* en *Hollywood '52* tot stand. De Scholengroep heeft zich echter nooit als politiek vormingstoneel geafficheerd en werd door ‘de harde kern’ ook nauwelijks als zodanig beschouwd. De groep bevond zich aan de rand; achteraf geen slechte positie, want in zekere zin is alleen dit gezelschap nooit helemaal verdwenen; toen Centrum in 1987 werd opgeheven, bleef iets van de Scholengroep onder de naam De Kompaan bestaan. Intussen waren alle vormingstoneelgezelschappen hun subsidie kwijtgeraakt, zonder dat er nog veel critici of toeschouwers over waren die daartegen in het geweer wilden komen. Het vormingstoneel had zijn – invloedrijke – tijd gehad.

4 Peter de Baan, de artistiek leider van Sater, werkt nu in die functie bij het RO-theater, met Guus Baas als dramaturg. Marcelle Meulemans, destijds actrice bij Sater, leidde een aantal jaren toneelgroep Persona.

4.2.4 Jeugdtheater⁵

Tot diep in de jaren '60 was de wereld van het jeugdtonaal heel goed te overzien. Naast Puck, dat enkele jaren na de oorlog begon, werd in 1956 Arena opgericht. In de vroege jaren '60 ging dit gezelschap verder als jeugdafdeling van De Nieuwe Komodie (Den Haag), terwijl Puck, dat steeds meer voor volwassenen ging spelen, zich omdoopte tot toneelgroep Centrum. Arena/De Nieuwe Komodie en Proloog (Eindhoven, 1964) werden gesubsidieerd om de jeugd met verantwoord toneel in aanraking te brengen. Beide groepen speelden (jeugd)repertoire en collages, waarvan de laatste vooral bedoeld waren om kinderen het eigene en aantrekkelijke van spel en toneel te doen ervaren. De voorstellingen werden zowel op scholen als in theaters gebracht. Naast deze beide typische beleidsvoorzieningen, werd ook het Amstel Toneel vanaf het midden van de jaren '60 gesubsidieerd. Dit gezelschap heeft in zijn vijftienvestigjarig bestaan (tot 1990) een tamelijk rechte koers gegaan. Het repertoire bestond grotendeels uit jeugdtheaterstukken, vaak speciaal voor kinderen geschreven – *Jacht op een Pony* en *Pas op voor krokodillen*, beide van Mies Bouhuys bijvoorbeeld – soms sprookjes, soms een samenvatting van een boek of van een toneelstuk dat oorspronkelijk voor volwassenen geschreven was, en zeer regelmatig thrillers.

Dat was al waar het om professioneel jeugdtonaal ging in de jaren '60; maar in diezelfde jaren ontstond er ook, misschien wel juist, aandacht voor jongeren onder de beoefenaren van andere soorten theater, met name dans en (panto)mime. Scapino werd al in 1945 opgericht door Hans Snoek om voor de schoolgaande jeugd te dansen en Caroussel, voortkomend uit de Stichting Nederlandse Pantomime, heeft zich vanaf 1958 met pantomime, later mime- en toneelvoorstellingen op de jeugd gericht. Deze ontwikkelingen leidden in 1968 onder meer tot een gezamenlijke Holland-Festival-productie van Scapino, Arena en Caroussel. Vanaf dat moment werd alles anders, niet zozeer als een resultaat van deze bundeling van krachten, maar vanwege de krachtige maatschappelijk wind die in theaterland de kop op stak en al snel de slogan 'wie de jeugd heeft, heeft de toekomst' deed vervangen door de opvatting dat de jeugd de toekomst in handen heeft en dus te zien moet krijgen hoe de samenleving in elkaar steekt. Van de 28 vormingstoneelgroepen die in 1978 geteld konden worden, speelden er twaalf uitsluitend voor de jeugd en maakten nog drie groepen onder meer voorstellingen voor jongeren. Tweederde van deze 15 groepen werd gesubsidieerd. Andersom waren er maar weinig gezelschappen die voor kinderen speelden zonder min of meer expliciete maatschappelijke of politieke invalshoeken te kiezen. Alleen Theater Wim Zomer en Pim Peters Producties maakten, op commerciële basis, tamelijk traditioneel jeugdtonaal. Het politiek gerichte jeugdtheater herontdekte in die jaren de vooral Duitse en Russische progressieve pedagogie uit de eerste decennia van de eeuw en trachtte die toe te passen op het theater. Het was een proces dat in heel Europa plaats greep en dat tal van tijdschriftnummers, herdrukken en

5 Onder jeugdtheater wordt hier verstaan alle vormen van *jeugdtonaal*, voor jongeren in de leeftijd van 3 tot 18 jaar.

nieuwe boekuitgaven tot gevolg had. Het dubbelnummer van *Kultureel Front*, dat de gelijknamige beweging in 1977 wijdde aan 'Politiek kindertheater', is symptomatisch voor deze ontwikkeling en laat tegelijkertijd zien hoe onder de vlag van de 'strijdkultuur' heel verschillende pedagogische ideeën konden leven en tot een levendige discussie leidden (*Kultureel Front*, 1977, nr.9/10). De redactie bracht onder andere een aantal teksten van Kautsky, Liebknecht, Zetkin en Hoernle, die allen aan het begin van deze eeuw vanuit een historisch-materialistisch standpunt over kindercultuur hebben geschreven, onder de aandacht van de lezers.

Aan de ene kant wordt de opvatting van Liebknecht en Zetkin – “Het lot van de arbeidersjeugd is strijd. Wij moeten kinderen opvoeden tegen alle achterlijkheid van het maatschappelijk leven” (t.z.p.2) – uitvoerig aangehaald en worden de “reformatorisch-socialistische” navolgers van Kautsky, die menen dat het kind in zijn onbedorven wereld niet geschokt moet worden met problemen van volwassenen, afgewezen met:

Alsof kinderen niet midden in de strijd staan. Alsof ze niet de directe terugslag voelen van alle maatschappelijke problemen van hun tijd. Alsof ze niet in de belangrijke momenten van de klassenstrijd hun eigen sterke rol gespeeld hebben en spelen (t.z.p.).

Aan de andere kant drukt de redactie “met veel graagte” een brief van Hoernle af waarin hij de sprookjesmiddagen van de Communistische jeugdbeweging verdedigt:

Weet je dan niet wat het betekent voor een kind? Wat een veerkracht, wat een groeikracht wordt er op die manier door een paar uur van echt plezier teweeg gebracht! (...) Je zegt dat ze in staat gesteld moeten worden om communisme tot stand te brengen. Denk je dat de vestiging van het communisme er zal komen zonder plezier, zonder dat men in staat is plezier te maken?” (t.z.p.5).

De theoretische verhandelingen en pedagogische discussies werden uiteraard niet door al die honderden mensen die in het jeugdtheater actief waren even fanatiek gelezen. Het wereldje – en dan in de jaren '70 met name het politieke deel ervan – had zijn eigen theoretici, maar de discussies over de verhouding tussen plezier en analyse, evengoed als over de keuze tussen klassenstrijd, persoonlijke ervaring en in het bijzonder de rol van de fantasie werden in alle groepen en ook in alle toonaarden gevoerd; met als uitkomst dat deze groepen, die allemaal wel onder de noemer van kritisch jeugdtonaal kunnen worden gebracht, toch een tamelijk rijk geschakeerd toneel brachten. *Spelen is geen spelletje* van de Utrechtse groep Rats (1979) “gaat over voorvallen die de kinderen dagelijks meemaken, waar zij over nadenken of fantaseren” (*Kultureel Front-Nieuws*, voorjaar 1979:15). De voorstelling is bedoeld voor kinderen van 6 tot en met 14 jaar en toont de rol van prestatie, concurrentie en vooroordelen in het spel van kinderen. “Rats wil laten zien hoe kinderen met deze zaken omgaan. Wij hopen dat zij daardoor anders kijken naar hun eigen spel” (t.z.p.). Genesis uit Groningen maakte verschillende programma's over seksualiteit, bijvoorbeeld *Daar praat je niet over* (1979), een bewerking van het Duitse

Darüber spricht man nicht van de Rote Grütze uit Berlijn waarin, “in een vrolijke en ontspannen sfeer een aantal vragen over sexualiteit behandeld worden samen met de kinderen” (t.z.p.8). En in diezelfde periode probeert Proloog de geschiedenis voor kinderen te herschrijven in *De overval op het pakhuis* (1976), waarin de geschiedenis van de Wederdopers tijdens de Tachtigjarige Oorlog wordt verteld.

De groepen waren in die eerste fase van het jeugdtheater na '69 sterk gericht op het effect van hun voorstellingen. Glutwee bij voorbeeld, dat in 1974 *Wie is hier de baas* speelde voor de bovenbouw van lagere scholen – over de verkoop van de speelplaats bij de school, waartegen iedere keer weer het jeugdige publiek vol enthousiasme in opstand kwam – stopte, ondanks het succes al na korte tijd met het spelen van deze voorstelling, omdat bleek dat de leerkrachten niet verder werkten aan de kwesties die het stuk te berde bracht, ondanks het geleverde lesmateriaal. ‘Verander de wereld, begin bij het kind’ werd in dit geval: ‘Verander de wereld, begin bij de opvoeder van het kind’. Proloog werd in zekere zin ook die kant opgestuurd toen de 150 katholieke basisscholen in Brabant die deel uitmaakten van de St. Joseph Stichting, in 1973 voor Proloog gesloten werden. Wellicht vanwege het succes, want Proloog had toen al *Waar komt die rotzooi toch vandaan?* 260 keer gespeeld en ontving, zoals al werd opgemerkt, in hetzelfde jaar de Albert van Dalumprijs voor *Neus en Ko opzoek naar het verzwegen nieuws*.

Onmiskenbaar was in de vroege jaren '70 de ontwikkeling in het jeugdtheater die in zijn algemeenheid omschreven kan worden als een poging om ‘aan te sluiten bij de belevingswereld van het kind’. Dat uitte zich aan de ene kant in tal van voorstellingen waarin de kinderen zelf mee konden spelen; aan de andere kant in stof en thematiek die direct uit het dagelijks leven van de kinderen stamden. Wat het eerste betreft was STAUT, het kindertheater van het Instituut voor Dramatische Kunst van de Amsterdamse Universiteit, een vroege exponent. De groep experimenteerde met een heel eigen vorm van meespeeltheater voor kinderen van 4 tot 8 jaar, waarbij het spelen van en met de kinderen, het zoeken naar rollen, verzinnen van ‘een avontuur’ en het ter plekke maken van een verhaal in de plaats kwam van een voorbereide voorstelling. Het werk van STAUT-kindertheater was sterk gebaseerd op grondige studie van pedagogische en vooral ontwikkelingspsychologische theorieën. Daarin stond de groep overigens niet alleen; de aanwezigheid van uitgebreide expertise en de toepassing daarvan in de ontwikkeling van kindgerichte theatermodellen was een vrij algemeen verschijnsel in het jeugdtheater. Dat gold zeker ook voor de Nijmeegse groep Tejater Teneeter, die zijn wortels vroeg in de jaren '70 heeft en tot op heden (sinds 1977 gesubsidieerd) een gezichtsbepalende rol speelt in de geschiedenis van het jeugdtheater. Tejater Teneeter bracht het meespeeltheater voor kinderen in het begin van de jaren '80 tot grote hoogte. Daarna verdween deze vorm van toneel uit het professionele circuit. Alleen een andere Nijmeegse groep, het ‘Meespeeltheater’, werkte er tot 1992 mee door. Bart Vaessen, een van de oprichters van Tejater Teneeter, schreef bij het 15-jarige bestaan van de groep (1992):

In de pedagogie van het toenmalige Teneeter kwamen twee lijnen prachtig bij elkaar: het aanbieden van een 'model' in de vorm van een theaterstuk vóór en het uitwerken van eigen handelen in het theater mét de kinderen (Vaessen, 1991:4).

En over *Ruzie*, dat Pauline Mol in 1980 als meespeelstuk schreef, op basis van improvisaties van de spelers, merkt Vaessen op:

Voor het eerst ging een stuk van Teneeter niet meer over boze volwassenen tegenover helden van kinderen, maar over macht en onmacht, vertrouwen en wantrouwen, eenzaamheid en intimiteit van die vijf kinderen met hun onderwijzer (t.z.p.5).

De meespeellijn had intussen een flinke impuls gekregen door de introductie van het werk van Augusto Boal in Nederland, in het bijzonder zijn Forumtheater (zie ook paragraaf 1.2.) aan het eind van de jaren '70.

Bij Teneeter mondde de kennismaking met Boal tenslotte uit in *Het geheim van de waarheid*, waarin een kind ontdekt dat zijn vader een vriendin heeft en belooft er niets van te zullen verklappen. Kinderen uit de zaal die het hier niet mee eens zijn kunnen de plaats van het kind innemen en oplossingen zoeken voor wat zij als probleem ervaren. Een prachtige forumvoorstelling die het hoogtepunt en het eindpunt vormde van het meespeeltheater.⁶

Zoals gezegd werd niet alleen in het spelen mét de kinderen de aansluiting bij hun 'belevingswereld' gezocht, maar ook in de stof en de thematiek. De stukken van Genesisus waren op dit punt trendsetters. De groep hield zich in *Daar praat je niet over*, en *Het is niet toegestaan zich buiten de paden te begeven* intensief bezig met het thema van de seksualiteit in de beleving van kinderen.

Maar ook kindertheater Wiedus (Rotterdam), Maccus (Delft) en niet te vergeten de Noord-Hollandse groep Wederzijds speelden in eenvoudige decors, dicht bij de toeschouwers, stukken over het kinderleven, de angsten, de dromen, het gebrek aan speelruimte, straf, vriendjes en vriendinnetjes en bepaalden zo mede het gezicht van het jeugdtheater aan het einde van de jaren '70 en het begin van de jaren '80.

Met deze ontwikkeling komt ook een zekere erkenning van het jeugdtheater op gang. In 1977 heeft het eerste Jeugdtheaterfestival plaats in Den Haag (vanaf 1982 zal het jaarlijks in 's-Hertogenbosch plaatsvinden) en wordt de eerste Hans Snoekprijs voor de beste jeugdtheatervoorstelling van het seizoen uitgereikt aan Wederzijds, voor de productie *Indianen*. Een jaar later wordt in Amsterdam de Krakeling geopend als eerste jeugdtheatercentrum in Nederland.

Dan ook begint zich langzamerhand een kentering te manifesteren in de ambities van de theatermakers in het jeugdtheater: een behoefte aan versterking van de theatraliteit, het acteurschap, het artistieke gehalte in de voorstelling treedt naar voren. Zoals bij het theater voor volwassenen komt dit enerzijds voort uit het feit dat de politieke bronnen waaruit men tien jaar had geput opdroogden en niet

6 Van *Het geheim van de waarheid* bestaat een videodocumentaire, waarin ook interviewfragmenten met de makers, onder de titel *Een dag storm*.

de dorst hadden weten te lessen; anderzijds hebben in die tijd veel jeugdtheatermakers het gevoel dat ze op hun hurken zijn blijven zitten en zich in die houding niet volledig hebben kunnen ontplooiën. Velen keren het jeugdtheater de rug toe om elders te gaan spelen, eindelijk te gaan studeren of ander werk te gaan doen. Maar daarmee komt er geen einde aan de bloei van het jeugdtheater, zeker niet. In een aantal groepen zet het zoeken naar een nieuwe eigen theatraliteit, waarvan de kiemen al aanwezig waren aan het eind van de jaren '70 (Teneeter, Wederzijds, Maccus), zich in de jaren '80 door, en met resultaat, zoals hierna zal blijken. Voorop in de ontwikkeling liep Rob Malschaert, beeldend kunstenaar van huis uit – hoe typerend – die in 1984 met zijn Sittardse groep Sirkel *Vuurrood* uitbracht. Het was een voorstelling waarin de verhoudingen tussen mensen, in dit geval een jongen en een meisje, niet meer verteld, laat staan uitgelegd werden, maar voelbaar gemaakt in het spel en nu vooral ook in de ruimte. Malschaert en zijn medespeler Anandi Teeuw waren de hele voorstelling in de weer met blokken (hij met hele grote, zij met kleintjes), waarmee uiteindelijk, met heel veel spanning en inspanning, een bouwwerk gerealiseerd werd. “Het is theater”, schreef NRC *Handelsblad*,

waarin de beelden met de muziek en het spel harmonieus samengaan. *Vuurrood* is een mooie, bijzondere voorstelling, die weliswaar de nodige eisen aan de kinderen stelt, maar opnieuw bewijst dat Sirkel een heel eigen plaats inneemt binnen het kindertheater.

Het jeugdtheater voelde zich bevrijd en zette zich aan een artistiek inhaalprogramma dat leidde tot de vooraanstaande positie die het in de jaren '90 internationaal gesproken inneemt. Deze artistieke krachttoer werd van meet af aan ondersteund door een organisatorische ontwikkeling die een zekere structuur aanbracht in de jeugdtheaterwereld. Een Vereniging van jeugdtheatergezelschappen, De Bundeling, werd in 1981 opgericht en in hetzelfde jaar werd er een werkgroep Jeugdtheater ingesteld binnen de Raad voor de Kunst die vrijwel direct een ‘inhaalplan’ voor het jeugdtheater formuleerde. Dat inhaalplan leidde dan uiteindelijk tot de instelling van de Commissie Zeevalking die in 1985 een advies uitbracht dat erop neerkwam dat elke provincie een jeugdtheatergezelschap zou moeten onderhouden (zie ook paragraaf 4.4. over het overheidsbeleid). Voorlopig was het echter nog niet zo ver, hoewel Noord-Holland (Wederzijds, Caroussel), Overijssel (Lijn Negen, later De Blauwe Zebra), Gelderland (Tejater Teneeter) en Zuid-Holland (Maccus) zich al jaren verantwoordelijk voelden voor het jeugdtheater en gezelschappen ondersteunden. De Bundeling had bij haar oprichting 13 leden, tien jaar later echter het dubbele aantal. Het betrof professionele jeugdtheatergroepen die grotendeels met behulp van projectsubsidies het hoofd boven water hielden. Daarnaast groeide in de jaren '80 het aantal groepen en groepjes die met projectsubsidies of ongesubsidieerd actief waren in hetzelfde veld, soms met financiële ondersteuning van de lagere overheden, maar meestal ging en gaat het om pedagogisch of theatraal geschoolden die werken ‘met behoud van uitkering’ of via andere banen en baantjes in hun levensonderhoud voorzien. Het is moeilijk vast te stellen om hoeveel (semi-) professionele organisaties het werkelijk gaat, maar de Theater Jaarboeken rondom 1990 noemen steeds een honderdtal groepen die zich met to-

neel voor de jeugd bezighouden, inclusief de gesubsidieerde.⁷ En ook uit het rapport dat De Bundeling in 1993 schreef over de markt van het jeugdtheater, *Jeugdtheater en Publiek*, is ditzelfde aantal af te leiden.⁸ Van deze ongeveer 100 groepen hebben er 12 een meerjarige subsidie; 50 gezelschappen krijgen financiële steun van een of meer lagere overheden – overigens gaat het daarbij om bedragen vanaf 750 gulden (Jeugdtheater en Publiek: 14) – de overige 40 werken zonder (directe) subsidie. Samen spelen deze 100 jeugdtheatergezelschappen ruim 7000 voorstellingen (t.z.p.15).

Terug nu naar de artistieke ontwikkeling in de jaren '80 en '90. De realistisch-thematische dimensie wordt naar de achtergrond gedrongen ten gunste van het beeld en de verbeelding. Dit heeft alles te maken met een algemene behoefte onder toneelkunstenaars, schrijvers, regisseurs, acteurs, om theater te maken op een manier die hen zelf ten volle boeit. Wat dat betreft komen de artistiek leiders van de verschillende groepen steeds meer op één lijn te zitten en in de jaren '90 kunnen De Bont (Wederzijds, Amsterdam), Colthof (Huis aan de Amstel, Amsterdam), Mol (Artemis, Den Bosch) en Van den Boom (Stella, Den Haag) dan ook tamelijk gemakkelijk bij elkaars groepen werken.

Marian Buijs vatte in 1990 het standpunt van de jeugdtheatergroepen die op dat moment de toon aangaven, samen:

Er wordt niet langer een verhaaltje bedacht waarvan volwassenen denken dat het past in de wereld van het kind, er wordt gezocht naar het gebied waar de fantasiewereld van de kunstenaar aan die van de kinderen raakt (Buijs, 1990, 2:18).

En dat gebied werd gezocht en gevonden in vormen van theater die afstand nemen van de concrete gedaante waarin dagelijkse ervaringen zich voordoen. Rinus Knobel, artistiek leider van Teneeter schreef in hetzelfde jaar: "Ik wind me op over incest, maar ik wil geen voorstelling over incest maken. Dat is te plat. Die klassieken dragen alles in zich" (Buijs, 1990, 5:23). En inderdaad, op de grens van de jaren '80 en '90 verschenen zowel de antieke als de moderne klassieken op het repertoire voor kinderen. Om te beginnen met *Hamlet, de kleine prins van Denemarken* bij Teneeter al in 1988, direct gevolgd door *Yvonne* van Gombrowicz bij hetzelfde gezelschap, dat trouwens toch een voortrekkersrol op dit vlak bleef spelen, met als hoogtepunt een bewerking die Pauline Mol van Euripides' *Ifigeneia* maakte, *Ifigeneia Koningskind*:

7 In verband met de vermindering van de projectsubsidie voor het Jeugdtheater sinds 12 groepen volgens het Kunstenplan 1993-1996 worden gesubsidieerd, spreekt Van Wees van "ongeveer vijftientig jeugdtheatergezelschappen die afhankelijk zijn van project-subsidies" (Van Wees, 1993:15). Dit zijn waarschijnlijk de groepen die niet alleen subsidie vragen, maar er ook in het verleden voor in aanmerking zijn gekomen.

8 Weliswaar telden de opstellers van het rapport in de genoemde bronnen 158 professionele jeugdtheatergezelschappen en schreven zij die ook aan, maar een derde deel daarvan bleek in het betreffende jaar niet actief of na herhaalde pogingen onbereikbaar.

Ifigeneia:

als ik naar het altaar ga
ben ik een godin
zo belangrijk
dat het hele volk jubelt
mijn leven heeft ineens een betekenis
ik ben geschiedenis
onsterfelijk

kind:

dood ben je!
helemaal ademloos dood!
ze gaan gewoon oorlog voeren om er nog meer dood te maken
jij bent gek
je mag het niet doen!

Ifigeneia:

en ik doe het wel!
alles is in een keer opgelost
want mijn ouders zijn goed
en trots op mij
en ik ben hun sterke dochter
dat is toch ontroerend.

(Uit: Pauline Mol, *Ifigeneia Koningskind*, 1989)

Maar ook andere groepen brachten klassieken op de planken, voor kinderen. Theater Eldorado speelde *De koning sterft* van Ionesco (1989) in een bewerking van Roel Adams geregisseerd door Liesbeth Colthof en Maccus bracht Büchners *Woyzeck* (1986), waarbij de regisseur Pieter Loef opmerkte “dat je wel voor kinderen kunt spelen wanneer je er tenminste voor zorgt dat je intellectueel denkend materiaal omzet en vertaalt in beelden” (Twaalfhoven, 1991:80). Ad de Bont (coregisseur van onder andere *Schemer en kopzorg* (1984) en *Verzamelen voor de bruid* (1985), beide bij Wederzijds, drukt de heersende ideeën nog iets pregnanter uit:

Net als muziek kan theater ook ruimte laten voor fantasie en dromen. Kinderen staan veel dicht bij de mythe, ze zien zo veel wat ze intellectueel niet kunnen bevatten. Daar probeer ik bij aan te sluiten” (Buijs, 1990, 3:29).

Het waren echter niet alleen klassieke teksten die theatermakers gebruikten om kunst voor kinderen te maken. Poëzie maakte bijvoorbeeld een vergelijkbare afstand tot de realiteit mogelijk. *Zwanen zien er altijd zo nieuw uit*, waarmee Wederzijds in 1989 de Hans Snoek-prijs won, was gebaseerd op gedichten van Annie M.G. Schmidt, Judith Herzberg en Paul van Ostayen; en Firma Tip Top, de voorloper van de Citadel (Groningen) speelde in de regie van Rob Bakker *Ik die niemand wou krenken* (1990), waarvan de tekst geheel bestond uit gedichten van Hendrik de Vries.

Tenslotte werd de gewenste afstand tot de dagdagelijkse realiteit gezocht in de geschiedenis: *De Geus* (1990) van Rosa Sonnevand (Enschede) is daar een voorbeeld van, evenals *De jeugd van Hitler* bij Wederzijds (1992), waarover de regisseur Mathieu Güthschmidt destijds opmerkte:

Ik ben ervan overtuigd dat geweld voortkomt uit beknelde levensdrang. En niet uit vernietigingslust, al kan vernietiging met lust gepaard gaan. Die levensdrang, dat is een primitieve, kinderlijke emotie (...). In *De jeugd van Hitler* ben ik op zoek naar die kern, die levensdrang. Hitler is een goed uitgangspunt voor dat onderzoek. Het was ons nooit op deze manier gelukt met een meer alledaagse figuur. Grote thema's vereisen grote middelen (Meyer, 1992:3).

Het zal geen verbazing wekken dat de ontwikkeling van het jeugdtheater sinds het eind van de jaren tachtig ook de vraag heeft opgeroepen of de voorstellingen niet af en toe 'over de hoofden van kinderen heen gingen'. De makers zijn zich daarvan echter wel bewust. Van der Boom: "Wij flirtten met mooi theater, maar je weet dat je het voor kinderen maakt. Dus zul je keuzes moeten maken" (Buijs, 1990, 2:18). En Colthof:

Werken voor kinderen dwingt je je plannen terug te brengen tot essenties. Dat heeft niets te maken met simplificatie. Integendeel, het mag heel gecompliceerd zijn. Dat is de wereld die ze elke dag zien ook. Het heeft te maken met een wezenlijk doordringen tot de dingen. Dat is niet makkelijk (t.z.p.).

In dit verband zijn, tenslotte, ook latere uitspraken van Ad de Bont, naar aanleiding van zijn stuk *Mirad een jongen uit Bosnië* interessant. Hij constateert, in ieder geval bij zichzelf als jeugdtheatermaker, de noodzaak directer op de gebeurtenissen in de wereld te reageren dan het laatste decennium het geval is geweest:

Ik dacht steeds vaker: wat zitten we hier nou toch rare, experimentele stukken te maken? Ja luister, ik ben daar tegelijkertijd ontzettend voor natuurlijk, want we moeten ten slotte blijven uitzoeken hoe je spannend theater kunt maken. Maar dat is niet genoeg. We leven in een vreemde, wazige tijd, waarin niets meer duidelijk is. Dan moet je ook dát onderzoeken en als theatermakers een antwoord hebben op wat er allemaal in die bedreigende wereld gebeurt (*Telegraaf*, 3/6/1994).

De Bont meent ook een verklaring te hebben voor het feit dat het toneel 'zijn zienersfunctie' de laatste jaren heeft laten liggen:

Een kwart eeuw geleden was politiek, idealistisch theater de heersende mode, maar modes veranderen en in de jaren tachtig schoof de trend precies de andere kant op. We vroegen ons steeds minder af wat we te zeggen hadden en voor wie, maar gingen ons steeds meer bezighouden met de vraag h^oe we theater maakten. (...) We zijn doodsbang geworden om direct te zijn en idealen, nou ja, dat is al helemaal iets uit de vorige eeuw. Een verhaal vertellen, ook al zoiets vies, dat doe

je gewoon niet. Dat verhakken we tot geen hond er meer een moer van begrijpt. (...) Nou ja, ik overdrijf nu natuurlijk, maar zo'n mentaliteit is er wel. Zelf heb ik daar heel enthousiast aan mee gedaan, binnen het jeugdtheater ben ik een van de vorm-freaks. Maar het is een enorme rem aan het worden op wat ons te doen staat en dat is: het hebben over de wereld, niet alleen vanuit goede bedoelingen, maar ook met artistiek vakmanschap. En dan zo dat we het als publiek herkennen als iets dat te maken heeft met onszelf, met ons eigen leven. (t.z.p.)

4.2.5 De grote gezelschappen

Vier gezelschappen in de randstad en vier in de provincie, dat is de situatie aan het eind van de jaren '60. En allemaal hebben zij de taak om de grote zalen van de ruim honderd Nederlandse schouwburgen, culturele centra en stadsgehoorzalen van klassiek en modern repertoiretoneel te voorzien; de provinciale gezelschappen vooral in hun eigen regio, de randstedelijke gezelschappen in hun standplaats en door het hele land. De Actie Tomaat richtte zich juist tegen déze gezelschappen en in het bijzonder tegen die in de randstad, ongetwijfeld niet alleen omdat daar de hoogste bomen stonden, maar ook omdat dat dicht bij huis was. Nog even heeft de Nederlandse Comedie doorgespeeld in een poging zich te vernieuwen in een experimenteel Shakespeare-project (Leer om Leer/Maat voor Maat), maar in 1971 liep het driejarige contract met de gemeente Amsterdam af en had de gemeente de handen vrij om een nieuwe bespeler voor de Stadsschouwburg te zoeken. Dat werd, na één jaar Amsterdams Toneel onder leiding van Donald Bleyleve, het Publiekstheater van Hans Croiset. De naam geeft al aan dat het van meet af aan de bedoeling was om het publiek terug te winnen en dat is inderdaad gedurende de eerste jaren uitstekend gelukt. Al in het derde seizoen, toen intussen ook Ton Lutz als regisseur aan het gezelschap was verbonden, werd een zaalbezetting van 90% gehaald, het dubbele van het eerste jaar. Tot 1980 werd dit niveau, zij het niet constant, gehandhaafd. Daarna liep het terug en aan het eind van zijn bestaan in 1984 verkocht het Publiekstheater minder kaartjes dan in het eerste jaar; niet meer dan 22.000, wat een zaalbezetting van nog geen 40% inhoudt. Welzeker is het Publiekstheater een waardige opvolger van de Nederlandse Comedie geweest. Net als de Nederlandse Comedie in haar bloeitijd, bood het Publiekstheater het grote wereldrepertoire op eigentijdse wijze aan. Croiset regisseerde *Iwanov*, *De goede mens van Sezu-an*, *De drie zusters* en *Lucifer* met grote theatrale kracht – wat het repertoiretoneel in de jaren voor Tomaat miste – en met artistieke en maatschappelijke gedrevenheid. De voorstellingen van *Mefisto* (1983), op basis van een bewerking, door Ariane Mnouchkine, van Klaus Manns roman, noemde Rutten zelfs “getuigend toneel, zoals Albert van Dalsum destijds deed” (Rutten, 1987, 8:26).

Toch was ook het Publiekstheater na een jaar of tien op, hoewel het tot 1986 bleef doorspelen. De breuk met de wereld van vóór en direct na de Tweede Wereldoorlog was definitief, de verandering ging door en na 1970 houdt vrijwel geen enkel theaterconcept het langer dan 10 jaar vol. Ook de grote gezelschappen vielen in het gat tussen 1980 en 1988. Zelfs de Haagse Comedie, het meest consistente gezelschap van Nederland, veranderde na 40 jaar, in ieder geval van naam; vanaf 1988/89 zetelt

Het *Nationale Toneel* in 's Gravenhage, onder leiding van, jazekeer, Hans Croiset, die samen met Ger Thijs en aanvankelijk ook met Leonard Frank het grote repertoire brengt: *Woyzeck*, *Gijsbreght van Aemstel*, *Maria Stuart* van Schiller, *Hebriana* van Norén en de nieuwe stukken van Botho Strauss, *De bezoeker* en *De tijd en het vertrek*. Groot repertoire, vaak indringend gespeeld. Toch meer dan alleen een naamsverandering ten opzichte van de Haagse Comedie die na 1970 eigenlijk niet heel veel van stijl veranderd was, behalve natuurlijk in het HOT-theater, dat tot 1985 als kleine zaal is blijven functioneren. Het grote-zaalrepertoire – vakbekwaam, uitgebalanceerd gespeeld, maar niet al te uitgesproken – hoefde van het publiek van de Koninklijke Schouwburg in de jaren '70 niet zo nodig te veranderen. De toneelkritiek en de Raad voor de Kunst waren het daarmee steeds minder eens. 'De Haagse' heeft die onenigheid zeer bewust ervaren, zoals blijkt uit de weergave ervan in het eigen jubileumboek, *40 jaar Haagse Comedie*, waarin onder anderen de toneelrecensent van NRC *Handelsblad*, Jac Heyer aan het woord wordt gelaten. In het begin van de jaren '80 merkte hij op: "Het gaat niet zozeer om een keuze van het repertoire, als wel om de vraag hoe het wordt geïnterpreteerd en gespeeld en hoe de uitvoeringen met elkaar samenhangen" (Rutten, 1987:116). Een uitlating die de auteur van het jubileumboek, André Rutten, "een echo" noemt "van de kritiek die op de eerste vergadering van de Actie Tootaan in oktober 1969 door Guus Rekers en Rob Erenstein aan het adres van de Nederlandse Comedie wordt geuit" (t.z.p.18). Maar al vanaf 1974 lag de Haagse Comedie overhoop met de Raad voor de Kunst en in het begin van de jaren '80 liep dat conflict steeds hoger op. In 1982 schreef de Raad bijvoorbeeld:

De plannen van het gezelschap blijven vaag en ongericht. Van een artistieke, oorspronkelijke visie is naar de smaak van de commissie geen sprake. Ook de voorstellingen die de commissie de laatste tijd gezien heeft, stelden haar teleur. Weliswaar vielen er best aantrekkelijke, succesvolle produkties te bewonderen, maar deze hadden vaak het karakter van een soort vrije produkties, zoals het buitenland die ook aanbiedt (t.z.p.116).

Jac Heijer vertaalt deze ook tamelijk vage kritiek in:

Topvoorstellingen moeten komen van de eigen regisseurs, Habbema en De Moor. Zij bepalen het visitekaartje, het gezicht van het gezelschap. Nu bestaat over hun regiekwaliteiten twijfel, al verzuimt de commissie Theater dat te melden. Beiden hebben een handige vakbekwaamheid en kunnen voorstellingen maken die bij het publiek er in gaan als koek, maar is dat voldoende? De commissie Theater vindt van niet. Wat wil de Haagse Comedie met toneel over de wereld vertellen? Daarop wil de commissie een concreet antwoord uitgevoerd zien (t.z.p.).

De Haagsche Comedie was in de eerste plaats een theater van de stad, van het Haagse publiek. In het nieuwe bestel, vanaf 1984, werd dat ook min of meer erkend. De Raad opnieuw:

Het valt de Raad op, dat zowel voor de Haagse Comedie (Schouwburg, HOT) als voor De Appel een min of meer gelijk gericht publiek prijs stelt op traditioneel, situatiebevestigend theater, dat boeit, maar geen onrust zaait (t.z.p.118).

Maar ook:

Wel biedt het Advies toneelbestel nu de mogelijkheid het functioneren van de Haagse Comedie meer dan vroeger te bezien in relatie tot de opvattingen van de plaatselijke overheid (t.z.p.).

Het nieuwe Haagse College dat in 1986 aantrad en van wat linksere signatuur was dan het vorige, stuurde tenslotte aan op een vernieuwing van de Haagse Comedie; dat werd dan Het Nationale Toneel van Hans Croiset.

En De Appel, zonet genoemd in een adem met de Haagsche Comedie? Erik Vos begon ermee in 1972, na zijn vertrek bij de Nederlandse Comedie en een korte periode van experimenteren in onder meer de Verenigde Staten, waar hij een opzienbarende eigentijdse *Hamlet* maakte. In 1976 nam De Appel zijn intrek in de voormalige Paardentram-remise in Scheveningen, omgebouwd tot een uiterst flexibele theaterruimte. Het gezelschap wist alle voordelen van dit eigen theater (verrassend gebruik van de ruimte, tamelijk korte communicatielijnen tussen spelers en publiek, eigen ambiance in de secundaire ruimtes) optimaal te gebruiken en daarmee een zaalvullend (400 plaatsen) eigen en trouw publiek op te bouwen. De Appel-formule werkt tot op heden uitstekend; de dramaturgie en speelwijze is in de beste voorstellingen van De Appel intensiever, persoonlijker en 'mimischer' dan die van de Haagse Comedie en later het Nationale Toneel, maar vooral de specifieke mogelijkheden van het eigen theater maken de voorstellingen apart(er) én intiem(er), en in die zin meer eigentijds.

De Rotterdamse reactie op de Actie Tomaat was van heel andere aard. Het Nieuw Rotterdams Toneel van John van de Rest, Jules Royaards en Marius Kip moest na het seizoen 1971/72 het veld ruimen om plaats te maken voor een veelheid van verschillende toneelinitiatieven. Net als Amsterdam, waar het Publiektheater ongeveer de helft kreeg van de subsidie die de Nederlandse Comedie had, wenste ook het Rotterdamse stadsbestuur de beschikbare gelden niet geheel aan één gezelschap te besteden, maar geheel in overeenstemming met de ontwikkelingen in de theaterwereld, met de subsidies allerlei verschillende initiatieven te ondersteunen. Vanaf 1975 werd het toneelleven in Rotterdam bestuurd door de Toneelraad, die uiteenlopende initiatieven als Onafhankelijk Toneel, Toneelgroep Diskus, de Bloemgroep en de bespelings van de Stadsschouwburg financierde. De Rotterdamse Toneelraad functioneert nog steeds; Diskus en de Bloemgroep zijn inmiddels verdwenen, maar Fact, het project om jonge, althans nog niet gevestigde regisseurs een kans te geven, is er in 1979 bij gekomen. Ad hoc bespelings van de grote zaal van de schouwburg heeft slechts enkele jaren geduurd. Vanaf 1977 was er weer een Rotterdams repertoiregezelschap, het ro-theater met aan het hoofd Franzz Marijnen, die uitgesproken theatraal, ja soms spectaculair theater aan de Rotterdammers voorzette. In 1983 kwam ook daaraan een eind en viel het ro-theater stil bij gebrek aan artistieke windkracht. Organisatorisch viel er echter heel wat te beleven in de periode tussen Marijnen en

zijn uiteindelijke opvolgers Jos Thie en Antoine Uitdenhaag. Aanvankelijk werd namelijk Annemarie Prins gevraagd om te solliciteren. Zij was geïnteresseerd, voerde een aantal gesprekken en stelde als voorwaarde dat zij zelf mocht vaststellen met welke spelers zij wilde gaan werken. Met name de wethouder van Cultuur durfde dat laatste echter niet aan, zodat het ro-theater in 1984 zonder artistieke leiding kwam te zitten.⁹ Toen Thie en Uitdenhaag aantraden ontstond er in Rotterdam een bijzondere situatie omdat de oude schouwburg werd afgebroken om plaats te maken voor een nieuwe. Gedurende de tussenliggende jaren speelde het ro-theater in 'Hal 4' op het voormalige terrein van de Rotterdamse Waterleiding Maatschappij. In deze Hal 4 ontstond een heel apart toneel omdat de 'lege ruimte' op alle mogelijke manieren kon worden gebruikt en veel meer dan de schouwburg ook als eigen huis van gezelschap en publiek dienst deed. Door de mogelijkheden van deze ruimte te gebruiken, zette het ro-theater de theatraal-spectaculaire traditie van Marijnen voort, in combinatie met de volgens sommigen typisch Rotterdamse kritisch-realistische stijl die het NRT van de jaren '60 onder leiding van Rob de Vries al kenmerkte en nu opnieuw gevoed werd door met name Jos Thie, die zijn sporen bij het politieke rocktheater van Werk in Uitvoering heeft verdiend. Ook Peter de Baan, artistiek leider van het ro-theater sinds 1991, maar van 1972 tot 1985 van Sater, werkt in deze traditie verder. Van het ro-theater kan zeker gezegd worden dat het in deze drie periodes (Marijnen, Thie/Uitdenhaag, De Baan) het repertoiretoneel in Rotterdam een eigen gezicht heeft gegeven en daar ook een vast en tamelijk groot publiek mee heeft verworven; een gezicht dat zeker ook de trekken vertoont van het vroegere Rotterdamse theater: spelkracht, grote montage en hang naar realisme.

Blijft er nog één gezelschap in de randstad ter bespreking over, voordat de regionale ontwikkelingen, die in organisatorische zin het opmerkelijkst zijn, aan de orde komen. Dat gezelschap is Centrum. Centrum heeft een lange geschiedenis; het is min of meer direct voortgekomen uit Puck dat in 1950 begon met het spelen voor jongeren, maar in 1959 nadrukkelijk koos voor het spelen van eigentijds, levend repertoire voor volwassenen. Sartre, Pinter, Genet, Bond bepaalden het gezicht van Centrum in de jaren '60. Maar de werkelijke eigenheid van Centrum was gelegen in het spelen van eigentijds, oorspronkelijk Nederlands drama. Onder de directie van Egbert van Paridon en in de regie van Peter Oosthoek werden tal van Nederlandse auteurs met regelmaat gespeeld: Lutgering (*De babyfoon*, *Een zeer bijzondere dag*, *Zandvoort*), Bernlef (*In verwachting*, *Sterf de moord*), Lemmens (*Parende mussen*, *De gast, souvenirs*), Venema (*Mussert*), Hellinga (*Verschuivingen*, *Kees de Jongen*), Van der Merwe (*Tehuis*).

Het grootste succes was ongetwijfeld *Kees de Jongen* van Gerben Hellinga, naar het boek van Theo Thijssen. Het werd meer dan driehonderd keer gespeeld en iedereen die het gezien heeft herinnert zich nog hoe de dubbele Kees, gespeeld door Wim van de Grijn en Hans Dagelet, zich van de zwembadpas bediende om lange afstanden te overbruggen.

Peter Oosthoek regisseerde vanaf 1965 bij Centrum en was 20 jaar lang de gezichtsbepalende regisseur van het gezelschap. Door zijn uitgekiende beeldregie,

9 "De affaire Rotterdam" is door M. Kolk, N. van der Linden en A. Rutten uitgebreid gedocumenteerd in *Toneel Teatraal*, jrg. 104, nr.9 (december 1983).

waarin het licht meer dan vroeger een eigen rol kreeg toebedeeld, door de grote nadruk op het ensemblespel en niet in de laatste plaats door het samenwerken met auteurs binnen het repetitieproces, gaf hij niet alleen met Centrum een heel eigen antwoord op de vragen die Tomaat stelde, maar werd ook de Nederlandse toneelschrijfkunst gedurende twintig jaar krachtig gestimuleerd.

Zoals gezegd hebben zich in de periode 1970-1995 ook buiten de randstad verrassende ontwikkelingen voorgedaan, bijvoorbeeld de opheffing van de twee gezelschappen die een vooruitgeschoven post in het spreidingsbeleid bezetten en in zekere zin het meest regionaal waren: De Noorder Compagnie en het Groot Limburgs Toneel. Het eerste gezelschap heeft twaalf seizoenen bestaan, tot 1978/79, het tweede elf, tot 1975/76. Beide gezelschappen hadden er moeite mee om het repertoire te spelen op een niveau dat vergelijkbaar was met dat in het westen van het land, alleen al vanwege het feit dat de meeste acteurs en actrices niet zó ver van Amsterdam willen werken. Arnhem kon nog net, zoals toneelgroep Theater bewezen heeft, en de spelers van het Zuidelijk toneel, Ensemble en Globe hebben tot Gerardjan Rijnders naar Eindhoven kwam in Amsterdam gerepeteerd. Over het Groot Limburgs Toneel en zeker over de Noorder Compagnie moet echter wel worden opgemerkt dat zij zich vanaf het begin volkomen bewust waren van hun specifieke positie en spreidingstaak en dat zij zich dan ook niet als eerste doel stelden het repertoire naar randstadstandaard te brengen. Beide groepen bespeelden slechts voor een deel de schouwburgen. De Noorder Compagnie zocht met een mix van lichte stukken en eigentijds werk van Claus, Pinter en Kroetz, haar publiek op in allerlei zalen en zaaltjes op het noordelijke platteland. Voor een deel gold hetzelfde voor het Groot Limburgs Toneel, dat, zeker in Belgisch Limburg, niet veel echte schouwburgen aantrof. In de jaren '70 tenslotte namen beide gezelschappen een extra taak op zich, namelijk om de regio van (politiek) vormende voorstellingen te voorzien. Voor het GLT betekende dat min of meer direct de ondergang. Met name de Vlaamse en Nederlandse Provinciale subsidiënten wensten hun geld hiervoor niet gebruikt te zien en trokken hun bijdrage voor het hele gezelschap in, toen het niet lukte om alleen het succesvolle Gltwee (1972-1976) te liquideren.

Vanaf 1977 heeft Bij Leven en Welzijn, dat zijn wortels had in de Maastrichtse toneelschool en dat in de jaren '80 verder ging als Het Vervolg, in de leemte die het GLT achter liet, voorzien. Het bespeelde sindsdien in de eerste plaats de Limburgse theaters; vanaf 1987 wordt echter het grootste deel van de Limburgse voorstellingen in een eigen kleine zaal aan het Vrijthof in Maastricht gespeeld.

Ook De Noorder Compagnie is ten onder gegaan aan conflicten tussen bestuur, leiding en provinciale subsidiënten van het gezelschap over de te volgen artistieke koers. En ook daar speelde de splitsing van het gezelschap (1976) in een repertoire en een vormingsafdeling een rol. Maar ook in het noorden is er iets voor in de plaats gekomen: vanaf 1976 was Toneelgroep Tryater al met rijkssubsidie actief in Friesland, waar het een deel van de voorstellingen in het Fries speelde, maar direct na de opheffing van De Noorder Compagnie werd ook daarvoor een opvolger gevonden, in eerste instantie de Amsterdamse Theaterunie die met een reeks voorstellingen de zaken in het noorden waarnam in een organisatorische samenwerking met de Stichting Noordelijke Toneelvoorziening. Deze stichting begon in 1980 zelfstandig te produceren en ging een jaar later als De Voorziening door, niet meer in

Drachten zoals De Noorder Compagnie, maar nu vanuit de stad Groningen. De Voorziening kreeg een groot aantal taken mee, waaronder de belangrijkste waren: het spelen van repertoire voor bestaand publiek in de noordelijke schouwburgen en het bedienen van een nieuw publiek in de dorpen met speciaal daarvoor geschikte kleinschalige producties. Daartoe kreeg De Voorziening een structuur die nieuw was voor Nederland, maar die in het noorden werd uitgetoetst en van 1986 tot 1993 ook voor het Theater van het Oosten (het voormalige Theater) en het Zuidelijk Toneel (het voormalige Globe) gold. De Voorziening was niet als gezelschap georganiseerd, met een vaste groep acteurs en regisseurs, maar als een zogeheten productiekern; de artistiek en zakelijk leiders waren evenals enkele technici vast aangesteld; per productie moesten echter regisseurs en acteurs aangetrokken worden. Hiermee werd onder meer de moeilijkheid ondervangen dat acteurs zich niet voor langere tijd in het noorden wilden vestigen. Hoewel de Voorziening jarenlang de spil van het Groninger theaterleven is geweest, niet alleen zelf veel verschillende soorten producties maakte – voor de grote en de kleine zaal, in het dorpscafé of op locatie – maar ook het experimentele Grand Theatre (in de stad Groningen) en tal van semi-professionele initiatieven steunde, heeft het niet werkelijk een nieuw publiek of een goed theaterklimaat kunnen scheppen. Wellicht werden er te veel verschillende eisen aan de organisatie gesteld en was er juist daardoor niet de mogelijkheid om één functionerend concept te ontwikkelen. Dat had ernstige gevolgen voor de groep toen de Raad voor de Kunst advies moest uitbrengen over financiering van De Voorziening in de kunstenplanperiode 1993-1996. Om een nieuwe start te maken was de naam in 1991 veranderd in Noord Nederlands Toneel, maar dat kon niet verhinderen dat de subsidie van 4,5 tot 2,8 miljoen gulden werd teruggebracht, na een uitgebreide provinciale lobby in Den Haag overigens, waar de minister aanvankelijk slechts 1 miljoen voor het NNT wilde uittrekken.

Ook het Theater van het Oosten en het Zuidelijk Toneel waren sinds 1986 ‘voorzieningen’. Ivo van Hove, die de laatstgenoemde organisatie leidt sinds 1990, kondigde echter in 1992 aan er opnieuw een gezelschap van te willen maken – wat intussen gebeurd is – om met een kleine vaste groep spelers belangwekkende ontwikkelingen te kunnen continueren, in plaats van iedere keer opnieuw te moeten beginnen met nieuwe mensen. Bovendien maakt de ‘voorzieningsstructuur’ het onmogelijk om een voorstelling die veel publiek trekt langer door te spelen of opnieuw in het repertoire te nemen, omdat de acteurs dan al weer elders onder contract staan. Van Hove’s ingreep werd direct gevolgd door soortgelijke maatregelen van het NNT en Theater van het Oosten. Groepsvorming van jonge acteurs, al dan niet in de omgeving van een regisseur, lijkt het eindpunt te markeren van een tienjarige periode waarin gepoogd werd de artistieke stilstand te doorbreken en te voorkómen door steeds in andere samenwerkingsverbanden toneel te maken en veel ad hoc te produceren.

Ook Toneelgroep Theater, sinds 1984 het Nieuwe Theater en vanaf 1988 Theater van het Oosten, heeft na een bloeitijd van enkele decennia, vanaf het begin van de jaren '80 een moeilijke tijd gekend.

In 1980 traden Jochem Neuhuis en Ger Thijs als artistiek leiders van Theater aan. Hun doel was het gezelschap meer ‘gezicht’ te geven dan het de jaren daarvoor had; weliswaar was het één van de eerste groepen die de nieuwe Europese to-

neelschrijvers van de jaren '50 en '60 op de planken bracht, maar in de jaren '70 was het afgegleden naar een elk-wat-wils-repertoire, waarin de "zogenaamde 'moeilijke' stukken werden 'gecompenseerd' door stukken voor een groot publiek. Tegenover Ibsen een Ayckbourn, tegenover een stuk van Blaise Pascal een komedie van Simon" (*Toneel Teatraal*, 1983, 6:23). Neuhaus en Thijs zijn niet echt in hun opzet geslaagd. De gekoppelde subsidies werden minder, het tableau de la troupe ontwikkelde zich niet veel meer en Thijs verliet het gezelschap al weer na twee jaar. Geen enkel gezelschap heeft in zo korte tijd zo veel nieuwe artistiek leiders gehad als Theater de afgelopen tien jaar: in het seizoen 1984/85 namen Helmert Woudenberg en Cees Linnebank de artistieke leiding van Neuhaus over om van Theater een 'vitaal acteurstheater' te maken. Zij dienden hun contractperiode uit, maar in 1988 werd het gezelschap opgeheven om plaats te maken voor een 'voorziening' onder de naam Theater van het oosten en onder leiding van Agaath Witteman, die op haar beurt in 1993 vertrok en werd opgevolgd door Leonard Frank. Iedere vier jaar heeft de groep dus een nieuwe artistieke leiding gekregen die probeerde het gezelschap in het Oosten van het land een eigen gezicht te geven en een nieuwe relatie met het publiek op te bouwen.

Artistiek gezien heeft Globe, daarna het Zuidelijk Toneel, een zeer krachtige ontwikkeling doorgemaakt, die bovendien van bijzondere invloed is geweest op het Nederlandse toneel in het algemeen.

Wat hierboven genoemde groepen als Onafhankelijk Toneel, Discordia, Baal, Art en Pro en de Trust vooral in de kleine zaal tot stand brachten, namelijk een conceptueel theater dat gebaseerd is op de strikt onconventionele persoonlijke theatraaliteit van de acteur, trachtte Gerardjan Rijnders voor de grote zaal de creëren.

Het begon allemaal in 1977 toen Rijnders, aanvankelijk samen met Paul Vermeulen Windsant, de leiding van Globe op zich nam. Rijnders, van dezelfde regie-generatie als Lamers, gaf Globe een geheel nieuw gezicht door vernieuwing van het repertoire aan de ene en de speelwijze aan de andere kant. Het repertoire bestond tussen 1977 en 1984, het jaar waarin Rijnders bij Globe vertrok, voor iets meer dan de helft uit teksten van alle tijden en voor de rest uit nieuw voor Globe geschreven stukken van bijvoorbeeld Gerrit Komrij (*Chemisch huwelijk*, *De Redders*), Karst Woudstra (*Hofscènes*), Ger Thijs (*De kwekeling*) en Rijnders zelf (*Tasso in Weimar*, *Eczeem*, *Wolfson de talenstudent* en *Ovomaltine*, waarvan het laatste samen met Bert Edelenbosch geschreven werd).

Maar al die stukken, oud of nieuw, werden gespeeld als uitdrukking van de 'condition humaine' van na de revolutie van 1968. In de woorden van Els Launspach:

De desolaatheid, het eigenbelang, de banaliteit, de liefde die geen liefde is, maar wanhoop. Het wereldverbeteren dat niet voor alle mensen is, maar dient tot persoonlijk houvast. De tederheid die geen betrokkenheid inhoudt, maar zelfgekozen eenzaamheid. (...) Globe windt nergens doekjes om, nooit. Integendeel, het lijkt wel of Globe zich de kaalslag van alle idealen heeft toegeëigend (Launspach, 1983:20).

Met de deconstructieve enceneringen van klassieken ontstond er een nieuwe theaterbeleving in de grote zaal voor een klein publiek. Terwijl de zuidelijke groep

door de Nederlandse critici in de armen werd gesloten als het belangrijkste en meest eigentijdse gezelschap, liepen de bezoekersaantallen terug tot niet meer dan 150 per voorstelling en boycotten de zuidelijke theaterdirecteuren met enige regelmaat de voorstellingen van Globe, omdat het publiek in hun ogen te weinig aan zijn trekken zou komen. Na het vertrek van Rijnders (1984), die zijn steeds weer baanbrekend werk in Amsterdam zou voortzetten, kwam Globe als gezelschap in een ware identiteitscrisis terecht. Het bestuur benoemde de Vlaming Paul De Bruyne tot artistiek directeur, maar zonder hem voldoende artistieke armslag te geven; andere sollicitanten naar de functie, Theu Boermans, Kees Hulst (beiden vanuit het gezelschap) en Sam Bogaerts, werd gevraagd een artistieke raad te vormen, waarmee De Bruyne zijn verantwoordelijkheid min of meer moest delen. Daarmee waren er op zijn minst drie verschillende artistieke opties in de leiding van het gezelschap vertegenwoordigd. Deze constructie kon niet langer dan een jaar voortbestaan; nog voordat er drie premières waren geweest bood het bestuur De Bruynes positie aan Ronald Klamer aan, om voor een breed publiek aantrekkelijk repertoire en toegankelijke encenseringen te maken.

Wat ook tijdens dit ene jaar gewoon doorging, was het conflict met de Brabantse schouwburgen over wat het publiek zou moeten worden voortgezet. Dat uitte zich zeer nadrukkelijk in de sluiting van de theaters voor Bogaerts' encensering van Heiner Müllers *Hamletmachine*. J. Reijs, toenmalig directeur van de schouwburg in Eindhoven, liet in het Eindhovens Dagblad weten:

In het debat dat nu op stapel staat gaat het ten dele om *De Hamletmachine/Egofiel*, veel meer echter om de perspectieven van Zuidelijk Toneel Globe. En ik zou dat gesprek niet willen uitstellen tot de laatste bezoeker is vertrokken (Houtman, 1985:19).

Van de andere kant wenste Globe zich minder afhankelijk te maken van de schouwburgen. Kees Hulst, lid van de artistieke raad, bekende dat hij niet meer geloofde in "de manier waarop het repertoiretoneel nu functioneert" (t.z.p.). Globe zou meer op locatie willen spelen, minder een reis- en meer een stadsgezelschap willen worden en zich "de souplesse van het margetheater willen eigenmaken" (t.z.p.). Een voorafschaduwning van wat Rijnders in Amsterdam zou gaan realiseren, maar in het zuiden niet van de grond is gekomen. In 1988 werd, na twee jaar Klamer, ook Globe een toneelvoorziening, met de naam Zuidelijk Toneel en Eric Anthonis - voormalig directeur van de schouwburg *De Warande* in Turnhout - als directeur. Hij ontwikkelde een structuur waarin een andere Vlaming, Ivo van Hove, vanaf 1990 furore kon maken met grote-zaalvoorstellingen van klassiek repertoire, gespeeld met alle verworvenheden van het directe, persoonlijke, eigentijdse Vlaamse toneelspel. Met *Het Zuiden* (Julien Green), *Ajax/Antigone* (Sofokles), *Gered* (Bond) en een reeks O'Neills (*Begeren onder de Olmen*, *Vreemd tussenspel*, *Rijkemanshuis*) kreeg het Zuidelijk Toneel goede tot lovende kritieken én trok het voor het eerst sinds jaren weer publiek. In het begin van de jaren '90 was het Zuidelijk Toneel naast Toneelgroep Amsterdam de revelatie van het grote-zaaltoneel in Nederland.

Toneelgroep Amsterdam is een hoofdstuk apart, of eigenlijk de Toneelgroep Amsterdam van Rijnders; hij zette, nadat eerst in het zuiden de akker was omge-

ploegd, vanaf het seizoen 1987/88 zijn werk voort als artistiek leider van de opvolger van het Publiekstheater en het restant van Centrum: Toneelgroep Amsterdam, vaste bespeler van 'het Leidseplein'.

In de jaren tussen Globe en Toneelgroep Amsterdam had Rijnders zijn activiteiten wel al naar de hoofdstad verlegd. Aanvankelijk, in 1984, poogde hij structurele subsidie te krijgen voor een groot gezelschap dat zich zou vestigen op het terrein van de voormalige Amsterdamse Droogdok Maatschappij. Rijnders accepteerde echter niet het financiële bod dat het rijk en de gemeente Amsterdam hem deden¹⁰ en gebruikte de projectsubsidie die vervolgens beschikbaar kwam voor wat heette 'Voorheen ADM', om samen met het Nationale Ballet een productie te maken: *De Bacchanten* (1985/86).

In 1986 ontstond er aan het Leidseplein een geheel nieuwe situatie: de Nederlandse Opera Stichting en het Nationale Ballet verlieten de Stadsschouwburg om het Muziektheater te betrekken, met als gevolg dat er 150 avonden voor nieuwe programmering van de schouwburg beschikbaar kwamen. Toen de 2,4 miljoen gulden die de directeur van de schouwburg, Berend Boudewijn, nodig meende te hebben om de gaten te vullen, niet beschikbaar kwam, kondigde hij zijn ontslag aan. Tegelijkertijd kwam het Publiekstheater, de derde bespeler van de Stadsschouwburg, in een artistieke crisis terecht die het gezelschap niet meer te boven zou komen. Karst Woudstra en Ben Hurkmans zouden het roer over moeten nemen van Hans Croiset, maar nog voordat zij begonnen bleek hun samenwerking niet mogelijk. Wat lag eigenlijk op dat moment meer voor de hand dan directie van gezelschap en schouwburg samen te voegen. Iets dergelijks stelt bijvoorbeeld Loes Goedbloed voor als resultaat van haar analyse van de situatie:

(...) de ideale oplossing is ideëel, want het Publiekstheater kan niet worden opgeheven want heeft nog twee jaar tegoed. Dus dan maar het beste van de alternatieven: Gerardjan Rijnders als nieuwe artistiek leider en Gerrit Korthals Altes als schouwburgdirecteur (Goedbloed, 1986:8).

Maar zo gaat het niet; Rijnders wordt in 1987 inderdaad wel artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam, Korthals Altes, zakelijk leider van het Publiekstheater, blijft, maar in de schouwburg wordt Cox Habbema de nieuwe directeur. De combinatie geeft problemen: Habbema en Rijnders hebben van meet af aan volstrekt verschillende ideeën over de functie van de grote schouwburg en vooral over wat daar te zien moet zijn. Habbema ziet haar theater vooral als een voorziening voor brede publieksgroepen die er van vakbekwaam gespeeld, boeiend, maar ook toegankelijk repertoire moeten kunnen genieten. Experiment en vernieuwing horen volgens haar thuis in kleinere theaters, met hun eigen publiek. Rijnders echter vindt het de taak van het grote gezelschap in de hoofdstad om in het theater vorm te geven aan de, vaak pijnlijke, beleving van de eigen tijd en het publiek, de tijdgenoten, daarmee te confronteren. Jac Heijer bestond het om Rijnders op grond van zijn vermogen in deze een kunstenaar te noemen in tegenstelling tot Croiset en Lutz:

10 Toen de politieke lobby voor het voortbestaan van toneelgroep Centrum succes had en het gezelschap, zij het wat kleiner, door kon werken, was er minder geld over voor de nieuwe organisatie die Rijnders voor ogen stond, te weinig om zijn plannen serieus uit te voeren.

Iemand als Croiset vind ik geen kunstenaar, net zo min trouwens Ton Lutz, omdat zij vooral uitgaan van 'hoe het hoort'. Gerardjan behoort wat dat betreft tot een andere generatie die zich niet zo sterk bezighoudt met 'hoe het hoort'. Hij is als regisseur een kunstenaar (Heijer, 1992:88).

Heijer, alom beschouwd als één van de bekwaamste critici van zijn tijd, maakt het zich hier wellicht iets te gemakkelijk, maar de bedoeling is duidelijk: Rijnders zoekt het nieuwe en de confrontatie, voor zichzelf, voor de spelers en speelsters en voor het publiek. Deze artistieke positie heeft uiteraard alles te maken met Rijnders' visie op de samenleving. In een goed gedocumenteerd opstel merkt Van Rossen op dat volgens Rijnders

(...) de seksuele moraal het breekpunt van alle maatschappelijke stelsels is. Maatschappijkritiek is het meest voelbaar in de seksuele moraal. (...) Het gaat dus niet om de beweegredenen van historische personages maar om de vraag wat hun obsessies anno nu zouden zijn, in een gegeven constellatie. Het is deze benadering die de rode lijn vormt in Rijnders' werk. Daarom aarzelt hij ook niet om bijvoorbeeld coupures in een bestaande tekst aan te brengen. De traditie moet van overbodige ballast ontdaan worden, die kan alleen maar het zicht op de eigen tijd ontnemen. Lukt dat niet dan is zo'n tekst eenvoudig niet geschikt om gespeeld te worden. (...) Het is een opvatting die hem niet door iedereen in dank wordt afgewomen, maar die desondanks voor een bepaalde stroming in het hedendaagse theater staat. Het gaat in eerste instantie om actuele zeggingskracht van een stuk en niet om de culturele overlevingsfunctie. (Van Rossen, 1992:29)

Zoals gezegd heeft een dergelijke opvatting ook belangrijke consequenties voor de acteurs, die nauwelijks kunnen terugvallen op verworven acteermethoden. Als er in 1990 aan *Andromache* van Racine wordt gewerkt, tasten de spelers lange tijd in het duister:

Gj: "Concentreer je nu even alleen op de tekst. Voor je het weet gaan jullie haasten of komen er trillers of emoties in. Even geen mise-en-scène, puur tekst." Sigrid Koetse: "Maar wat vindt Cléone hiervan. Ze vindt het toch allemaal vreselijk?" Gj: "Ja, maar als jij gewoon luistert, vraag ik me af wat Cléone ervan vindt en dat wil ik hebben." (...) Rijnders tegen Catherine (ten Bruggencate, HvM): "Het stuk wordt alleen maar interessant als er vier open wonden over het toneel schuiven. Als je de wreekster of de heks gaat spelen, wordt het oninteressant." (...) Catherine: "Ik begrijp dat jij juist dat dramatische spel wil vermijden. Jammer, ik wil graag schreeuwen." Gj: "Ik wil wel drama, maar niet het voor de hand liggende. Vormgegeven emoties zijn zeer bruikbaar." (Snel, 1991: 28).

Op basis van dit soort uitgangspunten maakt Rijnders Toneelgroep Amsterdam toch weer tot 'het eerste gezelschap van het land'; langs vier wegen: door het hergebruik van klassieke teksten (*Bacchanten*, *Medea*, *Andromache*, *Penthesilea*), door het maken van montagevoorstellingen, waarin de individuen, ontworteld en onttafeld, maar met velen aanwezig, in geen enkel verhaal meer bestaan (*Bakeliet*, *Ballet*,

Cocktail, Count your Blessings), door veel (post)modern eigentijds repertoire, vaak van bekende auteurs, te spelen (Pinter, Herzberg, Fokkema, Rijnders, Bernhard, Koltès, Mamet) en tenslotte door in het algemeen veel producties uit te brengen, zowel voor de grote als de kleine zaal, die veelal in het hele land te zien zijn. Bij veel van deze voorstellingen heeft Toneelgroep Amsterdam problemen met de Stadschouwburg, omdat de zaal vaak niet geschikt is voor het soort toneel dat men wil maken en daarenboven omdat Cox Habbema vindt dat het gezelschap dan maar ander theater moet maken. Rijnders volhardt uiteraard in zijn standpunt en zoekt naar mogelijkheden om de Schouwburg geheel of gedeeltelijk te verlaten: een rigoureuze verbouwing van Bellevue, een nieuw theater in 'De Bijlmer', een verhuizing naar het terrein van de voormalige gasfabriek. Het wordt voorlopig dit laatste. Het seizoen 1994/95 wordt geopend met Homerus' *Ilias*, in een toneelbewerking van Gerard Koolschijn, nu tien jaar na het ADM-plan, dan eindelijk in de eigen flexibele middenzaal (400 plaatsen) met een vlakke vloer, opgetrokken in het Transformatorhuis van de Westergasfabriek. Het is ver buiten het Centrum, het terrein is uitgestrekt, maar Toneelgroep Amsterdam kan in een eigen zaal zeer direct communiceren met haar publiek.

4.2.6 De ontwikkelingen in cijfers

Het is bijzonder lastig, misschien niet onmogelijk, maar toch ondoenlijk, om de werkelijk volledige en precieze cijfers op tafel te krijgen over het aantal gezelschappen (als ook hun producties en voorstellingen) dat met een of andere vorm van subsidie professioneel toneel gebracht heeft tussen 1970 en 1995. De namen zijn wel te achterhalen – althans van de mede door het rijk gesubsidieerde groepen – en daarmee ook de verschuivingen in aantallen gezelschappen, maar vooral de aard van de voorstellingen (voor jeugd of volwassenen, vormingstoneel of niet, experimenteel of traditioneel), de wijze van subsidiëring en de aantallen voorstellingen en bezoeken zijn niet altijd exact vast te stellen.¹¹

In de appendix is een zo volledig mogelijke lijst opgenomen van de gezelschappen die tussen 1950 en 1995 op een of andere wijze door het rijk gesubsidieerd werden. Daaruit kan voor de periode tussen 1970 en 1995 in ieder geval worden afgeleid dat het aantal gesubsidieerde groepen na 1970 snel stijgt, in het midden van de jaren '80 zijn top bereikt om in de periode van het kunstenplan 1993-1996 vervolgens weer te dalen tot het niveau van 1980. Hetzelfde geldt niet zonder meer voor de aantallen producties en voorstellingen, die na 1990 veel sterker dalen. Het gemiddelde aantal voorstellingen per gezelschap komt de laatste jaren uit op 128, terwijl dat in 1975 nog 252 was. Ongetwijfeld heeft dat te maken met het feit dat

11 Als basis zijn steeds de cijfers van het Centraal Bureau voor de Statistiek gebruikt, hoewel die niet altijd stroken met andere, soms specifiekere, bronnen. CBS-cijfers zijn echter tot op zekere hoogte wel goed onderling vergelijkbaar en dat is van belang bij het zoeken naar veranderingen over langere perioden. Waar nodig en mogelijk worden andere bronnen ter aanvulling gebruikt.

er toen meer grote gezelschappen waren, die relatief veel producties per jaar uitbrachten; in de jaren '80 daalt ook het aantal producties per gezelschap van 8 in 1975 tot ruim 3 in 1985, maar het aantal voorstellingen per uitgebrachte productie stijgt in dezelfde periode van 30 naar 39.

	1970-1971	1975-1976	1980-1981	1985-1986	1990-1991	1994-1995
gezelschappen	12	17	30	44	21	30
algemeen	11	12	21	26	19	18
vormingstoneel		4	8			
jeugdstoneel	1	1	1	18	2	12
producties	92	134	139	134	106	111
algemeen	88	114	105	99	98	79
vormingstoneel		14	28	2		
jeugdstoneel	4	6	6	33	8	32
voorstellingen	3.272	4.189	5.004	5.347	3.251	4.343
algemeen	3.057	3.283	3.627	3.768	2.992	2.503
vormingstoneel		708	1.182	73		
jeugdstoneel	215	198	195	1.506	259	1.840

Tabel 4.1 Structureel en meerjarig gesubsidieerde gezelschappen en producties tussen 1970 en 1994

(Bronnen: CBS, *Statistiek van het gesubsidieerde Toneel (en mime)*, 1972-1974, *Statistiek Muziek en Theater*, 1974-1977, *Statistiek Toneel, Kerngegevens per gezelschap*, 1978-1995, *Theaterjaarboeken 1970-1995*)

Drie ontwikkelingen hebben zich voorgedaan: in de eerste plaats is het aantal (mede) door het rijk gesubsidieerde gezelschappen, producties en voorstellingen tien jaar na de top in het midden van de jaren '80, inderdaad weer terug op het niveau van 1975; in de tweede plaats groeit weliswaar het aantal gezelschappen dat voor algemeen publiek repertoire speelt, maar deze sector heeft niet het grootste deel van de uitbreiding van het aantal voorstellingen in de jaren '80 voor zijn rekening genomen – dat is vooral het werk van het vormingstoneel en later het jeugdtheater geweest. In de derde plaats is duidelijk zichtbaar dat het jeugdtheater ook kwantitatief het hoge niveau dat intussen was bereikt, redelijk heeft kunnen handhaven.

Voor een goed begrip van bovenstaande tabel is het echter ook nodig te beseffen dat niet alle met rijkssubsidie ondersteunde professionele toneelinitiatieven erin zijn opgenomen. Van een aantal groepen die projectsubsidie kregen, eenmalig of soms jaar na jaar, zijn niet altijd de gegevens over aantallen producties en voorstellingen in de statistieken van het CBS te vinden. Bovendien is niet duidelijk waarom dat met sommige van die initiatieven wel en met andere niet het geval is. Tot 1980 is dat niet zo'n probleem, omdat er slechts enkele incidentele of experi-

mentele producties per jaar werden gefinancierd. Maar daarna werd er, behalve de in de CBS-tellingen opgenomen groepen, jaarlijks nog eens een tiental, aan het eind van de jaren '80 tot de start van het tweede kunstenplan zelfs het dubbele aantal, in de gelegenheid gesteld om een productie uit te brengen. Het merendeel daarvan betreft productiesubsidies aan jeugdtheatergezelschappen, die soms ook door andere overheden werden gesteund. Bij het gemiddelde aantal voorstellingen per productie dat uit de CBS-tellingen blijkt, namelijk een dertigtal, levert dat in jaren '80 nog 300 tot 600 voorstellingen per jaar *extra* op.

Een tweede factor die aandacht verdient, is de verschuivende verantwoordelijkheid voor het jeugdtheater. In het midden van de jaren '80 heeft het jeugdtheater zich sterk ontwikkeld, voor een belangrijk deel uit het vormingstoneel.¹² Een aantal provincies heeft dan weliswaar zelfstandig of naast het rijk de verantwoordelijkheid genomen voor de instandhouding van de gezelschappen of de financiering van hun producties, maar in de ogen van het ministerie niet voldoende; vanaf 1985 begint het rijk zijn handen van het jeugdtheater af te trekken met de bedoeling – conform de *Nota De Boer* (zie paragraaf 4.4.3.) – dat iedere provincie een eigen gezelschap gaat onderhouden. Vanaf 1987/88 komen alleen Maccus en het Amstel-toneel nog in de statistieken voor, mede doordat het CBS vanaf dat moment nog slechts structureel of meerjarig door het rijk gesubsidieerde gezelschappen telt.

Een en ander verklaart waarom in het seizoen 1990/91 de aantallen in tabel 4.1. zo terug lopen: niet alleen verdwijnen bijna alle 'vaste' jeugdtheatergezelschappen uit deze tellingen, ook is geen enkele incidentele productie meer zichtbaar. Het laatste blijft zo, want vanaf 1993 wordt de financiering van ad hoc producties bij het nieuwe Fonds voor de Podiumkunsten ondergebracht. Aanvankelijk zouden naar dit Fonds alle projectgelden integraal worden overgeheveld, maar van de 12 miljoen gulden die in 1992 nog beschikbaar was, bleek na aanbidding en politieke behandeling van het Kunstenplan, voor projectsubsidies in 1993/94 geen 8 miljoen meer over te zijn. Daarmee kon het Fonds niet meer dan 5 jeugdtheaterprojecten en 5 toneelprojecten honoreren van de 40 positief geadviseerde op een totaal van 144 aanvragen.¹³ Het jaar daarna, als er intussen ruim 9 miljoen beschikbaar is, kunnen er 14 projecten worden gefinancierd (Bij 56 positieve adviezen en in totaal

12 Vóór die tijd zijn de twee soorten toneel moeilijk van elkaar te onderscheiden. Daartoe is in tabel 4.1. ook geen poging ondernomen. Wat voor 1985 als jeugdtheater is opgenomen, betreft gezelschappen die uitsluitend voorstellingen voor de jeugd maakten, maar zonder vormingsdoeleinden in de zin van het vormingstoneel. In dit verband dient ook opgemerkt te worden dat het aantal vormingstoneelvoorstellingen dat in de tabel is opgenomen niet volledig verzorgd is door de groepen die onder vormingstoneelgezelschappen en -producties geteld zijn. Een deel van de voorstellingen is gespeeld door afdelingen van de grote gezelschappen, zoals de Scholengroep van Centrum en Toneel op School van Toneelgroep Theater.

13 Deze totale aantallen betreffen de aanvragen 'toneel' en 'jeugdtheater'; Daarnaast zijn er ook nog 40 subsidieaanvragen per jaar op het gebied van de dans, de mime, het poppentheater, de muziek en werkplaatsproducties.

162 aanvragen). Daar kunnen bovendien nog een veertigtal werkplaatsproducties, goed voor 600 voorstellingen, aan worden toegevoegd.

De 12 provinciale en grootstedelijke jeugdtheatergezelschappen worden volgens het kunstenplan 1993-1996 eindelijk behoorlijk gefinancierd – meerjarig nu, door rijk en provincie (of stad) samen – en keren dus ook terug in de tellingen van het CBS, zoals in de laatste kolom van tabel 4.1. te zien is.

Tabel 4.2. geeft een min of meer compleet beeld van de verschuivingen in de kwantiteit van de productie tussen 1970 en 1995, inclusief niet-gesubsidieerd toneel:

	1970-1971	1975-1976	1980-1981	1985-1986	1990-1991	1994-1995
cbs-telling	12	17	30	44	21	30
(structureel en meer- jarig gesubsidieerd)	92	88	139	134	106	114
incidenteel rijks- gesubsidieerd	4	3	15	22	24	14
	4	4	16	22	24	14
werkplaatsen				4	7	8
				16	26	44
overig	12	28	22	166	112	102
	22	35	34	225	144	149
totaal professioneel	28	48	67	236	164	154
	118	127	189	397	300	321

Tabel 4.2. Aantallen producenten en hun producties van 1970 tot 1995 (inclusief jeugdtheater) (Bronnen: zie tabel 4.1.; Nieuwsbrief Fonds voor de Podiumkunsten, 1 en 2; Archief Raad voor de Kunst, adviezen; Theaterjaarboeken TIN)

Totaal professioneel is nooit helemaal totaal en ook nooit helemaal professioneel. De in tabel 4.2. genoemde totalen zijn gebaseerd op het overzicht van toneel- en jeugdtheaterproducties dat het Theater Jaarboek geeft. Dezelfde jaarboeken geven echter in de adreslijst van gezelschappen vanaf 1990 tussen de 250 en 300 namen van 'professionele gezelschappen' en van 100 jeugdtheatergezelschappen die toneelvoorstellingen brengen. Als al die groepen inderdaad zouden spelen, is er over een derde tot de helft van de jaarlijks gemaakte producties geen informatie beschikbaar. Betrouwbaarder is inderdaad het overzicht van gespeelde producties. Voor het seizoen 1994/95 geeft dat iets teruglopende aantallen ten opzichte van de jaren daarvoor: 154 gezelschappen, groepen en werkplaatsen brachten samen 321 producties uit.

De positie van acteurs en actrices

Het mag duidelijk zijn dat voor de sinds 1980 enorm gegroeide toneelsector meer acteurs en actrices, technici, administrateurs en acquisiteurs nodig waren dan de enkele honderden personen die de toneelwereld in de jaren '60 bevolkten.

In een reactie op het Advies dat de Raad voor de Kunst in 1983 uitbrengt ter herziening van het toneelbestel, wijt de Kunstenbond FNV – niet helemaal terecht – de “schrijnende werkloosheid onder acteurs en actrices” aan het teruglopen van budgetten die de overheid voor de kunsten ter beschikking stelt.

Was het werkloosheidspercentage toch al hoog, inmiddels moet worden aangenomen dat meer dan de helft van de acteurs en actrices geen normaal werk heeft. Wij spreken hier niet over al die amateurs en semiprofessionals die onder invloed van de economische crisis hun geluk in de kunst proberen te zoeken, maar over het inmiddels grote leger werklozen dat als toneelkunstenaar bij de arbeidsbureaus staat ingeschreven (*Het Toneelbeleid*, 1984:2).

Afgezien van het feit dat er bij de arbeidsbureaus ook mensen als toneelspeler staan ingeschreven van wie het de vraag is of zij werkelijk als professioneel toneelkunstenaar kunnen worden beschouwd, wordt door de Kunstenbond de werkloosheid binnen de totale groep toneelspelers in de jaren '80 op ongeveer 50% geschat, dat wil zeggen dat ook enkele honderden gediplomeerde spelers en speelsters niet aan de bak komen. Zij spelen soms wel, met behoud van uitkering, mede om hun vakbekwaamheid en hun positie op de arbeidsmarkt niet achteruit te laten gaan, maar hebben geen plaats in de gesubsidieerde toneelwereld. Binnen die wereld werkt weer ongeveer de helft op basis van een vast contract of min of meer aaneensluitende x-maandscontracten, volgens de CAO Toneel, terwijl de andere helft op basis van projectsubsidies werkt, wat betekent dat een periode van uitbetaling steeds wordt afgewisseld met een periode van werkloosheidsuitkering, waarin al dan niet wordt doorgewerkt (t.z.p.4 e.v.). Om een betere arbeidssituatie voor toneelspelers te scheppen en vooral ook om meer acteurs en actrices uitzicht op regulier werk te verschaffen, doet de Kunstenbond een aantal voorstellen, waarvan de belangrijkste zijn het 'realiseren van derdenrechten' en het 'terugploegen van uitkeringsgelden'. Het eerste houdt in dat voor het gebruik van culturele producten door derden (op plaat, film, video, geluidsband e.d.) een vergoeding moet worden betaald aan de kunstenaars die aan het product hebben meegewerkt. Het recht hierop is 'naburig' aan de auteursrechten. Omdat het niet doenlijk is om dit in alle gevallen waarin er geen overeenkomst hierover in het arbeidscontract is opgenomen, individueel te realiseren, stelt de Kunstenbond voor dat de gebruikers van dergelijke producten de betalingen in een werkgelegenheidsfonds laten vloeien. 'Terugploegen van uitkeringsgelden' betekent dat de overheid uitkeringen aan werkloze toneelkunstenaars aanvult met een bedrag waardoor een salaris ontstaat op basis waarvan deze kunstenaars weer aan de slag kunnen. Het toenmalige hoofd financiën van de afdeling Kunsten van wvc, P. van Klink, rekende uit dat hiervoor per arbeidsplaats 10.000 gulden extra nodig zou zijn (t.z.p.25 e.v.).

Beide voorstellen zijn in deze vorm niet door de overheid overgenomen. De rechten op 'derdengelden' zijn intussen wel juridisch vastgelegd en in plaats van het terugploegen heeft de overheid lange tijd het goedkopere werken met behoud van uitkering oogluikend toegelaten; intussen is er echter een wet in de maak volgens welke kunstenaars gedurende maximaal vier jaar een uitkering kunnen ontvangen van 60% van de bijstandsuitkering.¹⁴

De nota van de Kunstenbond uit 1984 geeft in de bijlagen een groot aantal kerngegevens van 35 gezelschappen die in 1982/83 door de rijksoverheid werden gefinancierd, op basis waarvan de verhouding tussen aantallen voorstellingen en hoeveelheden personeel, zoals Ligthart voor eerdere jaren berekende (zie paragraaf 3.2.2.), in de eerste helft van de jaren '80 kan worden nagegaan:

groepen	producties	voorstellingen	medewerkers totaal	artistieke leiding	regisseurs en spelers	overig personeel
35	135	5.718	775	27	373	354

Tabel 4.3 Producties, voorstellingen en arbeidsplaatsen bij 35 gesubsidieerde gezelschappen in het seizoen 1982/83

(Bron: NVT, *Het Toneelbeleid*, 1984)

Op het niveau van de voorstellingen lijkt de arbeidsproductiviteit per medewerker met ruim 7 voorstellingen per arbeidsplaats terug te zijn op het niveau van 1959. Per volledig aangestelde acteur worden 15 voorstellingen gerealiseerd, wat zelfs meer lijkt dan in de jaren '50 en '60; schijn bedriegt echter, want de gegevens van Ligthart (1988) en Hilferink (1972) betreffen aantallen personeelsleden; die van 1982/83 hebben echter betrekking op volledige arbeidsplaatsen, die, gezien de x-maandscontracten, gemiddeld door meer personeelsleden bezet worden. De arbeidsproductiviteit (per volledige plaats) zal in de jaren '50 en '60 dus wat hoger hebben gelegen dan door Hilferink en Ligthart becijferd werd. De ontwikkeling over vijftienvintig jaar gezien wordt daar alleen maar ongunstiger van.

Gegevens van het CBS over structureel en meerjarig gesubsidieerde gezelschappen wijzen er tenslotte op dat per volledige arbeidsplaats het aantal voorstellingen in het seizoen 1991/92 opnieuw iets gezakt is tot 4,5. Per volledige acteursplaats worden er ongeveer 10 voorstellingen gespeeld (CBS, *Podiumkunsten 1992*:18, 22).

¹⁴ Volgens deze wet mogen kunstenaars wel bijverdienen, maar worden zij als na vier jaar – die overigens gespreid kunnen worden over een langere periode – blijkt dat zij niet met het maken van kunst in hun levensonderhoud kunnen voorzien, niet langer als kunstenaars beschouwd. Vanaf dat moment verlaten zij de wIk (Wet Inkomensvoorziening voor Kunstenaars) en komen zij onder het regiem van de bijstandsuitkering te vallen, waardoor onder meer de omscholingsplicht op hen van toepassing zou worden. Dat geldt voor alle kunstenaars en dus ook voor toneelspelers.

Deze ontwikkeling wordt bevestigd door Jansen (1993). Uit zijn studie over de kosten en baten van de grote gezelschappen blijkt dat van 1960 tot 1980 de arbeidsproductiviteit per personeelslid van 8 naar iets boven de 5 voorstellingen daalt en vervolgens op dat niveau blijft, om in 1990 nog eens bijna gehalveerd te worden. Per aangestelde acteur is een zelfde trend waar te nemen: van 14 voorstellingen in 1960 naar 10 in 1982 en ruim 5 in 1990 (Jansen, 1993:60). De scherpe daling na 1982 kan heel goed verklaard worden door het feit dat de vaste contracten vanaf dat moment op grote schaal zijn omgezet in x-maandscontracten. De grote gezelschappen hebben in 1990 bijna twee maal zoveel acteurs op hun spelerslijst staan als dertig jaar eerder.

De positie van acteurs op de arbeidsmarkt is er sinds de jaren '80 niet beter op geworden. Aan het eind van dat decennium had een derde deel van de acteurs en actrices minder dan 20 uur per week werk en meer dan 10% helemaal geen werk (Haanstra e.a., 1988). Attema berekent dat in het begin van de jaren '90 acteurs gemiddeld niet meer dan vier maanden per jaar betaald werk hebben *als acteur*. Gemiddeld doen zij daarbij nog twee maanden onbetaald aan toneel en enkele maanden betaald ander werk, meestal tegen hun zin (Attema, z.j. p. 13). Dat toneelspelers zo weinig betaald acteerwerk doen, heeft uiteraard alles te maken met de relatie tussen de hoeveelheid aangeboden werk en het aantal beschikbare acteurs en actrices. Een belangrijke vraag die aan de berekening van deze verhouding vooraf gaat, is wanneer iemand acteur genoemd wordt. Er zijn twee opties: een strikte omschrijving beperkt het bestand aan toneelspelers tot hen die een acteerdiploma aan een toneelschool hebben behaald; bij een ruimere omschrijving wordt iedereen meegeteld die er blijk van geeft zichzelf als acteur te beschouwen. In recente onderzoeken (Attema, De Bruijn) is men uitgegaan van de tweede omschrijving door gebruik te maken van het bestand van Stichting *Cast*.¹⁵ Bij de Stichting *Cast* stonden in 1991 ongeveer 2000 acteurs en actrices ingeschreven (in 1996 zijn dat er bijna 3000). Van deze groep heeft de helft nooit een toneelschool van binnen gezien, terwijl ruim een derde er juist wel een einddiploma heeft behaald. En passant kan op basis van deze gegevens ruwweg geschat worden dat er in Nederland tussen de 700 en 1000 gediplomeerde acteurs en actrices rondlopen. Als het beschikbare acteerwerk door deze groep zou worden gedaan, zou er niet of nauwelijks sprake zijn van een arbeidsmarktprobleem voor toneelkunstenaars. De Bruijn (1996) heeft namelijk berekend dat er in Nederland per jaar ruim 700 mensjaren betaald acteerwerk gedaan wordt, waarvan 550 jaar in de toneelsector, bijna 80 jaar bij de televisie, 30 jaar bij alle soorten film, slechts 7 jaar in de reclamesector en tenslotte nog 20 jaar in trainingen en andere werkvelden (De Bruijn, 1996:65). De toneelsector verschaft dus verreweg de meeste werkgelegenheid en daarbinnen is vooral het gesubsidieerde toneel van belang: van de 550 mensjaren die per jaar op het toneel worden gesleten, worden er 415 in de gesubsidieerde sector gerepeteerd en gespeeld, waarvan ruim

15 "De Stichting Cast is, op initiatief van acteurs, in het leven geroepen met het idee om voor professionele acteurs en actrices een mogelijkheid te creëren, om zich gezamenlijk op een onafhankelijke en directe manier te presenteren aan zoveel mogelijk producenten, regisseurs en casting directors van film, video, televisie en theater in binnen- en buitenland." (Attema, z.j. p.7)

100 in het jeugdtoneel. Dit werk wordt volgens Attema door “relatief veel acteurs met een voltooide beroepsopleiding” gedaan (Attema, z.j. p.17).

Een en ander betekent dat zeer veel niet-gediplomeerde spelers weinig tot zeer weinig betaald werk hebben; naar schatting doen zij 10 tot 15% van het betaalde acteerwerk. De werkloosheid onder de gediplomeerde acteurs en actrices komt hiermee op ongeveer 25%.¹⁶

4.3 Distributie, afname en receptie

4.3.1 Inleiding

In 1980, tien jaar na *Tomaat*, verscheen een publicatie van het Instituut voor Theateronderzoek onder de titel *Tien jaar ontwikkeling van het toneel, feiten, cijfers, cultuur-politieke achtergronden*. Het boekje, dat twee teksten van W. Knulst bevat en een verslag van een discussie over het toneelbestel, geeft een helder beeld van de zorgen die men zich, op de drempel van de jaren '80, in de toneelwereld maakt. In de Sociologische Gids (1979, 6:427) had B. Tromp zich al de vraag gesteld of de jaren '70 werden gekenmerkt door een 'grote matheid'. In zijn spoor stelt Knulst nu vast dat “de matheid als een natte dweil over Nederland ligt” (Knulst, 1980:7). Waar in 1970 nog 40% van de bevolking vond dat de kunsten meer subsidie moesten krijgen, was in 1978 nog maar 15% die mening toegedaan (Knulst, 1980:9) en – vooral voor het toneel van belang – de daling van het aantal toeschouwers ging ook na 1970 gewoon, of liever in ongewone mate, door. Het aantal verkochte kaartjes voor gesubsidieerde toneelvoorstellingen daalt tussen 1970 en 1980 van 1,2 miljoen tot 800.000, om later, aan het eind van de jaren '80, rond de half miljoen uit te komen; en dat bij een zo grote groei van het aantal (kleine) gezelschappen als in de vorige paragraaf geschetst.

In de discussie waarvan *Tien jaar ontwikkeling van het toneel* verslag doet, nemen de deelnemers uit de theaterpraktijk met ongeloof en grote tegenzin kennis van de feiten die Knulst aandraagt, waaronder vooral het feit dat tussen 1955 en 1975 het podiumkunstenpubliek is teruggelopen van 66% van de bevolking tot 36%. Knulst wijt dat aan de enorme toename van mogelijkheden om de vrije tijd – die zelf tamelijk weinig groeide – te besteden: terwijl men in 1975 zeven uur meer vrije tijd had per week dan in 1955, werd er meer dan elf uur aan de televisie en de auto besteed, meer dus dan er aan vrije tijd was bijgekomen. Tegelijkertijd constateert Knulst dat in het nieuwe vrijetijdsgedrag een grote voorkeur voor geprivatiseerde vormen van vermaak en ontplooiing aan den dag wordt gelegd. In eerste instantie hebben de deelnemers aan de discussie grote problemen met de cijfers van Knulst. Jan Joris Lamers: “Moet je je met cijfers bezighouden?” (*Tien jaar*:22). Ritsaert ten Cate: “Ik heb

16 Ook voor toneelopleidingen is dit een probleem; op grond van deze werkloosheidscijfers worden zij geacht minder studenten af te leveren. Als al het beschikbare betaalde acteerwerk door gediplomeerde acteurs zou worden gedaan, zouden de toneelscholen per jaar ongeveer een veertigste deel van het Nederlandse acteursbestand moeten aanvullen. Dat zou neerkomen op ongeveer 20 afgestudeerden per jaar.

er kennis van genomen en ik weet verder niet wat ik er mee moet doen. Het is net zoiets als het voorlezen van een jaarverslag. Wat zegt dat nou?” (t.z.p.23). En W. Hofman, directeur van de dienst Gemeentelijke Kunstgebouwen in Rotterdam, opent de discussie met: “Een vraag over de cijfers. 1) In hoeverre betreft het alleen de dalende aantallen bezoeken aan gesubsidieerde voorstellingen? Zit de vrije sector erin?” (t.z.p.21). Hofman meent dat er niets aan de hand is. Hij gaat ervan uit dat “het amusementsgehalte uit de cijfers is verdwenen” (t.z.p.21), omdat het naar de vrije sector is gegaan, die daarmee ongeveer 1 miljoen kaartjes verkoopt, naast de 800.000 voor het gesubsidieerde toneel. Daarmee is er volgens Hofman niets veranderd in wat de basis voor het gesubsidieerde toneel is. Knulst betwijfelt dit en voegt eraan toe dat in 1975 nog maar eenderde van de bevolking twee maal per jaar of vaker een podiumuitvoering bezoekt – of het nu een amateurtoneelvoorstelling, een vrije productie, een concert of een gesubsidieerde toneelvoorstelling is – terwijl dat twintig jaar eerder nog tweederde van de bevolking was. Of, wat meer op het toneel toegespitst: in 1965 werden er per 1000 inwoners 15 bezoeken aan gesubsidieerd toneel gebracht, in 1975 nog slechts 6 (t.z.p.22).

De oplossing voor dit soort problemen wordt in tweede instantie gezocht in een soort terugtrekking op eigen stellingen. Lamers:

maar misschien maken tv, de privé-spektakels, wel dat voor het andere toneel een beter gemotiveerd publiek ontstaat, ook al is dat kleiner. Als er een heleboel mensen weglopen naar de vrije sector, dan denk ik: die zijn we tenminste kwijt (t.z.p.23).

Het gesubsidieerde toneel wordt nog meer bevrijd van de markt dan het sinds 1945 al is, of zoals Jan Reys, directeur van de Eindhovense schouwburg, het verwoordt in een soort omgekeerde variant op de latere 15%-maatregel:

Als het begrip eigen inkomsten in relatie tot de totale kosten minder belangrijk wordt, dan komen we eigenlijk in een ideale fase (...). Je kunt dan vrijuit produceren, tenzij je jezelf normen oplegt (t.z.p.27).

Het kon in 1979 kennelijk nog gezegd worden, maar intussen zat de andere kant van de toneelwereld, het schouwburgwezen, wel met een groot financieel probleem. Er kwam minder publiek voor het gesubsidieerde toneel, de kapitaalslasten van de nieuw gebouwde schouwburgen waren hoog en de gemeenten hadden steeds minder geld te besteden. Gevolg: schouwburgen trachtten hun exploitatie sluitend te maken door vrije producties, die immers meer geld in het laatje brachten, op het programma te zetten. Hoe nu verder in de jaren '80, met steeds minder publiek, schouwburgen die meer en meer afhankelijk worden van de markt en dus een problematische verhouding tussen productie en distributie van toneelvoorstellingen. Als de tijden niet zo mat waren zou er zeker van een crisisgevoel gesproken kunnen worden. Knulst, tenslotte – hij is toch een aanjager van de discussie – doet nog één duit in het zakje:

Ik wil nog wel verder gaan. Ik proef in verschillende opmerkingen de vraag in hoeverre in een era waarin massa-communicatietechnieken op elk terrein worden gebruikt, het gaan naar een theater een aflopende zaak is. Wanneer het ideaal zou zijn (...) dan zou de kunstsector het laboratorium moeten zijn voor wat verder in de massacommunicatie uitstraalt. Maar tot mijn teleurstelling hoor ik in dit gezelschap dat men zich neerlegt bij de volledige gescheidenheid van de verschillende circuits. (...) Het toneel concentreert zich eigenlijk helemaal op – vergeef mij de woorden – een 19e eeuwse manier van overdracht (t.z.p.30).

Hoewel dit laatste op het moment van de discussie, 26 maart 1980, niet meer helemaal waar was – de nieuwe, intieme, persoonlijke theatercommunicatie was toen al tien jaar aan de gang – zou men pas in het laatste decennium van de twintigste eeuw aan de verhouding tussen gezelschappen en accommodaties beginnen te tornen. Na 1970 probeerde men het teruglopen van de bezoekersaantallen te beantwoorden met het bespelen van minder schouwburgen. Vanaf de jaren '80 nam bovendien het onderzoek naar de factoren die toneelbezoek beïnvloeden, een nieuwe hoge vlucht. En tenslotte kwam de verantwoordelijkheid van de theatermakers voor de relatie met publiek opnieuw in beeld, waarmee ook de verhouding tussen gezelschappen en theaters in een ander daglicht kwam te staan.

4.3.2 *De ontwikkeling van het distributienet*

Terwijl het productiedomein vanaf 1970 verrijkt werd met een groot aantal kleine gezelschappen, deden zich in de distributiesfeer twee ontwikkelingen tegelijkertijd voor: aan de ene kant zette de uitbreiding van het aantal speelplekken die in de jaren '60 in verband met het experimentele werk van alternatieve groepen was ingezet, zich krachtig voort; aan de andere kant zouden de grote gezelschappen zich in een steeds kleiner aantal schouwburgen gaan vertonen, een verschijnsel dat bekend staat onder de naam 'geconcentreerde spreiding'. Kleine zalen bij de schouwburgen, vroeger foyers of opslagplaatsen van de oude theaters, kregen nu een eigen functie voor de voorstellingen van de vele nieuwe groepen én voor de kleine-zaalproducties van de grote gezelschappen. Hetzelfde gold voor de zalen met 100 of 200 stoelen die in de nieuw gebouwde theaters naast de grote zaal een plaats kregen. Want dat gebeurde op grote schaal: vrijwel iedere accommodatie die nog aan het theaterbestand werd toegevoegd, kreeg de beschikking over verschillende zalen; en dat waren er niet weinig, want in de jaren '70 werden er in Nederland nog 30 theaters bijgebouwd. Daarna stopte het grote bouwen zo langzamerhand; in de tweede helft van de jaren '80 werden er voornamelijk nog kleine zalen en theaters aan het bestand toegevoegd, met name in het westen. En in de jaren '90 startte, met de revival van de stad als sociaal, economisch en cultureel centrum, een nieuwe bouwperiode, waarbij het vooral om radicale verbouw, of vervanging van oude voorzieningen ging, soms met een bijna megalomaan élan, zoals bij de nieuwe Harmonie in Leeuwarden en in Breda de Chasséeschouwburg die het oude Concordia moet vervangen. Beide theaters passen meer nog dan hun voorgangers van een eeuw geleden in een grootschalige amusementstrend, waar-

voor de toon is gezet door het Scheveningse Circustheater van Van de Ende en Van der Meyden. Ook Van Heteren (1994) wijst erop dat bij de *bouwhausse* van de jaren '90 over het algemeen veel andere motieven een rol spelen dan artistieke:

Bij het zoeken naar een politiek en maatschappelijk draagvlak worden allerlei argumenten gebruikt die niet direct ontleend zijn aan artistieke behoeften. Deze argumenten zijn niet ondeugdelijk, maar vertonen wel vaak trekken van gelegenheidsargumenten. Ze worden uit de kast gehaald als de zaken financieel niet helemaal lopen zoals ze waren bedoeld. Het resultaat van dit alles is een maatschappelijk, politiek en artistiek compromis (Van Heteren, 1994:279).

Dit gaat niet alleen op voor de grotere complexen, maar evenzeer voor wat er in kleinere steden gepland en gebouwd wordt. Haarlem denkt over een nieuwe schouwburg en een nieuwe locatie voor de Toneelschuur, Zaanstad krijgt een nieuw theater en het kleine Waalwijk, dat immers ook een professionele voetbalclub binnen de gemeentegrenzen heeft, wil nu ook een operagebouw.

Het bestand aan theateraccommodaties groeit door deze bouwlust overigens niet veel. Voor het grootste deel gaat het toch om vervanging van voorzieningen die 100 jaar geleden zijn gebouwd en het aantal 'officiële' theaters, aangesloten bij de vscd – over het algemeen goed geoutilleerd en beschikkend over een zaal waar minimaal 500 toeschouwers in kunnen – blijft dan ook staan op ruim 110, met inbegrip van een tiental accommodaties die alleen voor concerten worden gebruikt.

	1976-1980	1981-1985	1986-1990	1991-1995
noord	3			1
oost	3	1	1	
zuid	2	2	1	2
west	8	1	10	4
totaal	16	4	12	7

Tabel 4.4 Theaters gebouwd tussen 1976 en 1994

(Bron: Rijksadviescommissie voor de bouw van Schouwburgen en Concertzalen, Overzicht 1995)

Zoals gezegd, het theaterbestand bestaat allang niet meer alleen uit stadsschouwburgen of grote culturele centra. Van Gaal telde in 1985 151 'schouwburgen', waarbij "minitheaters en andere zeer kleine accommodaties in dit overzicht niet [zijn] opgenomen." (Van Gaal, 1986:26). Het CBS telde in die periode ruim 500 zalen waarin meer dan 10 podiumkunstuivoeringen per jaar worden gegeven, onderverdeeld naar "specifiek theater", "multifunctionele zaal", "sociaal-cultureel centrum" en "kerk" (CBS, Podiumkunsten 1988 en 1992). Dat aantal neemt overigens langzamerhand af. Werden er in 1987 nog 516 zalen geteld, in 1989 waren dat er nog maar 488, een jaar later 447 en in 1991 431. Aangenomen mag worden dat de eerste categorie van het CBS, specifieke theaters, grotendeels overeenkomt met de 150 theaters van Van Gaal. In aanmerking dient te worden genomen dat een groot

deel van deze accommodaties ook gebruikt wordt voor andere soorten podiumkunsten. Kerken en sociaal-culturele centra worden veelal voor verschillende soorten concerten gebruikt, maar weinig voor toneel. Van de popconcerten wordt bijvoorbeeld 56% in sociaal-culturele centra gegeven en 28% van de optredens van koren vindt in kerken plaats. De verdeling van professionele *toneelvoorstellingen* over soorten accommodaties zag er in 1991 als volgt uit:

accommodaties	professioneel toneel	
	algemeen (%)	gesubsidieerd (%)
specifiek theater	63	79
multifunctionele zaal	2	7
sociaal-cultureel centrum	14	5
kerk	1	1
school	14	2
overige	7	7

Tabel 4.5 *Spreiding professioneel toneel over soorten accommodaties in 1991*
(Bron: cbs, Podiumkunsten 1992)

Onder de categorie ‘overige’ vallen voorstellingen in de open lucht of in een tent, in musea, bibliotheken, verzorgingsinstellingen etc.

Ook deze cbs-overzichten maken duidelijk dat het zo gedifferentieerde toneel-aanbod van na 1970 zich van een even gedifferentieerd bestand aan speelplekken bedient. In dat verband heeft men ook wel van circuits gesproken. Het eerste circuit bestaat dan uit de grote specifieke theaterzalen, vanaf zo’n 500 zitplaatsen, het tweede circuit uit de specifieke, maar kleine theaterzalen die in of aan de schouw-burgen zijn gebouwd of die in de jaren ’70 en ’80 een dergelijke bestemming hebben gekregen. Daarbij kwam dan nog een derde en zelfs een vierde circuit, waarin al die speelplekken waren opgenomen die of heel klein en/of nauwelijks toegerust, en/of voor andere zaken bestemd waren, maar waarin wel tal van uiteenlopende soorten optredens plaatsvonden. Op dit niveau is eigenlijk geen zinvol onderscheid te maken tussen een derde en een vierde circuit, tenzij men de tot theater omgedoopte locaties wil scheiden van de ruimtes die in de eerste plaats voor andere doeleinden werden gebruikt, zoals eet- of gymzalen; vooral ook niet, omdat het professionele – zowel gesubsidieerde, als niet-gesubsidieerde – theater en het amateurtooneel als spelers van de accommodaties in deze categorieën optreden.¹⁷

17 Zowel uit Maas, Verhoeff, Ganzeboom (1990) als uit Van der Blij (1995) blijkt duidelijk dat er buiten wat Van der Blij het ‘reguliere circuit’ noemt, in een nog veel groter aantal zalen dan het cbs telt, podiumkunst wordt gebracht, professioneel, in het bijzonder allerlei soorten muziek, en op amateurniveau. Van der Blij schat de omvang van het aantal presentaties in het niet-reguliere circuit net zo groot als die in het reguliere circuit. Voorzover dat professionele podiumkunst betreft, blijkt het daarbij echter vrijwel helemaal om concerten te gaan en nauwelijks om toneelvoorstellingen.

In het algemeen is de circuitindeling niet erg nuttig meer, omdat er geen eenduidige koppeling meer bestaat tussen soorten accommodaties en soorten producties. Traditionele, maar klein gemonteerde voorstellingen staan in kleine zalen van de stadstheaters, en zeer onconventionele, maar groot gemonteerde ensceneringen zijn zowel in de grote zalen van de theaters als in congreszalen of fabriekshallen te zien. En waar moet zo iets als het Shaffytheater geplaatst worden? In 1968 is het begonnen, in het gebouw *Felix Meritis* aan de Keizersgracht in Amsterdam, als het eerste echte margetheater, dat wil zeggen als broedplaats voor al die initiatieven die in het reguliere theater geen plaats konden vinden, maar die wel een geweldige vernieuwingspotentie in zich droegen. Aan die initiatieven gaf Steve Austen gelegenheid zich te presenteren, met of zonder geld. Een podium moest er zijn en was er in Shaffy: Freek de Jonge en Bram Vermeulen begonnen er, het Katheater en Hinderik de Groot; in 1975 vonden er meer dan 500 activiteiten per jaar plaats in drie zalen. Shaffy stond aan de wieg van wat toen het margetheater heette en toonde hoe essentieel een podium, een distribuerende instantie, is voor de ontwikkeling van het toneel en het toneelleven. Daarmee heeft het onder andere de weg gebaad voor Theaternetwerk Nederland en de ontwikkeling van theaterwerkplaatsen, zoals die vanaf 1984 in het bestel hun plaats hebben gekregen.

Het Theaternetwerk Nederland heette aanvankelijk (van 1972 tot 1981) Shaffy-Toneelschuur-circuit. Voorstellingen die in Shaffy, de Toneelschuur in Haarlem en later ook in De Lantaren in Rotterdam werden geproduceerd, werden vervolgens in een aantal vergelijkbare theaters in het land geprogrammeerd, soms op basis van 50% provinciale subsidie op de uitkoopsom. Theaternetwerk Nederland trachtte de kleinschalige, vernieuwende voorstellingen breder te spreiden, vanaf 1982 daarin gesteund door de provincies Noord- en Zuid-Holland en de gemeente Amsterdam. Vanaf 1985 werd TNN structureel gesubsidieerd door het rijk en in de loop van de jaren besloten bijna alle provincies deze vorm van toneeldistributie via TNN te ondersteunen.¹⁸ In 1990 was TNN actief in acht van de twaalf provincies. Er werd nauw samengewerkt met een vijftigtal theaters en bovendien toegeleverd aan een veel groter aantal scholen en andere afnemers.

Een stuk of tien van de Theaters in het circuit hadden zich intussen, naar het oorspronkelijke voorbeeld van het Shaffytheater, ook ontwikkeld tot productiecentra van eigentijds kleinschalig en vernieuwend theater, onder andere de Toneelschuur in Haarlem, Lantaren-Venster in Rotterdam en het Grand Theatre in Groningen. Deze latere 'werkplaatsen' vormden in zekere zin de kern van TNN, enerzijds omdat binnen hun muren producties of coproducties, mede met het oog op programmering daarvan in de andere werkplaatsen, tot stand werden gebracht, anderzijds omdat een aantal programmeurs van deze productietheaters de programma-raad van TNN vormden die het TNN-aanbod vaststelde. Hoewel de Raad voor de Kunst in het advies voor het Kunstenplan 1993-1996 voorstelde de subsidie voor TNN te beëindigen, meende het ministerie dat het Netwerk hiervoor een te belangrijke rol speelde in de distributie van kleinschalig theater. Wel heeft er intussen een ver-

18 Alleen de noordelijke provincies deden niet of nauwelijks mee. Zij hadden wel soortgelijke subsidieregelingen, maar wilden in het kiezen van voorstellingen e.d. zelfstandig blijven.

schuiving plaatsgevonden in het functioneren van TNN; meer nadruk is komen te liggen op kwalitatieve serviceverlening aan de theaters en het behartigen van de belangen van kleinschalige en vernieuwende theaterproductie en -distributie. Deze verandering heeft niet alleen te maken met het feit dat veel provincies en steden eigen bemiddelingsorganisaties tot ontwikkeling hebben gebracht – hoewel die over het algemeen voor het onderwijs werken, waar TNN juist de theaters tot zijn klantenkring rekent – maar ook met de sterkere verankering van de werkplaatsen in het bestel en, in 1993, de instelling van het Fonds voor de podiumkunsten, dat zich immers ook structureel bezig houdt met toneelvernieuwing.

Festivals

In Nederland worden bijna alle toneelvoorstellingen los van elkaar, zonder onderling verband, gedistribueerd, als ‘producten’ die steeds opnieuw moeten concurreren met andere mogelijkheden tot vermaak. Aan de ene kant wordt er buiten Amsterdam weinig in serie gespeeld; als het al gebeurt, betreft het meestal bijzondere projecten waarbij de locatie van groot belang is. Aan de andere kant worden er per jaar niet meer dan enkele tientallen professionele voorstellingen in het krachtige verband van een festival gepresenteerd. Een flink deel daarvan is ongesubsidieerd of komt uit het buitenland, wat overigens niet wegneemt dat zo’n theaterfestival een bijzondere functie heeft voor makers en kijkers en dus ook een heel eigen plaats inneemt in het toneelbestel. Voor toneelkunstenaars biedt een festival vooral de mogelijkheid om het eigen werk te tonen aan collega’s en het te plaatsen in de artistieke ontwikkelingen die gaande zijn. Een publiek van kenners bezoekt het festival om van deze ontwikkelingen getuige te zijn, professionele afnemers onder hen bepalen er soms hun keus: het festival als beurs, ook niet onbelangrijk voor de makers uiteraard, die aan het spelen in het festival – meestal op uitnodiging – ook een zekere status ontlenuen.

In de eerste plaats is het festival echter een feest voor het publiek, een feest dat dagen, soms weken doorgaat, waarbij de gasten zich losmaken van de dagelijkse wereld door weinig anders meer te doen dan te kijken naar en te praten over het object waar alles in deze bijzondere ruimte, gedurende deze (jaarlijks terugkerende) tijd om draait: het *corpus* aan voorstellingen en alles wat daarmee te maken heeft. Anders dan bij de grote religieuze festivals in bijvoorbeeld het oude Griekenland en het middeleeuwse West-Europa, hebben veel hedendaagse festivals een internationaal karakter, terwijl het publiek net als in vroeger tijden voor het overgrote deel lokaal is. De meeste festivals hebben plaats in grotere steden en de bezoekers ervan zijn inwoners van die steden of afkomstig uit de directe omgeving. Het festival, als distributiemodel, moet in de eerste plaats de stedelijke bevolking in staat stellen betekenis te ontlenuen aan het geheel van voorstellingen. Laermans (1994) merkt echter terecht op dat “for the average festivalgoer, the offering is just simply too big, too expensive and/ or too timeconsuming to take it all in” (p. 10). En dat terwijl die gemiddelde, lokale bezoeker, volgens Laermans, meer geïnteresseerd is in de verschillende voorstellingen die worden aangeboden, dan in de ‘festival events themselves’.

Voor de grote festivals en het grote publiek zal dit zeker gelden; kleinere festivals en festivals in kleinere steden kunnen wellicht gemakkelijker tot een feest

voor de lokale bezoekers worden, zoals alle festivals dat zijn voor wie van buiten komt en blijft tot de laatste lichten zijn gedoofd.

Nederland heeft geen hele sterke festivaltraditie, tenminste als wordt afgezien van de rederijksfeesten aan het einde van de Middeleeuwen en in de Renaissance en van de openluchttheatercycli aan het begin van de twintigste eeuw.

Het eerste grote moderne festival is na de Tweede Wereldoorlog in het leven geroepen en werd, na een debuut onder de naam 'Summer festival 1947. High Arts in the Low Lands' het *Holland Festival* gedoopt, waarmee paradoxaal genoeg meteen het internationale karakter ervan was aangegeven. Het was overigens in de eerste plaats een opera- en muziekfestival, dat vooral de bemiddelde Noord-Amerikaan naar Nederland moest trekken. Toneel kwam zelfs niet voor in een eerste ruw schets, die de opera in het centrum toont en daaromheen 'kwartet', 'solisten', 'orkest', 'dansmanifestaties' en, wat verder naar buiten, 'amusement', 'roulette', 'tentoonstellingen', 'sport' en 'bezienswaardigheden'. Defresne, in 1947 artistiek leider van het Amsterdamsch-Rotterdamsch Tooneelgezelschap, sprak van een beledigende behandeling en beklagde zich daarover in een brief aan minister Gielen. De secretaris-generaal van het ministerie van ok&w, H.J. Reinink – die even later ook voorzitter van het bestuur van de Stichting Holland festival zou worden – maakte enkele notities bij deze brief: "De heer Defresne vergeet dat Engelschen en Amerikanen weinig aan Nederlandsch tooneel hebben" (Blokker, 1987:45).

Niettemin werden er jaarlijks enkele toneelproducties uitgenodigd of speciaal voor het festival gemaakt, deels door Nederlandse, deels door buitenlandse gezelschappen.

Dat heeft in de loop van de bijna vijftig jaar dat het Holland Festival bestaat een aantal spraakmakende producties opgeleverd, waaronder een legendarische uitvoering van *Elckerlyc*, met Ank van der Moer, Han Bentz van den Berg en Ellen Vogel, in 1950 een van de eerste was. Uit onvrede met de stiefmoederlijke behandeling stelde Paul Steenbergen in 1955 voor de top van het Nederlandse toneel in een manifestatie voor het *Holland festival* te bundelen. Dit leidde in 1957 tot de eerste productie van de 'Toneelmanifestatie', Bredero's *Moortje*. In 1962 was het al weer afgelopen met deze samenwerking, toen een encenering van de *Oresteia* maar niet wilde lukken. Wel werd in 1963 *De Perzen* gespeeld, in de legendarische regie van Erik Vos. Aan het eind van de jaren '60 en het begin van de jaren '70 nam, onder invloed van de maatschappelijke en artistieke revolte, het aandeel van het (Nederlands) Toneel in het Holland Festival enigszins toe. In 1969 speelden acteurs als Paul Brandenburg, Jérôme Reehuis, Ramses Shaffy en Siem Vroom in de wereldpremière van Peter Schats *Reconstructie*. Hugo Claus en Harry Mulisch schreven het libretto van deze opera die door *De Telegraaf* "een grote politieke hetze tegen Amerika en een verheerlijking van de revolutie op Cuba" werd genoemd (Blokker, 1987:105). En in 1972 stonden onder meer *La Mama* uit New York en *Oidipous Oidipous* door het Amsterdams Toneel op het programma. Bij deze laatste productie werkten Mulisch (bewerking) en Schat (muziek) opnieuw samen. Lodewijk de Boer deed de regie. Ank van der Moer, Ellen Vogel, Guus Hermus en Gerard Hartkamp speelden de belangrijkste rollen. Een toneelfestival zou het *Holland Festival* echter nooit worden. Het is, ook in de jaren '80 en '90, om muziek en muziektheater blijven draaien.

Het *Holland Festival* bestond al dertig jaar toen er in Nederland langzamerhand meer theaterfestivals van de grond kwamen. In 1974 had in Amsterdam het eerste *Festival of Fools* plaats; het zouden er tien worden. In 1977 ging het *Jeugdtheaterfestival* van start en enkele jaren daarna het *Stagedoor Festival*, waarin het publiek kennis kon nemen van niet-autochtone vormen van theater. Daarna won het festivalidee snel aan populariteit, ook in de toneelwereld. In 1987 vonden er ten minste zeven festivals plaats waarin professionele toneelproducties te zien waren, waaronder het *Jeugdtheaterfestival* dat vanaf 1982 jaarlijks in Den Bosch wordt gehouden. In hetzelfde jaar had in Amsterdam het eerste *Theaterfestival* plaats, dat echt een toneelfestival was. Directeur Arthur Sonnen stelde een negenkoppige jury samen die de Nederlandse en Vlaamse theaterkritiek representeerde en die moest uitmaken welke de *interessantste* producties van het seizoen 1986/87 waren. Deze producties werden in de overloop van het beoordeelde naar het nieuwe seizoen in één à twee weken nogmaals gepresenteerd; het eerste jaar, zoals gezegd in Amsterdam, vervolgens drie jaar in Rotterdam, van 1991 tot 1993 in Den Haag en sindsdien weer in Amsterdam. Sinds 1990 is er sprake van een 'dubbelfestival': de verkozen producties – variërend van zes tot tien per jaar – worden zowel in Nederland als in Vlaanderen gepresenteerd. Het *Theaterfestival* is in de loop van zijn bestaan uitgroeid tot een min of meer belangwekkende jaarlijkse gebeurtenis in de toneelwereld, niet alleen door het hernemen van de meest interessante producties van het voorbije seizoen, maar ook door het langzaam uitdijende randprogramma en de manifestaties die met het festival verbonden zijn. Tal van forumdiscussies, ontmoetingen en lezingen omlijsten het toneelprogramma intussen; jaarlijks wordt het festival door een vooraanstaande 'buitenstaander' geopend met het voorlezen van de *State of the Union* en het uitreiken van de Nederlandse toneelprijzen door de vscd heeft, zo mogelijk, tijdens de slotavond van het festival plaats.

Zoals gezegd steeg het aantal festivals in de loop van de jaren '80 aanzienlijk. In het seizoen 1991/92 worden er intussen bijna veertig festivals georganiseerd waar (onder andere) professionele theatergezelschappen optreden; de helft daarvan biedt ook of uitsluitend plaats aan toneelvoorstellingen. Grote en middelgrote steden begonnen hun eigen festival op poten te zetten: Den Haag vierde zijn *Haags Zomerfestival* en *Haagse Zomer*, Rotterdam had zijn *Teatro Fantastico*, kreeg in de jaren '90 daarbij *De keuze van de Schouwburg* en in Utrecht kwam *Theater aan de Werf* voor het kleinschalige theater tot wasdom. Maar ook buiten de randstad greep de festivalkoorts om zich heen. Het *Jeugdtheaterfestival* in Den Bosch kreeg een pendant in enkele Friese steden (*De Jeugdtheaterdagen*), Enschede probeerde het met het *Boast Festival*, Deventer, aan het eind van het jaar met *Op de grens van 199*, en Amersfoort met het *Hugo Claus Festival*. Het is een greep uit een steeds groeiend aantal festivals waarmee de verschillende organisatoren trachten het publiek niet alleen boeiende, belangwekkende of bijzondere voorstellingen voor te zetten, maar vooral het een gebeurtenis aan te bieden, waarin de samenhang tussen de componenten als een toegevoegde waarde kan worden beleefd.

De krachtige opkomst van het festival ontging ook de Raad voor de kunst niet. Deze bracht in 1985 een advies uit waarin gepleit werd voor een samenhangend festivalbeleid en tegelijkertijd een drastische verlaging van de subsidie voor het *Holland Festival* (*Informatiebulletin*, 1985, 1:18 e.v.). Zonder dat met zoveel woorden te zeg-

gen wenste de Raad een verschuiving van gelden van het grote HF naar de vele kleinere festivals die er intussen waren bij gekomen. Men was van mening dat additionele financiering van festivalorganiserende instellingen een hoog rendement zou opleveren, juist omdat de infrastructuur al aanwezig was en de nieuwe activiteiten in het verlengde lagen van de reguliere programmering; specifieke doelen van deze manifestaties, bijzondere kwaliteit van het gebodene en tijdelijke concentratie van aanbod waren volgens de Raad de festivalingrediënten die de gewenste toegevoegde waarde leverden. Van het *Holland Festival* vonden de ministeriële adviseurs echter dat het te veel geld ontving voor functies die min of meer achterhaald waren. De Raad onderscheidde een katalyserende, een producerende en een importerende functie van het *Holland Festival*. De eerste betrof de neiging tot samenwerking met en tussen kunstinstellingen, die van het Festival uitging; de tweede de financiering van specifieke producties en de derde functie hield in dat er interessante buitenlandse voorstellingen naar Nederland werden gehaald. De Raad was van mening dat topproducties van Nederlandse instellingen intussen ook zonder (het geld van) het *Holland Festival* wel gemaakt werden en dat men het hele jaar door bijzondere concerten, opera's en theatervoorstellingen, uit het buitenland kon bijwonen, althans in de grote steden. Reden genoeg voor de Raad voor de Kunst om het *Holland Festival* om te bouwen tot een festivalbureau, zodat in ieder geval de meest belangwekkende expertise niet verloren zou gaan; een bureau dat het moest doen met maximaal 400.000 gulden in plaats van de bijna twee miljoen die men gewend was.

De Raad legde weinig eer in met dit advies; voor ontmanteling van het *Holland Festival* bleek geen politiek draagvlak te bestaan en voor een samenhangend festivalbeleid, zo dat al tot de mogelijkheden zou behoren, had men weinig belangstelling. Wel zijn er sindsdien meer afzonderlijke festivals op de kunstbegroting van het Rijk verschenen.

Dit alles betekent niet dat de distributie van toneel – en zeker van gesubsidieerd toneel – substantieel van karakter veranderd is. Aan de ene kant betreft het alles bij elkaar, zoals gezegd, niet meer dan een honderdtal voorstellingen, waarvan er enkele tientallen door het gesubsidieerde toneel worden verzorgd. Deze voorstellingen zijn bovendien al in de gebruikelijke tellingen van het CBS opgenomen. Aan de andere kant wordt het kwantitatieve en kwalitatieve beeld van de toneelbezoeker er ook niet veel door gewijzigd. De 5000 kaartjes die jaarlijks door het *Theaterfestival* worden verkocht gaan voor het grootste deel naar reguliere toneelbezoekers¹⁹ en hetzelfde geldt voor het iets grotere aantal toegangsbewijzen voor toneelvoorstellingen in het *Holland Festival*²⁰. Wel kan verondersteld worden dat het zaalbezettingspercentage bij festivalvoorstellingen in het algemeen hoger ligt dan bij losse voorstellingen. Per slot van rekening gaat het vaak om bijzondere voorstellingen, die bovendien in samenhang met elkaar en andere informatie en manifestaties kunnen worden gereciperd. Deze veronderstelling wordt in ieder geval bevestigd door de cijfers van het *Theaterfestival*, dat door de jaren heen aan een gemiddelde zaalbezetting van 80% komt.

19 Zie hiervoor Eversmann en Eggermont (1988) en Eversmann en Van den Eijnden (1993).

20 Zie hiervoor Publieksonderzoek Holland Festival (1989).

4.3.3 *Het afnamepatroon van voorstellingen*

De cijfers zijn duidelijk: in 1985 zijn er zeven keer zo veel gesubsidieerde groepen als in 1955. Daarna neemt hun aantal weer af. Ook het aantal producties is na 1970 flink toegenomen: van 92 in 1970/71 tot 134 in 1980/81 en 139 in 1985/86. In deze paragraaf gaat het om de hoeveelheid voorstellingen die de vergroting van de productiecapaciteit heeft opgeleverd. De eerste 15 jaar na 1970 steeg het aantal gesubsidieerde toneelvoorstellingen met 100% van ruim 3000 in 1970/71 tot meer dan 6000 in 1984/85, een groei die overigens vooral tussen 1976 en 1982 tot stand kwam als gevolg van een 'boom' in het jeugd- en jongerentheater en het vormingstoneel.

Vanaf 1987/88 verzamelt het CBS nog slechts de gegevens van structureel of meerjarig door het rijk gesubsidieerde gezelschappen. Dat zijn er op dat moment 23 – waarvan 2 jeugdtheatergroepen – die samen goed zijn voor 2755 voorstellingen in Nederland. Dit beeld is in zoverre vertekend dat twee groepen voorstellingen niet meer zichtbaar zijn: die van meerjarig door provincies en grote steden gefinancierde jeugdtheatergezelschappen – op dat moment dertien groepen die samen ongeveer 1500 voorstellingen verzorgen – en wat er gespeeld wordt aan incidenteel gesubsidieerde producties, in totaal ook een 1000 voorstellingen. In 1993/94, als de rijksoverheid weer aan het jeugdtheater meebetaalt, verschijnen naast de 2371 voorstellingen van 18 structureel of meerjarig gesubsidieerde gezelschappen voor volwassenen, ook de 1744 optredens van de 12 nu meerjarig gesubsidieerde jeugdtheatergroepen weer in de CBS-boeken.

In ieder geval kan geconstateerd worden dat het aantal voorstellingen dat gespeeld werd door structureel rijks gesubsidieerde gezelschappen voor volwassenen vanaf de tweede helft van de jaren '80 weer langzaam geslonken is. Dit wordt vooral verklaard door de stelselmatige vermindering van het aantal gezelschappen in die jaren. Het rijk bekostigde in 1985/86 immers nog 26 van deze gezelschappen, in 1993/94 slechts 18.

Voor de overzichtelijkheid zijn de verschuivingen in aantallen voorstellingen van 1970 tot 1993 hieronder nog eens gerangschikt.

	met subsidie rijksoverheid			jeugd		jeugdtheater met subsidie lagere overh.	totaal
	algemeen struct.	ad hoc	werkpl.	struct.	ad hoc		
1970/71	3057	105		215	35		3412
1975/76	3991	140		198			4329
1980/81	4809	420		195	175		5599
1985/86	3768	525	240	1579	245		6387
1987/88	2587	350	300	168	315	525	4245
1990/91	2992	280	390	259	455	840	5216
1993/94	2371	175	705	1744	210		5205

Tabel 4.6 *Gesubsidieerde voorstellingen van 1970 tot 1994*

(Bronnen: zie tabel 4.1. Ad hoc producties zijn op gemiddeld 35 voorstellingen geschat, werkplaatsproducties op gemiddeld 15 voorstellingen)

Zelfs als we afzien van de ad hoc en werkplaatsproducties is er sprake van een halvering van het aantal voorstellingen per gezelschap tussen 1970 en 1994, namelijk van gemiddeld 270 naar 135. Deze afname van het gemiddelde heeft twee oorzaken: ten eerste is een groot aantal kleine gezelschappen met betrekkelijk weinig productiecapaciteit aan het bestand toegevoegd; ten tweede zijn ook de grote gezelschappen minder voorstellingen gaan spelen. Dat komt overigens niet doordat zij minder producties hebben gemaakt – dat aantal loopt zelfs iets op tussen 1980 en 1992 door het toenemen van het aantal kleine-zaalproducties – maar doordat het gemiddelde aantal voorstellingen per productie daalt. Vanaf 1992 stabiliseert de productiecapaciteit van het gesubsidieerde toneel zich, hoewel de zes grote gezelschappen vanaf dat moment wat minder producties beginnen uit te brengen. Eind jaren '80, begin jaren '90 zijn dat er nog om en nabij de 55, vanaf seizoen 1992/93 niet meer dan een stuk of 40, hetzelfde aantal dat ook tussen 1983 en 1988 jaarlijks werd uitgebracht. Tegelijkertijd echter stijgt het aantal voorstellingen per productie enigszins, wellicht mede als gevolg van de veranderingen in het subsidiebeleid van de overheid, te weten bevrozing van de subsidiesom, invoering van de budgetfinanciering en van de 15%-maatregel (zie paragraaf 4.4.). Voor de vnt-gezelschappen is deze stijging in kaart gebracht:

1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
26	26	28	29	31

Tabel 4.7 Aantallen voorstellingen per productie van vnt-gezelschappen 1990-1995
(Bron: vnt, 1995)

Het aantal gesubsidieerde toneelvoorstellingen in het algemeen blijkt dus tussen 1975 en 1986 behoorlijk te zijn toegenomen, namelijk met het aantal gezelschappen, zoals in de vorige paragraaf bleek. Daarna is dit aantal ook weer langzaam gedaald, tot iets onder het peil van het seizoen 1980/81. In termen van distributie kan men zeggen dat na 1986 het brengen van het 'toneelproduct' voor publiek sterk is afgenomen, tot het zich in het begin van de jaren '90 herstelde, vooral door de constante kwantiteit van het jeugdtheater, de incidentele producties en de werkplaatsen; toneel dus voor een ander publiek.

Geografische spreiding

De ontwikkeling van de spreiding van het gesubsidieerde toneel over de verschillende delen van het land geeft een wat andere beweging te zien dan die van het aantal voorstellingen, gezelschappen en producties, zoals hierboven geschetst.

De door de rijksoverheid gesubsidieerde gezelschappen speelden in de eerste helft van de jaren '70 nog in een kleine 150 verschillende gemeenten. Hieraan werd ongetwijfeld heel wat bijgedragen door de gezelschappen met een regionale taak: Centrum in Amsterdam (voor het westen), Theater in Arnhem (voor het oosten), Het Groot Limburgs Toneel en Globe (voor het zuiden), de Noorder Compag-

nie in Drachten en Tryater in Leeuwarden (voor het noorden). Deze gezelschappen deden een groot aantal theaters aan in de kleinere plaatsen binnen hun regio. Maar ook Sater, Het Werkteater, Proloog, de Nieuwe Komēdie en vooral het Amsteltoneel – dat grote-zaalproducties voor kinderen maakte – zochten hun publiek overal op. Gemiddeld werd 60% van de voorstellingen binnen de eigen regio gespeeld. De Haagse Comēdie, Mickery, Baal en het Groot Limburgs Toneel speelden slechts 20% buiten hun regio. Voor veel gezelschappen lag het ongeveer fifty-fifty.

De spreiding van het aantal voorstellingen tussen 1970 en 1975 over de verschillende delen van het land was stabielier dan het totaal aantal voorstellingen in die jaren, zoals uit de volgende tabel blijkt:

	1970/71		1971/72		1972/73		1973/74		1974/75	
	abs	%	abs	%	abs	%	abs	%	abs	%
noord	259	8	226	7	273	7	288	8	375	12
oost	416	13	444	14	481	12	456	12	383	12
west	1892	57	2008	61	2287	59	2477	64	1958	63
zuidwest	70	2	49	1	51	1	38	1	28	1
zuid	635	19	539	17	789	20	629	16	356	11
Nederland	3272	99	3266	100	3881	99	3888	101	3100	99

Tabel 4.8 Regionale spreiding rijksgesubsidieerde toneelvoorstellingen 1970-1975

(Bron: Nota Toneelbeleid 1976)

Opvallend is dat het aandeel van het zuiden in het totaal aantal voorstellingen, zo duidelijk gegroeid in de jaren '60, daarna enigszins terugloopt. Vooral het westen lijkt die voorstellingen te hebben overgenomen. In ieder geval gingen ze niet naar Zeeland, dat langzamerhand tot een provincie zonder gesubsidieerd toneel dreigde te worden. In het westen werd nog altijd het leeuwendeel van de voorstellingen aangeboden. In die regio vond in 1975 ook 59% van het totale bezoek plaats; iets minder dan het percentage voorstellingen, die kennelijk buiten de randstad wat beter bezocht worden. De volgende tabel laat zien wat in het seizoen 1974/75 de gemiddelde bezoekaantallen per voorstelling waren in de verschillende delen van het land en daarnaast hoeveel bezoeken er per duizend inwoners werden gebracht.

	aantal bezoeken	percentage van totaal %	aantal bezoekers per voorstelling	aantal bezoeken per 1000 inwoners
noord	79.300	9	212	53
oost	133.613	15	349	51
west	536.626	59	274	87
zuidwest	8.079	1	289	25
zuid	149.121	16	418	50
Nederland	906.739	100	293	67

Tabel 4.9 Regionale spreiding bezoeken aan rijksgesubsidieerd toneel in seizoen 1974/75
(Bron: Nota Toneelbeleid 1976)

Een tabel met veel reliëf; Zeeland worstelt met een laag bezoekeniveau in relatie tot het aantal inwoners, maar maakt dit niet goed met volle zalen. Dat is in het zuiden wel anders met gemiddeld meer dan 400 toeschouwers in de zaal. In het noorden bestaat wel tamelijk veel enthousiasme voor toneel, maar per voorstelling zijn er weinig bezoekers vergeleken met de andere regio's. Een mogelijke oorzaak daarvan is dat de noordelijke gezelschappen een groot deel van hun voorstellingen in zeer kleine zalen spelen in de vele dorpen die Groningen, Friesland en Drenthe rijk zijn.

De grote aantallen bezoeken per voorstelling in het oosten en het zuiden had een aantal oorzaken. In de eerste plaats functioneerde in de regio's het uitkoopstelsel nog redelijk goed. Aan uitkoopvoorstellingen werden in datzelfde seizoen 1974/75 gemiddeld immers 321 bezoeken gebracht, tegen 261 bezoekers per vrije voorstelling. Hoe minder voorstellingen er per jaar in een gemeente stonden, hoe groter het aantal uitkoopvoorstellingen daarbinnen; de echte 'vrije steden' waren alleen Amsterdam, Rotterdam en Den Haag.

voorstellingen per jaar	aantal gemeenten	uitkopen		vrije voorstellingen	
		absoluut	%	absoluut	%
1 - 4	78	109	88	14	12
5 - 24	46	476	92	40	8
15 - 49	9	286	91	28	9
50 - 199	8	464	65	252	35
200 en meer	3	383	20	1148	80
totaal	144	1618	52	1482	48

Tabel 4.10 Uitkoop- en vrije voorstellingen gerelateerd aan afnameniveau gemeenten in 1975
(Bron: Nota Toneelbeleid 1976)

In de tweede plaats zullen de hoge bezoekersaantallen per voorstelling in het oosten en het zuiden zeker ook van doen hebben gehad met het kleine aantal voorstellingen dat in die regio's werd gespeeld in relatie tot de omvang van de bevolking, want op dat vlak van de toedeling van toneel bestonden grote verschillen:

	aantal inwoners	aantal voorstellingen	inwoners per voorstelling
noord	1.496.000	375	3.900
oost	2.620.000	383	6.800
west	6.168.000	1958	3.150
zuidwest	323.000	28	11.536
zuid	298.000	356	8.376
totaal	13.581.000	3100	gemiddeld 4.380

Tabel 4.11 Verhouding inwoners/voorstelling per regio 1974/75

(Bron: Nota Toneelbeleid)

Als de Zeeuwen meer om toneel zouden geven, zouden die paar voorstellingen daar keer op keer uitverkocht moeten zijn; aan de andere kant wordt wellicht het tamelijk kleine aantal bezoekers per voorstelling in het noorden mede verklaard door het tamelijk grote aantal voorstellingen dat daar in relatie tot de omvang van de bevolking wordt gegeven. En tenslotte worden in de oostelijke regio en Brabant in deze jaren relatief veel meer grote-zaalproducties gespeeld dan in het westen en het noorden.

Ook in de jaren '80 is de spreiding van toneelvoorstellingen constant gebleven:

	1977/78		1980/81		1982/83		1983/84		1984/85	
	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%	abs.	%
noord	32	59	670	13	692	11	786	14	723	11
oost	438	12	549	11	701	11	610	11	716	11
west	2402	67	3189	67	3920	63	3543	62	3888	62
zuidwest	28	1	54	1	66	1	66	1	76	1
zuid	452	12	542	11	798	13	677	12	819	13
totaal	3647	100	5004	100	6229	100	5732	100	6291	100
A'dam	991	28	1114	22	1495	24	1367	24	1383	23
R'dam	209	9	382	8	491	8	392	7	387	6
Den Haag	522	15	633	13	637	10	700	12	848	13

Tabel 4.12 Regionale spreiding rijksgesubsidieerde voorstellingen 1977-1985

(Bronnen: Verlijdsdonk, 1986; CBS Podiumkunsten 1988, 1994, CBS, Kerngegevens per gezelschap, 1992/1993)²¹

Als we met behulp van de tabellen 4.8. en 4.12. de spreiding van de voorstellingen over 15 jaar, van 1970 tot 1985, bezien, blijkt dat het noorden op de grens van de jaren '70 en '80 een iets groter aandeel in het totale aantal voorstellingen kreeg (waarschijnlijk door de vervanging van de Noorder Compagnie door De Voorziening), dat het zuiden in de tweede helft van de jaren '70 wat begon in te leveren en dat het westen na een groei in de jaren '70 in de eerste helft van de jaren '80 op ruim 60% van alle voorstellingen bleef staan.²¹

Voor de periode van 1980 tot 1985 is opvallend dat Rotterdam langzamerhand wat minder voorstellingen heeft gekregen en Den Haag steeds meer. In Den Haag werden in 1984 meer dan twee keer zoveel voorstellingen gespeeld als in Rotterdam.

Als we niet alleen kijken naar de spreiding van het totaal aantal gesubsidieerde voorstellingen over het land, maar ook naar het aantal gezelschappen daarin, meer in het bijzonder naar de hoeveelheden voorstellingen die in het eigen speelgebied en in andere regio's werden gerealiseerd, blijkt dat de grote Amsterdamse repertoiregezelschappen vanaf 1970 een wat groter deel van hun voorstellingen buiten de randstad zijn gaan spelen (van 20% in 1971 naar 34% in 1984) en een evenredig kleiner deel in de randstad. Het omgekeerde geldt voor bijna alle andere randstedelijke – ook Amsterdamse – gezelschappen, groot of klein, zij het in verschillende mate:

	1971/72 randstad %	1974/75 randstad %	1980/81 randstad %	1984/85 randstad %
A'dams groot repertoire	80	73	73	66
Centrum	74	81	93	93
Baal		88	87	92
Werkteater		69	80	79
Haagse Comedie	87	87	75	82
De Appel		86	79	87
R'dams rep.	81	72	85	93

Tabel 4.13 Percentages voorstellingen in de randstad van aldaar gevestigde gezelschappen 1971-1985

(Bron: Verlijdsdonk, 1986)

21 Faasse (1986) komt in zijn overzicht van de ontwikkeling van de podiumkunsten tussen 1980 en 1985 tot een constant percentage van bijna 70% voorstellingen in de randstad en een tot 30% groeiend aandeel in Amsterdam.

Het is echter niet duidelijk welke gezelschappen door Faasse zijn meegeteld; hij komt tot een aantal van 45 'structureel gesubsidieerde toneelgezelschappen' in 1981 en maar liefst 60 in 1985. Daarom moeten wel alle gesubsidieerde groepen inclusief jeugdtoneel en mime zijn opgenomen die niet via de projectenpot worden betaald. In Amsterdam heeft zich inderdaad in de jaren '80 een groot aantal van deze gezelschappen gevestigd.

De gezelschappen die hun standplaats hadden in de niet-randstedelijke regio's brachten in dezelfde periode gemiddeld steeds een iets groter deel van hun voorstellingen in hun eigen speelgebied, maar zijn in de verdeling over het land toch tamelijk constant:

	1971/72			1974/75			1980/81			1984/85		
	ER	W	AR	ER	W	AR	ER	W	AR	ER	W	AR
noord	62	22	16	85	8	7	74	23	3	84	13	3
oost	56	24	20	48	34	18	48	32	20	55	24	21
zuid	34	49	17	41	41	18	53	32	15	43	41	16

Tabel 4.14 Spreiding voorstellingen niet-randstedelijke gezelschappen tussen 1971 en 1985 (percentages); ER = eigen regio, W = westen, AR = andere regio's (Bron: Verlijndonk, 1986)

Verhoeff (1993) geeft voor 1987/88 een overzicht van de percentages voorstellingen die gesubsidieerde toneelgezelschappen (per standplaats geteld) in de randstad spelen:

standplaats	percentage voorstellingen gespeeld in de randstad
Amsterdam (9 groepen)	87%
Rotterdam (4 groepen)	88%
Den Haag (2 groepen)	90%
Groningen (De Voorziening) en Leeuwarden (Tryater)	12%
Arnhem (Theater van het Oosten)	39%
Eindhoven (Zuidelijk Toneel) en Maastricht (Het Vervolg)	32%
totaal	74%

Tabel 4.15 Percentages randstedelijke afname van voorstellingen voor volwassenen in 1987/88 (Bron: Verhoeff, 1993:194)

Dit betekent dat zowel de randstedelijke als de regionale gezelschappen evenveel thuis zijn gebleven als in 1985, op Theater van het Oosten na dat meer naar het westen lijkt te zijn getrokken. Een en ander brengt met zich mee dat 74% van de voorstellingen van de rijksgesubsidieerde gezelschappen in 1987/88 in de randstad werd gespeeld.

In de loop van de jaren '90 daalt het westelijk aandeel in de afname van voorstellingen langzamerhand weer naar 60% van het totaal.

Als de spreidingscijfers over de periode 1970-1994 in één tabel worden samengebracht, ontstaat het volgende beeld:

	1970/71	1974/75	1980/81	1984/85	1993/94 ²²
noord	8%	12%	13%	11%	13%
oost	13	12	11	11	12
west	59	64	68	63	62
zuid	19	11	13	13	14

Tabel 4.16 Regionale spreiding rijksgesubsidieerde voorstellingen 1970-1994
(Bronnen: Verlijdsdonk, 1986; CBS-Kerngegevens per gezelschap)

Hier past slechts één commentaar: Wat een verbazingwekkende continuïteit over deze vijftig jaar!

4.3.4 Geconcentreerde spreiding

Afgezien van de vraag of gesubsidieerd toneel steeds minder over het hele land werd gespreid of niet, deed zich het verschijnsel van de *geconcentreerde spreiding* voor, wat wil zeggen dat in steeds minder gemeenten wordt gespeeld om eenzelfde gebied van voorstellingen te voorzien. Deze ontwikkeling deed zich het sterkst voelen bij de spreiding van grote-zaalproducties.

Daar was een artistieke en een financiële reden voor. De vernieuwing in het toneel vanaf het einde van de jaren '60 kwam niet alleen voort uit een maatschappelijke behoefte aan engagement, maar ook uit de noodzaak het toneel te bevrijden van de verstarde verhoudingen waaronder het gebukt ging. Na de eerste jaren, waarin de maatschappelijke en politieke functie voorop stond, begon het zoeken naar een nieuwe identiteit voor het toneel in het laatste kwart van de twintigste eeuw. Aan de ene kant, vooral in het vlakke-vloertheater, werd het persoonlijke spel

²² Voor de jaren 1987 tot 1993 zijn geen cijfers te verkrijgen die zich goed laten vergelijken met de jaren daarvoor, vanwege de steeds wisselende subsidiepositie van het jeugdtheater. In deze tabel is het jeugdtheater steeds opgenomen. Als het niet meegerekend zou worden, zou het westen een 5 tot 7% groter aandeel in de totale afname hebben.

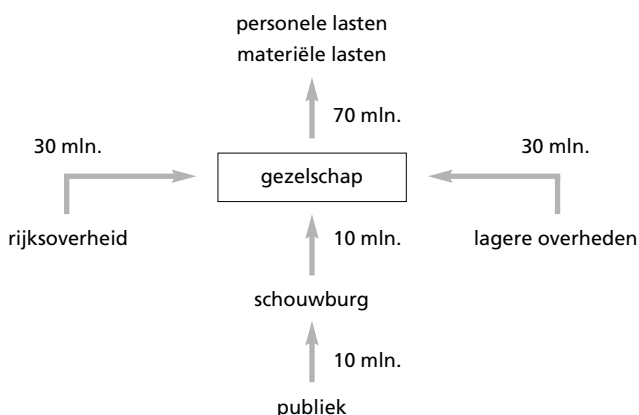
van acteurs in een directe communicatie met toeschouwers ontwikkeld; en met succes als het erom ging een eigen taal van het toneel te creëren naast die van de film en het televisiespel, die immers de meer traditionele verbeeldingsfuncties van het toneel hadden overgenomen. Maar aan de andere kant werd de hertheatralisering van het toneel gezocht in het gebruik van de ruimte, de driedimensionaliteit van toneel. Dit uitte zich vanaf het eind van de jaren '80 in drie factoren: een grotere en fundamentele nadruk op de scenografie van voorstellingen, schaalvergroting in de maatvoering en het gebruik van bestaande omgevingen als dramatisch-thematische ruimte (locatietheater). Het eerste, de nadruk op de scenografie, had een belangrijke uitbreiding van materiële problemen bij het reizen tot gevolg, niet alleen vanwege de hoeveelheid decorstukken, maar ook omdat steeds meer ontwerpen werden afgestemd op de zaal waarin een gezelschap 'thuis' speelde. Sterker gold dit nog voor de voorstellingen die in steeds grotere afmetingen werden ontworpen en dus alleen nog gespeeld konden worden in zalen waarvan het podiumoppervlak en de toneelopening groot genoeg waren. En voorstellingen tenslotte die op locatie werden gespeeld, konden uiteraard niet of nauwelijks verplaatst worden. De productie van deze laatste was overigens niet gebonden aan bepaalde steden of speelplekken in het land, de distributie ervan daarentegen in hoge mate.

De geconcentreerde spreiding die in de loop van de jaren '80 tot ontwikkeling kwam en een onderwerp van discussie werd, had, zoals gezegd, ook een financiële reden. Deze kwam erop neer dat kleinere schouwburgen, beter gezegd schouwburgen in kleinere plaatsen, de voorstellingen niet meer konden uitkopen.

In 1982 brachten VNT en VSCD samen een nota uit met de titel "Omvallende dominostenen" die een niet bepaald rooskleurig beeld gaf van wat er in het bestel gaande was. In de nota wordt geconstateerd dat de kleinere schouwburgen in het begin van de jaren '80 steeds meer kleine-zaalproducties begonnen te programmeren en steeds minder voorstellingen voor de grote zaal, niet zozeer op grond van veranderend artistiek beleid, maar omdat de gemeenten de schouwburgen dwongen tot bezuinigen door vermindering of intrekking van het programmeringskrediet. Een bijkomend gevolg daarvan was dat steeds minder voorstellingen werden uitgekocht en steeds meer contracten werden afgesloten op basis van partageregelingen, waarin 10% van de recette voor de accommodatie en 90% voor het optredende gezelschap bestemd was. Een direct domino-effect hiervan was dat gezelschappen de theaters gingen mijden waar ze weinig publiek verwachtten, met alle gevolgen voor de kunstvoorziening voor een deel van het Nederlands publiek.

Een tweede effect dat VSCD en VNT zien, is dat de beperking van de afname van voorstellingen ook de productie van toneelkunst in gevaar zal brengen.

Een geldstromenmodel toont hoe afhankelijk gezelschappen zijn van dergelijke financiële invloeden:



Figuur 4.3 Geldstromen in de toneelwereld
(Bron: Omvallende dominostenen, 1982)

De theaters blijken bijna 15% aan de inkomsten van de gezelschappen bij te dragen en berekend wordt dat, als er in het seizoen 1983/84 alleen op partagebasis zou worden gespeeld, de vnt-gezelschappen 30% minder – eigen – inkomsten (3 miljoen gulden) zouden hebben.

Subsidiënten van het toneel wordt dringend verzocht een aantal maatregelen te nemen, omdat deze ontwikkelingen aantonen dat de diversiteit en de spreiding van het gesubsidieerd toneel in hun huidige vorm anders worden aangetaast (Omvallende dominostenen, 1982:17).

Gevraagd wordt o.a. de gezelschappen drie miljoen meer te geven, het koppelsubsidiesysteem tussen verschillende overheden te beperken of zelfs af te schaffen en de verantwoordelijkheid voor de meeste gezelschappen volledig bij het rijk te leggen. Het zou niet lang duren voordat het ministerie, via de Commissie Landelijk Toneelbestel (Commissie De Boer, 1984) inderdaad zulke maatregelen nam, maar daarmee werd de concentratie in de spreiding nog geen halt toegeroepen. En dat is niet verwonderlijk, want zowel de artistieke als de financiële redenen daarvoor bleven bestaan. De combinatie van beide was het sterkst aanwezig voor grote-zaalproducties, die duur zijn in montage en reizen en dus ook een fors aantal bezoekers nodig hebben om het exploitatietekort binnen de perken te houden. Het aantal voorstellingen van die producties werd steeds minder – oversteeg de veertig nog maar zelden – en alleen de grote schouwburgen werden ermee aangedaan. Die situatie wordt bevestigd in een notitie van de vscd uit 1992, bedoeld als bijdrage aan de discussie ten behoeve van het Kunstenplan 1993-1996. De vscd erkent daarin de noodzaak van geconcentreerde spreiding, maar alleen “waar grote tot zeer grote producties in het geding zijn” (vscd, 1992). Voor het overige stelt de vscd zich op het standpunt dat er

passende producties ter beschikking moeten zijn voor theaters die voldoende geoutilleerd zijn. Tegenover de autonomie van de kunstenaar stelt de vscD de autonomie van de afnemer. Op dit punt liepen de belangen van vscD en vnt kennelijk uiteen. De vscD onderschrijft immers

graag de voornemens van het ministerie van wvc om het aandeel van de eigen inkomsten van de gezelschappen te doen vergroten, waarmee op beperkte wijze de werking van het marktmechanisme wordt geïntroduceerd (vscD, 1992).

Dat deze maatregel echter ook de geconcentreerde spreiding van kleine-zaalvoorstellingen zou gaan bevorderen, was op dat moment aan de vscD kennelijk nog niet duidelijk. Maar enkele jaren later, toen het tweede kunstenplan in werking was getreden, gingen de gezelschappen op zoek naar distributiestructuren waarbinnen zij wat meer greep op hun eigen inkomsten konden krijgen; dat bracht een tendens tot het bespelen van een eigen zaal met zich mee en daarbuiten de neiging om nog slechts in een beperkt aantal andere accommodaties, met een wat grotere regelmaat dan voorheen, op te treden, zodat er een sterkere band met het publiek kon ontstaan.

Terwijl de vscD de ministeriële plannen tot inkomstenverhoging van de gezelschappen van harte steunde, had de Vereniging wel kritiek op de Raad voor de Kunst die, in de ogen van de vscD, te weinig belang toekende aan de stedelijke samenlevingen buiten de randstad. Alle partijen leken het er in het begin van de jaren '90 over eens te zijn dat de "ontwikkeling van kunst gebonden is aan stedelijke samenlevingen" (t.z.p.), maar volgens de vscD gold dit niet alleen voor Amsterdam. Men is van mening dat behalve de spreiding van voorstellingen, de aanwezigheid van productionele activiteiten ook elders aanzienlijk bijdraagt aan een goed cultureel klimaat en een grotere betrokkenheid van de kant van het publiek; vandaar dat

de betrekkelijke nonchalance waarmee de Raad met beide vormen van spreiding omgaat, en het gemak waarmee met name produktionele voorzieningen buiten de randstad van de kaart worden gehaald, dan ook zeker niet op de instemming van de vscD [kunnen] rekenen (t.z.p.).

In de lijn van deze opvattingen stelde de vscD voor dat de zes à zeven 'grote' gezelschappen (bedoeld zijn de zes structureel gesubsidieerde gezelschappen/voorzieningen en De Appel) samen een bepaald aantal producties uitbrengen in verschillende soorten om die te kunnen spelen voor drie groepen schouwburgers in het land:

- A. 25 producties, die in totaal (behoudens de voorstellingen in de standplaats) 425 keer gespeeld worden in 17 grote theaters in stedelijke agglomeraties door het hele land; producties waarmee de gezelschappen zich kunnen profileren en het publiek een tamelijk compleet inzicht kunnen geven in de ontwikkeling van het toneel.
- B. 6 à 7 producties, die in 196 voorstellingen worden gespeeld in 28 middelgrote theaters in het land. De voorstellingen dienen kleiner gemonteerd te zijn en "een publiekstoegekarakter" te hebben.

C. Aan nog eens 49 kleinere theaters dienen per jaar 2 producties aangeboden te worden waarvoor de omschrijving ‘kleinschalig sterrentoneel’ opgaat. Dus 98 voorstellingen met een “groot publiekstoegankelijk karakter” (t.z.p.).

Met nadruk merkt de vscd op dat dit laatste aanbod niet per se van de betreffende gezelschappen hoeft te komen. Met andere woorden: hier wordt ruimte gelaten voor de vrije productie.²³

Deze discussiebijdrage van de vscd voorzag in een uitbreiding van reizende grote- zaalproducties die zeer geconcentreerd zouden worden gespreid en tamelijk weinig gespeeld, terwijl er weinig interesse werd getoond in de 40 kleine-zaalproducties die de zes ‘grote’ gezelschappen in de jaren '80 jaarlijks uitbrengen; in plaats daarvan werden 6 à 7 producties voor de 28 middelgrote lijsttheaters gevraagd, mits niet te moeilijk. Hoe groter de gezelschappen hun voorstellingen monterden en hoe meer zij zich er artistiek mee profileren, des te minder theaters worden ermee aangedaan.

Tenslotte is in dit verband nog een vergelijking tussen de gegevens over de speelbeurten van de grote gezelschappen in 1968 en in 1993 interessant:

	1968/69			1994/95		
	1	2	3	1	2	3
Ned. Comedie/TGA	245	26	402	198	31	269
Haagse Comedie/Nat. Toneel	253	28	390	163	34	310
NRT/RO-theater	242	31	420	120	43	255
Theater (van het Oosten)	87	53	394	24	34	123
Globe/Zuidelijk Toneel	48	53	324	24	32	134
Noorder Compagnie/NNT	22	–	159	40	62	151

Tabel 4.17 *Speelbeurten grote gezelschappen in 1968/69 en 1994/95 in Nederland*
 1 = standplaats; 2 = aantal speelplekken; 3 = totaal aantal voorstellingen

23 Daarmee doet het denken aan een plan dat al aan het eind van de jaren '50 door een aantal provinciale schouwburgen werd gelanceerd om per seizoen enkele zelfstandige producties uit te brengen, uitsluitend voor een tournee door de provincie. Greidanus, directeur van de Enschedese schouwburg, wilde hiermee de provinciale schouwburgen van een aantrekkelijk aanbod verzekeren zonder afhankelijk te zijn van de westelijke gezelschappen, die immers steeds minder wilden reizen. Door het tekort aan acteurs in die dagen ontstond over het plan een conflict tussen de grote gezelschappen en randstedelijke schouwburgen aan de ene kant en de provinciale schouwburgen aan de andere kant. Acteurs die aan het plan wilden meewerken – mensen als Ton Lutz, Ellen Vogel, Ko van Dijk en Ank van der Moer - werden door hun gezelschappen met ontslag bedreigd. Daarmee was het plan, voor dat moment in ieder geval, van tafel.

Opvallend is natuurlijk in de eerste plaats de algemene en sterke terugloop van aantallen voorstellingen, maar daarnaast vooral de lichte toename van het aantal speelplekken van de drie Hollandse gezelschappen en het grote aantal plaatsen waar het NNT optreedt. In het algemeen gesproken is het aantal speelplekken van de gesubsidieerde gezelschappen tussen 1990 en 1995 toegenomen. De verdubbeling die de VNT zichtbaar maakt (*Mythes en feiten*, 1995:3), is uiteraard het gevolg van de veranderde positie van het jeugdtheater; die sector neemt verreweg het grootste deel van de uitbreiding van het aantal locaties voor zijn rekening. Maar ook de andere sectoren zijn in 1995 op meer plaatsen te zien dan in 1990:

	1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
totaal	157	194	250	322	330
grote 7	72	71	70	68	82
jeugd	113	123	190	237	247
overigen	77	130	124	148	152

Tabel 4.18 Aantal steden waar VNT-gezelschappen gespeeld hebben, 1990-1995
(Bron: VNT, 1995)

4.3.5 Bezoek en receptie

Een van de meest gevoelige kwesties in de Nederlandse toneelwereld is het bezoek dat aan voorstellingen wordt gebracht. Het betreft zowel het aantal bezoeken, als het aantal bezoekers en hun sociale achtergrond. Het bezoek legitimeert immers in ieder geval voor een deel de overheidsbemoeienis met het toneellevens, hoewel Oosterbaan Martinius (1990:37) terecht heeft opgemerkt dat gebrek aan belangstelling zowel een reden kan zijn om te subsidiëren als juist om niet te subsidiëren. Feit is dat het teruglopen van het aantal bezoekers aan gesubsidieerde toneelvoorstellingen de gemoederen sinds de jaren '70 al heeft beziggehouden.²⁴ Dat is ook niet verwonderlijk als de cijfers in ogenschouw worden genomen:

²⁴ In 1965 startte W. Drees jr. overigens al een offensief tegen subsidies voor toneelvoorstellingen die te weinig publiek trokken. Hij formuleerde het profijtbeginsel, dat kortweg inhield dat wie aan dergelijk toneel plezier beleefde, voor de kosten van dat plezier behoorde op te draaien. Dat was in een tijd dat het gesubsidieerde toneel nog met 1.6 miljoen bezoeken per jaar werd vereerd.

	aantal bezoeken beroepstoneel x 1000	aantal bezoeken gesubsidieerd beroepstoneel (x 1000)	
		structureel en meerjarig	anders gesubsidieerd
1950/51	2.250		
1955/56	2.235		
1960/61	1.781		
1965/66	1.947		
1969/70	1.799	1423	
1970/71		1199	14
1975/76		931	14
1980/81		976	60
1985/86		804	89
1987/88		413	133
1989/90	2.233	551	119
1990/91	2.550	533	178
1993/94	2.355	639	74

Tabel 4.19 Ontwikkeling toneelbezoek van 1965 tot 1993, inclusief jeugd-, ad hoc en werkplaatsproducties, door verschillende overheden gefinancierd

(Bronnen: CBS, Podiumkunsten, 1992, 1994; CBS, Kerngegevens per gezelschap 1970 tot 1994)²⁵

Vlak voor de jaren '90 klautert het gesubsidieerde toneel wat betreft de bezoekcijfers uit het diepste dal. In het seizoen 1989/90 worden in Nederland al weer 670.000 bezoeken geteld en het jaar daarna wordt de 700.000 bereikt. Deze 700.000 bezoeken die aan gesubsidieerd toneel worden gebracht, staan echter niet voor evenveel bezoekers. De gemiddelde bezoekfrequentie per toeschouwer is ongeveer twee voorstellingen per jaar, wat betekent dat hooguit 400.000 personen de gang naar het gesubsidieerde beroepstoneel maken; dat is 3 à 4% van de Nederlandse be-

²⁵ De cijfers over structureel en meerjarig gesubsidieerd toneel zijn gebaseerd op CBS-gegevens. De VNT geeft hogere bezoekersaantallen en is met het CBS in discussie gegaan over de oorzaken van de verschillen (Notitie VNT, 1995). Deze verschillen kunnen onder meer voortkomen uit het al dan niet meetellen van voorstellingen in het buitenland – in deze studie zijn alleen voorstellingen in Nederland meegeteld –, uit het feit dat het bestand aan gesubsidieerde toneelgezelschappen het ledenbestand van de VNT niet precies overlapt en eventueel uit een verschil in opgave van bezoekcijfers door gezelschappen aan beide instanties. De CBS-cijfers zijn hier aangehouden vanwege de vergelijkbaarheid ervan in tijdreeksen. Het aantal bezoeken aan voorstellingen van 'anders gesubsidieerde groepen' is geschat. Voor ad hoc gesubsidieerden op 100 per voorstelling, voor werkplaatsvoorstellingen op gemiddeld 50. Het betreft hier immers vrijwel altijd kleine-zaalvoorstellingen, die gemiddeld een stoelbezetting van 50% hebben.

volking van boven de zes jaar, een kwart van de 13% van de bevolking die weleens een vorm van beroepstoneel bezoekt (Maas, Verhoeff en Ganzeboom, 1990:19). Daarnaast is er overigens nog eens hetzelfde aantal mensen dat naar amateurtoneelvoorstellingen gaat kijken. Maas, Verhoeff en Ganzeboom (1990) komen 'slechts' tot 21% van de bevolking voor het totaalbezoek aan toneelvoorstellingen, maar het Aanvullend Voorzieningen Onderzoek (AvO) 1987 geeft 23% voor toneelbezoek algemeen en daarbinnen 13% voor professioneel toneel, terwijl het onderzoek dat Intomart over datzelfde jaar deed voor wvc, 27% van de bevolking als bezoekers van toneel registreert, waarvan bijna de helft (45%) amateurvoorstellingen bezoekt.²⁶ En tenslotte telt ook Knulst (1995) nog 22% van de bevolking als toneelbezoekers in 1991, waarvan de helft voor professioneel toneel.

Opvallend genoeg is het bezoek aan podiumkunst en zelfs van theater in het algemeen volgens het Aanvullend Voorzieningen Onderzoek van het CBS sinds 1974 niet teruggelopen. Dat komt doordat het bezoek aan niet-gesubsidieerd beroepstoneel en aan amateurtoneel constant is gebleven of zelfs gestegen. Het aantal bezoekers aan *gesubsidieerd* toneel per duizend inwoners is immers flink gedaald sinds 1965:

	gesubsidieerd	totaal
1965	151	164
1970	110	137
1975/76	72	–
1980/81	74	–
1985/86	62	–
1990/91	46	170
1993/94	45	154

Tabel 4.20 *Bezoek aan professionele toneelvoorstellingen per duizend inwoners 1965 tot 1994*

(Bron: Knulst, 1989:238 en 1995:78; CBS-statistieken podiumkunst)

In totaal werden er in het seizoen 1993/94 per 1000 inwoners 154 bezoeken aan professionele toneelvoorstellingen gebracht. Daarmee wordt het niveau van het einde van de jaren '50 en het midden van de jaren '60 geëvenaard. Doordat tussen 1970 en 1993 het aantal rijks gesubsidieerde voorstellingen flink is toegenomen (3412 in 1970 door 16 gezelschappen en 4487 in 1993 door 41 gezelschappen) moet daarmee de terugloop in bezoek dus ook tot uitdrukking komen in de gemiddelde toeschouwersaantallen per voorstelling:

²⁶ Zie hierover ook het onderzoek van Van der Blij (1995).

1970/71	361
1975/76	223
1980/81	185
1985/86	173
1990/91	173
1993/94	158

Tabel 4.21 Bezoekersaantallen per rijks gesubsidieerde voorstelling 1970-1994, inclusief ad hoc en werkplaatsvoorstellingen

Als de ad hoc en werkplaatsvoorstellingen niet worden meegerekend, blijkt het gemiddeld aantal toeschouwers per voorstelling veel minder gezakt te zijn. De VNT heeft berekend dat dit gemiddelde in de laatste 15 jaar gedaald is van 220 naar 210. En die daling komt dan nog vooral voor rekening van het jeugdtheater dat van grote naar kleine zalen is verschoven en bovendien een veel groter aandeel in het totaal aan voorstellingen heeft gekregen:

	7 grote gezelschappen	jeugdtheater	overige gezelschappen
1978/79	224	253	219
1980/81	278	207	128
1985/86	165	146	98
1991/92	225	151	146
1992/93	265	118	167
1993/94	258	101	194
	+15%	-60%	-11%

Tabel 4.22 Bezoekersaantallen per voorstelling van VNT-gezelschappen van 1978 tot 1994 (Bron: Notitie VNT, 1995)

Deze gemiddelden per voorstelling zeggen uiteraard niet veel over het aandeel van de drie soorten toneel die de VNT onderscheidt in het totaal aan voorstellingen en bezoek; maar ook dat is door de VNT berekend voor haar leden:

	1978/79	1993/94
grote zeven	2.469	1.647
	552.676	425.399
jeugdtheater	770	2.460
	159.008	248.069
overige groepen	1.474	1.222
	323.418	237.162
totaal	4.711	4.329
	1035.102	910.630

Tabel 4.23 Aantallen voorstellingen en bezoeken van/aan soorten VNT-gezelschappen.²⁷
(Bron: Notitie VNT, 1995)

Het diepste dal, in het midden van de jaren '80, toen het grootste aantal gesubsidieerde gezelschappen de meeste voorstellingen speelde voor de minste toeschouwers en veelal in kleine zalen, lijkt verlaten te zijn. Dat wil niet zeggen dat aanbod en vraag nu volledig op elkaar zijn afgestemd; gemiddeld zijn Nederlandse toneelzalen slechts voor 52% met bezoekers gevuld. Voor jeugdtheater is dat overigens 64%. Een groot verschil doet zich wat dat betreft voor tussen vrije producties en voorstellingen van VNT-leden in de grote zaal: de eerste scoren een zaalbezetting van 70%, de tweede van 45% (*Nieuwsbrief Project Proeftuinen*, nr. 1, 1994:2).

Een andere vraag is wie de overgebleven bezoekers van gesubsidieerd toneel precies zijn. Knulst heeft hen een "achtergebleven elite" genoemd (Knulst, 1991:5), omdat het een relatief kleine groep van ingewijden betreft die niet, zoals de rest van de bevolking, de elektronisch beschikbare vormen van dramatische verbeelding als substituuut voor toneel is (kunnen) gaan gebruiken, maar artistieke en sociale bevrediging in de zaal is blijven zoeken. Met Hirschman (1970) wijt Knulst dit gedrag aan het feit dat gesubsidieerd toneel behoort tot de "connaissanceur goods", waarbij de ingewijde genot ontleent aan "zijn oog voor details en zijn verbondenheid met de in-crowd". De grote groep lager en middelbaar opgeleiden die in het begin van de jaren '60 nog regelmatig toneel bezocht, heeft in hoge mate voor film en drama op de buis of voor andere vormen van vermaak gekozen. Het trouwe publiek van professioneel toneel bestaat voor tweederde uit hoogopgeleiden zonder gezinsbindingen (Knulst, 1991:24), terwijl dit bevolkingssegment in 1962 slechts 8% van het trouwe publiek (bezoek één maal in de drie maanden of vaker) vormde, tegenover 58%

²⁷ De verschillen met CBS-cijfers over voorstellingen en bezoek komen onder meer voort uit het feit dat de VNT buitenlandse voorstellingen heeft meegeteld en over het seizoen 1993/94 voor een aantal gezelschappen schattingen heeft gemaakt. Bovendien zijn niet alle VNT-leden structureel of meerjarig gesubsidieerd.

lager opgeleiden zonder gezinsrestricties (lees: kleine kinderen thuis).²⁸ In tegenstelling tot het opleidingsniveau hadden gezinsrestricties altijd al een grote invloed op toneelbezoek: ouders van kinderen tot 14 jaar die een lage opleiding hadden genoten, maken in 1962 26% van het vaste toneelpubliek uit en slechts 2% van dat in 1987, maar de hogeropgeleiden met kleine kinderen vormen in 1987 ook slechts 11% van het publiek dat 1 keer in de drie maanden of vaker naar beroepstoneel gaat kijken. Knulst wijst erop dat het des te vreemder is dat de zalen in de laatste 30 jaar zijn leeggelopen, daar het opleidingsniveau van de bevolking zo sterk is gestegen. Op grond daarvan zou bij gelijkblijvende attractiviteit van toneel een groei van het aantal bezoeken eerder in de lijn van de verwachtingen hebben gelegen.

Voor meer informatie over de achtergronden en kenmerken van toneelbezoekers is *Podiumkunsten en publiek* (1990) van Maas, Verhoeff en Ganzeboom een rijke bron, hoewel de data voor dit onderzoek verzameld zijn in een seizoen dat al weer negen jaar achter ons ligt (1987/88). Op initiatief van de vscd liet wvc dat groot-schalige onderzoek doen “om de podiumkunsten in volle omvang vanuit het perspectief van het publiek te belichten” (Maas e.a. 1990). Daartoe werden 4500 bezoekers van 1000 voorstellingen in 31 theaters in tien steden ondervraagd; bovendien werd een algemeen bevolkingssurvey onder 700 personen uitgevoerd in dezelfde tien steden. Hoewel de categorie toneel in dit onderzoek zelden wordt gehanteerd, maar opgaat in de ruimere categorie theater, waarin naast mime en jeugdtheater ook cabaret is opgenomen, ondersteunen de gevonden cijfers over de opleiding van bezoekers de bevindingen van Knulst: hoe hoger de opleiding, hoe meer kans dat men in het theater wordt aangetroffen, zoals blijkt uit de volgende tabel, waarin wordt aangegeven welk percentage van bevolkingsgroepen met een bepaald opleidingsniveau wel eens theater bezoekt (let wel: inclusief cabaret, mime, jeugd- en amateurtheater). In de tweede kolom is aangegeven welk aandeel elke groep heeft in het totale publiek.

28 Vanwege vergelijking van de surveys van 1962 en 1987 kon Knulst slechts twee opleidings-niveaus gebruiken: hoog en laag. Laag wil hier zeggen: lo, lbo en mavo. Hoog: havo, mbo, hbo en wo (en vergelijkbare opleidingen in 1962). Deze bundeling geeft te weinig inzicht in de verhouding tussen middelbare en hogere opleidingen.

	deel van segment dat theater bezoekt	segment als deel van totale publiek	segment als deel van bevolking
basisonderwijs	15,2%	1,4%	10,3%
lbo	16,0%	3,7%	13,8%
mavo	23,1%	6,8%	9,5%
mbo excl. cultureel gerichte opleidingen	27,6%	10,9%	23,8%
havo, vwo en cultureel gerichte opleidingen	34,6%	10,0%	12,0%
hbo en wo excl. cultureel gerichte opleidingen	40,3%	21,2%	15,1%
cultureel gerichte hbo- en wo-opleidingen	51,1%	45,9%	13,6%

Tabel 4.24 Theaterbezoek naar opleidingsniveau 1987

(Bron: Maas e.a. 1990:176)

Twee zaken vallen direct op: hbo en wo zijn sterk oververtegenwoordigd in de theaterzaal, meer dan drie keer als het gaat om cultureel gerichte opleidingen, terwijl toch slechts de helft van de cultureel hoogopgeleiden het theater bezoekt. Het eerste zal vooral samenhangen met de relatie tussen de aard van de voorstellingen en de culturele belangstelling van de verschillende opleidingsstrata; het tweede met restricties die Knulst al noemde: de gezinssamenstelling, maar vooral de aan- of afwezigheid van theatrale competentie.

Vergelijking met een overzichtje van CRM uit 1976 is interessant:

	4 x per jaar of meer	1-3 x per jaar	nooit
hoger	22	30	48
middelbaar	22	32	46
uitgebreid	8	30	62
lager	3	17	80

Tabel 4.25 Toneelbezoek naar opleiding in % van het bevolkingssegment (1975)

(Bron: Nota Toneelbeleid, 1976:60)

Voor de duidelijkheid: het betreft hier alleen toneelbezoek. Van mensen met alleen lager onderwijs gaat 20% in 1975 wel eens naar de schouwburg, zij het niet vaak, dat is 5% meer dan naar het *theater in het algemeen* in 1987. Uit de groep met uitgebreid lager onderwijs gaat in 1975 38% naar *toneelvoorstellingen*, tegen 20% in 1987 naar *theater in het algemeen*. Voor het middelbaar niveau is dat 54% tegen 30% en voor het hogere 52% in 1975 tegenover 45% in 1987. In de betreffende tien jaar is de aantrekkingskracht van het *theater* op lager en middelbaar geschoolden dus sterk verminderd, zelfs in vergelijking met de behoefte aan toneel. Wat de leeftijd betreft is alleen de belangstelling van de jongste groep (16-25 jaar) met meer dan 10% gedaald. In 1976 ging daarvan nog 40% wel eens naar een toneelvoorstelling. In 1987 bezocht maar 26% het theater. Daar staat tegenover dat de belangstelling van de groep 26- tot 35-jarigen met 10% gestegen is. Daarna lijkt, waarschijnlijk in de periode waarin kinderen opgevoed worden, de belangstelling voor theater enigszins te zakken, vreemd genoeg meer dan bij podiumbezoek in het algemeen en bij andere vormen van podiumkunst:

leeftijd	podiumkunst	muziek	theater	muziektheater	dans
16-25	56,3%	41,8%	26,6%	10,5%	7,4%
26-35	63,5%	45,5%	42,2%	12,3%	13,9%
36-45	64,1%	45,5%	31,3%	9,8%	10,1%
46-55	57,4%	42,2%	27,7%	14,2%	4,2%
56-65	42,6%	31,9%	26,2%	14,9%	2,9%
65+	44,9%	25,1%	18,9%	12,0%	2,9%

Tabel 4.26 Bezoek aan podiumkunsten naar leeftijd 1987
(Bron: Maas e.a., 1990:116)

Het theaterbezoek van de groep van 36- tot 45-jarigen daalt met ruim 10% ten opzichte van de categorie daarvoor, wat inderdaad kan duiden op veranderingen in het gezinsleven. Opvallend is dat voor de podiumkunst in het algemeen en voor muziek de deelname van de verschillende leeftijdscategorieën veel constanter is, in ieder geval tot het 55ste jaar. Vijftigers lijken muziektheater plotseling aantrekkelijk te gaan vinden. Voor theater geldt dat allemaal niet. Vanaf het 35ste jaar loopt de belangstelling langzaam terug. Dat is ongeveer omgekeerd evenredig aan de invloed van het inkomen. Die is niet zo groot, maar wel kan worden vastgesteld dat mensen die meer dan 30.000 gulden gezinsinkomen per jaar te besteden hebben wat vaker in het theater te vinden zijn. Een lichte uitzondering is er onder de minstverdienenden (studenten) te constateren:

inkomen

minder dan f 20.000	22,6%
f 20.000 - f 25.000	19,4%
f 25.000 - f 30.000	26,8%
f 30.000 - f 40.000	36,7%
f 40.000 - f 50.000	33,6%
meer dan f 50.000	35,3%

Tabel 4.27 Theaterbezoek naar inkomen in % van het bevolkingssegment (1987)

(Bron: Maas e.a., 1990:116)

Al deze cijfers betreffen het theater. Maas, Verhoeff en Ganzeboom voeren echter de meeste van hun berekeningen uit voor de podiumkunst in de meest algemene zin. Op basis van Ganzebooms informatieverwerkingstheorie, waarbinnen de aanwezigheid van culturele competentie wordt gezien als de belangrijkste voorwaarde voor deelname aan culturele activiteiten, worden vier groepen van podiumkunst onderscheiden:

- a. conventioneel en eenvoudig
- b. onconventioneel en eenvoudig
- c. conventioneel en complex
- d. onconventioneel en complex

Deze indeling wordt in hoofdstuk 5 besproken in het kader van het participatievraagstuk. Maar dat er wat haken en ogen zitten aan de wijze waarop het conventionaliteits-complexiteitsmodel door Maas, Verhoeff en Ganzeboom op het theater wordt toegepast, blijkt wel al uit de volgende figuur:

conventioneel eenvoudig	on conventioneel eenvoudig	conventioneel complex	on conventioneel complex
– blijspel	– cabaret	– serieus klassiek toneel	– modern of experimenteel toneel
– poppentheater	– onemanshow – kindertheater		– politiek of vormingstheater – mime, pantomime, performance

Figuur 4.4 Indeling theatergenres door Maas, Verhoeff en Ganzeboom

(Bron: Maas e.a., 1990:85)

Dat blijspel, als daarmee tenminste het kluchtige soort wordt bedoeld, tamelijk eenvoudig is en conventioneel, hoeft niet direct betwijfeld te worden (voor de komedie gaat het echter al niet meer op), maar dat is zo ongeveer de enige categorie die niet al te problematisch is. Was het poppentheater van Jozef van den Berg destijds conventioneel en eenvoudig? En kent het kindertheater niet zeer conventionele voorstellingen naast heel onconventionele, nog afgezien van het verschil in complexiteit? Wat te denken van de klassieken bij Toneelgroep Amsterdam, hoe conventioneel zijn die eigenlijk? En was nu juist niet de kritiek op veel van het politiek vormingstoneel – dat in 1987 overigens niet meer bestond – dat het zo simpel en zelfs conventioneel was? Wat wel geconstateerd kan worden, is dat de voorstellingen van het gesubsidieerde beroepstoneel vrijwel allemaal binnen de categorie ‘complex’ vallen in het onderzoek van Maas, Verhoeff en Ganzeboom, soms in de conventionele, soms in de onconventionele subcategorie daarvan.

Om te beginnen worden acht verschillende groepen bezoekers van podiumkunst onderscheiden door het coco-model te combineren met bezoekfrequentie:

	bezoek- frequentie	% van de bevolking	% van het publiek	% hoger opge- leiden binnen bezoekers- groepen
conventioneel/eenvoudig				
incidenteel bezoek	1,21	1,2	1,1	24,6
intensief bezoek	6,62	14,0	2,9	18,1
onconventioneel/eenvoudig				
incidenteel bezoek	2,42	6,9	1,4	40,4
intensief bezoek	12,82	9,3	6,9	34,4
conventioneel/complex				
incidenteel bezoek	4,90	5,5	4,5	42,2
intensief bezoek	15,52	6,1	16,6	48,9
onconventioneel/complex				
incidenteel bezoek	9,12	8,5	21,4	62,8
intensief bezoek	30,43	4,1	45,3	77,7
niet-bezoekers		44,4		

Tabel 4.28 Deelname aan podiumkunsten naar complexiteit en conventionaliteit. ‘Hoger opgeleiden’ betreft HBO- en WO-niveau. (Bron: Maas e.a., 1990:87)

Deze tabel dient met de nodige voorzichtigheid te worden gehanteerd: de cijfers hebben betrekking op alle professionele podiumkunsten samen en het publieksonderzoek werd gedaan binnen min of meer gevestigde accommodaties, waar

‘complexe kunst’ de programmering nogal domineerde. De algemene trends zijn echter duidelijk: vormen van ‘eenvoudige’ professionele podiumkunst trekken onder de Nederlandse bevolking de meeste regelmatige of intensieve bezoekers. Afgezien daarvan verschillen de categorieën eigenlijk niet zo sterk in attractiviteit voor de bevolking; 12,6% bezoekt weleens onconventionele, complexe podiumkunst; slechts 1% minder gaat ooit naar conventionele complexe podiumkunst en ruim 3% meer heeft belangstelling voor eenvoudige vormen van muziek, toneel, dans en muziektheater. Meer uitgesproken is de aanwezigheid van hoogopgeleiden bij de complexe vormen van podiumkunst; bij onconventionele en complexe vormen wordt de zaal voor bijna 80% gevuld met mensen die hbo of wo hebben gedaan. Zoals gezegd moet de verdeling van het publiek over de verschillende categorieën zeer voorzichtig geïnterpreteerd worden; het betreft hier, behalve in de tweede kolom (% van de bevolking), niet het totale podiumkunstenpubliek in Nederland, 55% van de bevolking, maar het publiek dat de door Maas, Verhoeff en Ganzeboom onderzochte accommodaties bezocht. De uitkomsten van het bevolkingsurvey in hetzelfde onderzoek geven hierop een veelzeggend commentaar. Daaruit blijkt namelijk dat eenderde van de bevolking podiumkunst bezoekt in incidentele accommodaties, zoals kerken, horecagelegenheden en vooral buurthuizen en ‘de openlucht’. Dat levert evenveel bezoeken op als er aan de grote podia worden gebracht; beide hebben ongeveer 45% van het totaal, en de rest gaat naar de kleine podia. De incidentele accommodaties en hun publiek zijn echter niet bij het *publieksonderzoek* betrokken.

Behalve culturele competentie, inkomen, leeftijd en beschikbare vrije tijd heeft ook de woonplaats invloed op het bezoeken van podiumkunsten, in het bijzonder op de frequentie daarvan. In de eerste plaats gaat het daarbij vooral om het deel van het land waar men woont, in de tweede plaats om de urbanisatiegraad van de woonplaats en in de derde plaats om de afstand ten opzichte van het te bezoeken theater.

Zoals hierboven werd vastgesteld is, landelijk gezien, het aantal bezoeken aan beroepstoneel sinds 1965 zeker niet gedaald, maar aan het gesubsidieerde deel daarvan wel degelijk. Per regio zijn de ontwikkelingen alleen geregistreerd voor het structureel en meerjarig gesubsidieerde aanbod:

	1975	1987	1993	1995
noord	53	31	28	33
oost	51	11	16	12
west	87	45	57	52
zuidwest	25	8	11	5
zuid	50	11	18	18
landelijk	67	28	36	33

Tabel 4.29 Aantal bezoeken aan structureel en meerjarig gesubsidieerd toneel per 1000 inwoners in 1975, 1987, 1993 en 1995 (excl. jeugdtheater)

(Bronnen: Toneelnota 1976; CBS-statistiek toneel 1988 en 1992; Kerngegevens per gezelschap)

Een opmerkelijke ontwikkeling, waarin het noorden de landelijke trend zo ongeveer heeft gevolgd, daarbij overigens grotendeels steunend op de theaters in de stad Groningen, waar de helft van alle bezoeken in het noorden wordt afgelegd, terwijl de toneelparticipatie van de bevolking in het oosten en zuiden drastisch is geslonken na 1975.

Ook in het westen gaat men nu minder naar gesubsidieerd toneel kijken dan in 1975, maar de daling van het aantal bezoeken per 1000 inwoners is minder groot en de westelijke regio trekt als enige het landelijk gemiddelde krachtig omhoog. De cijfers van 1987 en 1993 zijn niet helemaal met die van 1975 te vergelijken omdat in 1987/88 alleen de meerjarig door het rijk gesubsidieerde gezelschappen zijn meegeteld, maar de cijfers van 1987 en 1993 zijn onderling wel heel goed vergelijkbaar en laten zien dat het dal van de tweede helft van de jaren '80 inderdaad gepasseerd is. Alleen het bezoek in het noorden, dat in 1987 overigens het minst was teruggelopen, is sindsdien iets achteruitgegaan; zoals gezegd komt het bezoek in deze regio echter redelijk overeen met het landelijk gemiddelde.

Verhoeff brengt de theaterparticipatie van de bewoners van steden van verschillende grootte in kaart en constateert dat in grotere steden gemiddeld vaker een bezoek aan podiumkunstinstanties wordt gebracht dan in kleinere plaatsen, zoals de volgende tabel laat zien.

%	nooit	1 x per jaar of minder	1 x per half jaar	1 x per 2-5 maanden	1 x per maand of meer	gem. aantal bezoeken per bezoeker
A'dam	44,7	11,2	10,1	15,3	18,7	5,7
R'dam Den Haag	58,7	8,0	7,3	17,6	8,4	4,7
100 - 250.000 inwoners	61,1	10,7	11,0	11,9	5,3	3,7
50 - 100.00 inwoners	59,9	12,4	12,6	11,4	3,7	3,2
< 50.000 inwoners	65,1	14,5	9,1	8,6	2,7	2,9
Nederland	62,2	12,8	9,9	10,6	4,5	3,4

Tabel 4.30 Verschillen in frequentie van podiumkunstbezoek van de Nederlandse bevolking naar urbanisatiegraad in 1985

(Bron: Verhoeff, 1993:107)

De grote lijnen zijn duidelijk: regelmatig bezoek aan podiumkunsten wordt in grotere steden meer afgelegd dan in kleine. Interessant is echter, dat in de kleinere steden het incidentele bezoek (één maal per half jaar of minder) iets boven het landelijk gemiddelde ligt; dat verdient enige aandacht.

Deze verschillen in bezoek naar urbanisatiegraad zijn niet goed te vergelijken met de cijfers van CRM uit 1976, omdat deze laatste alleen het toneel betreffen. Toch is het wel interessant om de gegevens uit 1976 te zien:

	4 x of meer per jaar	1-3 x per jaar	totaal	nooit
3 grote agglomeraties	10	19	29	71
middelgrote steden	8	23	31	69
kleine steden	7	24	31	69
platteland	6	26	32	68
Nederland	8	23	31	69

Tabel 4.31 Percentages van bevolkingsgroepen die toneel bezoeken, naar urbanisatiegraad (Bron: Nota Toneelbeleid, 1976:60)

Wat opvalt is dat in 1976 het toneellevens in de grote steden zich in bezoekgedrag nog nauwelijks onderscheidt van dat in de andere steden en van het landelijk gemiddelde, zoals tien jaar later wel gedeeltelijk het geval is.

Verhoeff merkt op dat de verschillen in participatie naar urbanisatiegraad niet zijn terug te voeren op verschillen in de bevolkingssamenstelling van grotere en kleinere steden, maar moeten worden toegeschreven aan verschil in omvang en kwaliteit van het aanbod in de betrokken plaatsen. Ook deze laatste verklaring lijkt echter weinig soelaas te bieden aangezien de gemiddelde zaalbezetting per voorstelling in middelgrote en kleine steden niet groter is dan in de theaters van de grote steden. Een andere verklaring zocht Verhoeff in reistijd en inspanning die het kost om een uitvoering van podiumkunst te bereiken en om na afloop weer thuis te komen.

Hij constateert, op basis van voorstellingen die ook in *Podiumkunst en Publiek* voor het onderzoek waren geselecteerd, dat 30% van de bezoekers minder dan 2 kilometer van het theater woont en 55% binnen een straal van 5 kilometer. Uitgaande van de veronderstelling dat de kans dat iemand die minder dan 2 kilometer van het theater af woont, een bepaalde voorstelling bezoekt, 100% is, is die kans voor iemand op 5 kilometer afstand 50% en op 7 kilometer nog slechts 25%, na 10 kilometer is de kans op bezoek tot 10% geslonken. De afstand zelf lijkt inderdaad meer invloed te hebben op bezoek dan de tijd die het kost om hem te overbruggen. Bezoekers van podiumkunst gebruiken gemiddeld 21 minuten om naar de plaats van handeling te komen, maar in de kleinere plaatsen, waar nota bene meer mensen van grotere afstanden komen, kost dat minder tijd dan in de grote steden.

steden	minuten
Amsterdam	25
Rotterdam	24
Utrecht	22
Eindhoven	20
Nijmegen	19
Enschede	19
Amersfoort	19
Groningen	17
Drachten	17
Sittard	17

Tabel 4.32 Gemiddelde reistijd per bezoek

(Bron: Maas e.a., 1990:200)

Daar waar het hoogste percentage van de bevolking podiumkunst bezoekt en dat ook het meest frequent doet, blijkt de reistijd het langst.

Er blijft weinig anders over dan met het voormalige ministerie van wvc te veronderstellen dat “het stedelijk leven het klimaat [vormt] waar de cultuur het beste tot ontwikkeling kan komen. De aanwezigheid van culturele voorzieningen en de karakteristieke kenmerken van het stedelijk (culturele) leven zijn met andere woorden nauw met elkaar verweven” (*Investeren in Cultuur*, 1992:20), zodat “de *nuchtere* (curs. HvM) constatering op zijn plaats [is] dat grote steden bij uitstek het klimaat bieden waar de cultuur het beste gedijt” (t.z.p.52). In één zin kan de regelmatige bezoeker van gesubsidieerd toneel in de jaren '90 dan ook gekenschetst worden als een hoogopgeleide (rand)stedeling tussen de 25 en 45 jaar zonder veel gezinsverplichtingen.

De concrete bezoekcijfers van de meerjarig gesubsidieerde toneelgezelschappen bieden intussen een bizarre aanblik, zowel wat betreft de aantallen toeschouwers die gerenommeerde gezelschappen weten te trekken als de verbazingwekkend lage aantallen toeschouwers die in sommige steden het gesubsidieerde toneel bezoeken. Emmen bijvoorbeeld, waar in 1985 de prachtige ‘Muzeval’ is neergezet met drie zalen voor alle soorten voorstellingen, heeft in 1994/95, met zes rijksgesubsidieerde voorstellingen voor volwassenen, niet meer dan 1000 bezoeken kunnen registreren. Dat betekent dat in de tweede stad van het noorden, waar meer dan 90.000 mensen wonen, niet meer dan, pakweg, 500 personen deze voorstellingen hebben bezocht. Steden als Venlo en Deventer hebben zo’n 1000 mensen onder hun 65.000 inwoners die blijk geven van belangstelling voor gesubsidieerde uitingen van *toneelkunst* in de accommodaties in hun eigen stad.

Wat de gezelschappen betreft doen de grootste het niet slecht als het om de gemiddelde zaalbezetting gaat; die ligt tussen de 250 en 300, een gemiddelde van kleine en grote-zaalvoorstellingen. Wel opmerkelijk is dat groepen als Theater van het Oosten en het Zuidelijk Toneel zo weinig voorstellingen slijten, respectievelijk 123

en 134 in het seizoen 1994/95, ongeveer evenveel als kleine gezelschappen als Art en Pro, Het Vervolg of Hollandia, die met gemiddeld 100 voorstellingen per jaar toch ook nog tamelijk weinig speelbeurten maken in verhouding tot hun capaciteit.

Nog opmerkelijker, tenslotte, is het aantal toeschouwers dat jaarlijks in aanraking komt met de alom geprezen, gelauwerde, voor festivals uitgenodigde en als artistieke top van het Nederlandse toneel beschouwde kleine-zaalproducties. Het Vervolg en Carrousel trekken met hun 100 voorstellingen elk gemiddeld niet meer dan 70 à 80 toeschouwers per keer; hoeveel bezoekers zouden dat in Nederland zijn; 3000, 4000 per gezelschap? De Trust, toch de absolute top in het Nederlandse vvt (vlakke-vloertheater) speelde in 1994/1995 8500 bezoeken bij elkaar in 70 voorstellingen (120 per voorstelling) en Maatschappij Discordia, een geval apart, maar toch, wordt in Nederland met 4000 bezoeken vereerd (door ongeveer 2000 mensen).

Veel moois voor weinig mensen, of, beter gezegd: weinig mensen voor veel moois.

4.4 De rol van de overheid tussen 1970 en 1995

4.4.1 Inleiding

Wie veel nota's en andere ambtelijke stukken leest, komt vroeg of laat tot een punt van verzadiging waarop de taal niet meer verrast en de indruk dat er niets nieuws onder de zon is, overheerst. Wie echter met zevenmijlslaarzen door de geschiedenis van het Nederlands toneelbestel stapt en slechts de nota's van 1976, 1984 en 1993 doorneemt, leest daaruit het boeiende relaas van een overheid die tracht de toneelwereld ideologisch, organisatorisch en financieel controleerbaar te maken. Het herlezen van de laatste 20 à 25 jaar verrast jong en oud, temeer doordat blijkt hoe kort krachtige ideeën en opvattingen soms maar domineren voordat ze plaats moeten maken voor nieuw, vaak hernieuwd gedachtengoed.²⁹ Dit valt het meest op voor de Nota Toneelbeleid uit 1976, die geheel gedragen wordt door het veranderings- en emancipatiedenken van de jaren '60 en '70, maar in minder dan tien jaar wordt ingehaald door het *Eindrapport van de Commissie Landelijk Toneelbestel* (Nota De Boer, 1984), dat wel een aantal organisatorische voorstellen uit 1976 overneemt, maar het denken over de *functie* van toneel in de Nederlandse samenleving vrijwel volledig heeft uitgebannen. De technocratische tekstproductie die zo kenmerkend is voor de cultuurnota's onder het christen-democratische bewind tussen 1982 en 1990 heeft dan zijn intrede gedaan. Dat is eigenlijk voor het eerst sinds er door de overheid over toneel is gediscussieerd en geschreven.

29 Adams (1995:489 e.v.) verklaart dit niet alleen uit de snel veranderende tijdgeest, maar ook uit de moeite die politici er mee hebben om door te gaan met het uitvoeren van al eerder ontwikkelde ideeën. Adams' herlezing van de *Nota Kunst en Kunstbeleid* brengt onder meer aan het licht dat veel problemen en benaderingswijzen in het huidige kunstbeleid ook al in het midden van de jaren '70 aan de orde waren.

Het Eindrapport der Rijkscommissie voor de Dramatische kunst van 1919 wijdde een passende hoeveelheid aandacht aan de verhouding waarin gesubsidieerde kunst hoorde te staan tot wat geformuleerd werd als de 'ethische grondslagen van ons volksleven'; de eerder geciteerde passages uit *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog* zullen zeker ook duidelijk hebben gemaakt dat de ontwikkeling van het bestel gebaseerd was op een diepgaande behoefte om toneel als een maatschappelijke kracht te zien. De Toneelnota van 1976, de eerste echte van na de oorlog, bouwt zij het in een meer beknopte stijl, op die behoefte voort. En zelfs *Investeren in Cultuur* van 1993 is bij vlagen een poging tot ideologische fundering van het toneelbestel.

Geen van de betreffende overheden kon uiteraard volstaan met mooie woorden. Het belang dat men aan toneel toekent, legitimaties die men voor de bemoeienis ermee formuleert en daaraan verbonden doelstellingen, vormen slechts de eerste stap in de ontwikkeling van een beleid. Mooie woorden moeten vertaald worden in taakverdelingen, verantwoordelijkheden en organisatiestructuren. En in derde instantie dienen er instrumenten, waaronder geld, gevonden te worden om de plannen uit te voeren. Deze drie beleidsmomenten keren terug bij de behandeling van elk van de drie nota's, om de totale ontwikkeling tussen 1970 en 1995 op deze punten zichtbaar te kunnen maken. De nota's worden afzonderlijk besproken om de samenhang tussen de drie niveaus van beleidsontwikkeling niet uit het oog te verliezen.

4.4.2 "Het toneel daagt tot stellingname uit"

De Toneelnota van 1976 kwam niet zomaar uit de lucht vallen; in tegendeel, het bestel, dat tot dan toe gebaseerd was op het toneelplan van 1946, barstte in 1970 uit zijn voegen en expandeerde aan de productiekant sindsdien in hoog tempo. De overheid kon aanvankelijk niet veel meer doen dan gaten stoppen, bijvoorbeeld door Het Werkteater twee jaar lang 'vrij te houden' met behulp van de 'experimentenpot', maar kwam toch ook tamelijk snel (1972) met een *Discussienota Kunstbeleid*, waarin niet alleen de term *beleid* met betrekking tot de kunsten werd geïntroduceerd, maar waarin ook nadrukkelijk gezocht werd naar functies die kunst voor een samenleving kon hebben. Als deze discussienota van minister Engels vier jaar later, onder minister Van Doorn, zijn definitieve vorm heeft gekregen, is het criterium van de 'maatschappelijke relevantie', dat inderdaad aanleiding gaf tot zeer heftige discussies in kunstenaarland, geschrapt ten gunste van de autonomie van de kunst en een beleid dat die autonome kunst toegankelijk moet maken. De titel van deze nota luidde dan ook *Kunst en kunstbeleid* (1976). Deze algemene nota werd in hetzelfde jaar nog uitgewerkt voor toneel: de *Nota Toneelbeleid* (1976), ondanks het terugnemen van de term 'maatschappelijke relevantie' nog altijd een document dat het denken van de jaren '70 volledig representeert.

Het ministerie maakte zich er niet met een jantje-van-leiden van af. Aan de eigenlijke uiteenzetting over het beleid gaat een beschrijving van het op dat moment vigerende toneelbestel en een historische schets vooraf, alsook een niet te versmaden inleiding. Uit deze inleiding blijkt dat ook de *Nota Toneelbeleid* tot stand gekomen is via grondige gesprekken op basis van een *Discussienota Toneelbeleid*. Wat echter al in de inleiding vooral opvalt, is de poging om in het kort de aard en de

functie van toneel binnen de Nederlandse samenleving te beschrijven. Er wordt op gewezen dat “toneel gebruik maakt van het woord” en daarom “invloeden van buitenaf snel [kan] opnemen en weer teruggeven. Toneel staat in verbinding met de maatschappij, doet daarover uitspraken” (*Nota Toneelbeleid*, 1976:5). “Het toneel daagt tot stellingname uit” luidt dan ook de eerste conclusie die de auteur in de inleiding trekt (t.z.p.).³⁰

Aan de explosiviteit van het bestel wordt de consequentie verbonden dat de overheid “niet meer eenvoudig kan volstaan met volgen, maar zich op meer actieve wijze met toneel moet inlaten” (t.z.p.). Inderdaad was de nota een poging van de overheid om orde op zaken te stellen, een structuur te scheppen en de gevolgen van de explosie min of meer in banen te leiden, maar tegelijkertijd moet vastgesteld worden dat dit overheidshandelen toch direct voortkwam uit wat zich in de praktijk van het toneel had voorgedaan en dat het weinig anders deed dan voor die praktijk kaders scheppen. Dat de overheid het gevoel had dat zij meer deed dan volgen, kwam doordat er een complexer beleidssysteem ontwikkeld moest worden dan tot 1970 werd gehanteerd én doordat er zich een echt probleem heeft aangediend waarvoor de overheid op eigen kracht een oplossing moest zien te vinden: het probleem van het zo populaire vormingstoneel. De nota is doortrokken van dit probleem. Van de 17 gezelschappen die structureel worden gesubsidieerd zijn er 9 geheel of gedeeltelijk bezig met het maken van een of andere vorm van vormingstoneel. Om hiermee uit de voeten te kunnen stelde men voor het toneel te verdelen in ‘open’ en ‘gericht’ aanbod en het gerichte aanbod grotendeels onder regionale verantwoordelijkheid te laten vallen, omdat de betreffende groepen in het maken en spelen van hun voorstellingen in nauw contact stonden met het publiek in hun regio. In het veld was men overigens niet blij met deze ingreep, omdat de geschiedenis van Proloog en Gltwee intussen had geleerd dat de regionale overheden grote problemen hadden met het subsidiëren van vormingstoneel, waar het zich op de grens van toneel en vorming beweegt, en zeker waar het een uitgesproken politiek karakter draagt. De rijksoverheid was zich hiervan ten volle bewust, zoals blijkt uit de ernstige en welwillende manier waarop de kwestie in de nota werd verwoord:

Het is niet ondenkbaar, dat het verwijt komt dat de Rijksoverheid geen verantwoordelijkheid neemt voor het in de ogen van sommigen meest kwetsbare deel van de toneelvoorziening. Men zal dan vooral wijzen op Proloog in zijn verhouding met de Brabantse subsidiënten.³¹ (...) Inderdaad kan het bepaalde risico’s opleveren, wanneer de verantwoordelijkheid voor dit beleid gelegd wordt op de

30 Adams (1995:490) wijst erop dat in deze eerste kunstnota’s van de overheid “het kennelijk nog te vroeg [was] voor precisiewerk bij het zoeken naar de verbinding tussen aan de ene kant opvatting, idee en visie, en aan de andere kant praktisch handelen. Alle energie gaat op aan het vertoog. Wat is kunst?”

Zoals uit mijn bespreking van de *Nota Toneelbeleid* blijkt, is er bij het schrijven daarvan wel degelijk enige energie overgebleven voor het formuleren van beleid, hoewel de precisie daarbij inderdaad niet altijd even groot was: sommige maatregelen werden korte tijd na invoering al weer geschrapt, andere pas later onder een nieuwe politieke vlag uitgevoerd.

schaal waarop de betrokkenheid bij de uit dit beleid voortkomende activiteiten het grootst is. Maar is het niet zo, dat juist in deze gevarenzone het proces van de democratisering zijn meest wezenlijke gestalte krijgt? De kwestie is natuurlijk of de risico's die in het geding zijn, aanvaardbaar zijn. Daarbij moet de Rijksoverheid zich blijven afvragen of deze risico's niet te groot worden. Zij moet er echter niet voor terugschrikken op de mondigheid van de lagere politieke organen te vertrouwen. (...) In het geval van het politieke vormingstoneel wordt dit dilemma nog versterkt door de omstandigheid, dat dit toneel een maatschappij probeert te realiseren naar de eigen politieke inzichten. Hierin schuilt de dubbelzinnigheid, dat men subsidiëring – als recht – eist van een maatschappij, die men afwijst. Dat is een probleem, dat op meer gebieden en ook bij de kunst in het algemeen wel een rol speelt, maar dat bij het politieke vormingstoneel een extra dimensie krijgt, omdat men aan het artistieke aspect van toneel een functie geeft die is gericht op het bereiken van maatschappelijke effecten. Het stelt zich dan ook vaak vijandig op ten opzichte van de waarden van het gangbare toneel, omdat deze zijn ingebed in een cultuur die men wil doorbreken. (...) Over het algemeen wordt maatschappelijk aanvaard, dat een samenleving die op democratische beginselen is gebaseerd, ook haar tegenkrachten voedt. Voor de een is het een bewijs van een gezonde samenleving, voor de ander een teken van haar wezenlijke onaantastbaarheid (repressieve tolerantie). Maar het is in ieder geval zaak om het spanningsveld dat met deze dubbelzinnigheid gegeven is, de nodige ruimte te geven (*Nota Toneelbeleid*, 1976: 6).

Bovenstaand citaat is zo typisch voor het midden van de jaren '70 omdat het de dialectische, soms antagonistische relatie tussen kunst en samenleving in het centrum van de aandacht plaatst en tegelijkertijd de inspanning toont om de antagonisten langzaam, maar tamelijk zeker, zij het geheel verantwoord, te elimineren. Voordat de onder meer daartoe nieuw ontworpen structuur van het bestel en de daarmee verbonden instrumenten aan de orde komen, volgt nu eerst een korte bespreking van de eigenlijke doelen van het toneelbeleid in 1976 en de legitimaties die daaraan ten grondslag liggen.

Beleidsdoelen en legitimaties

Aan het einde van een zeer leesbare historische schets waarin de cultuur-ambtenaren van het ministerie van CRM zich de geschiedenis van het toneel sinds 1945 eigen maken in het licht van de historische situatie waarin zij zelf op dat moment verkeren, wordt geconcludeerd dat aan het eind van de jaren '60 het toneel zijn publiek ontdekt na een lange periode waarin de band daarmee verloren was gegaan. Niet het publiek in kwantitatieve zin, als "veelkoppige massa in het zwarte gat van de zaal", maar "als de mensen voor wie toneel iets *betekent*" (t.z.p.26). Juist dat heeft in de ogen van CRM een "ongekend aanbod aan gevarieerd toneel opgeleverd" (t.z.p.); het vormingstoneel – waarvan men de "onvolkomen vorm bijna als een bewijs

31 Sinds september 1975 had het rijk bij wijze van voorlopige oplossing de subsidiëring van Proloog al geheel voor zijn rekening genomen.

[voelt] voor de integriteit” (t.z.p.24) – speelt daarin een hoofdrol, naast groepen als De Appel, Baal en Onafhankelijk Toneel “die met dat artistieke ‘gewetensonderzoek’ van de overgeleverde toneelcultuur een verbinding met de oude publieksgroep en een nieuw jonger publiek weten te leggen” (t.z.p.25). Het is gebleken dat het toneel “op deze wijze betekenis [kan] hebben voor de samenleving”, stelt het ministerie vast en het verbindt daaraan “de taak van de overheid om de kaders te scheppen voor een toneelaanbod dat zijn betekenis ontleent aan die relaties met de werkelijkheid” (t.z.p.26). Deze taak van de overheid is in feite een inkleuring van de eerste van drie algemene doelstellingen die al in de nota *Kunst en kunstbeleid* werden verwoord en ook aan het toneelbeleid ten grondslag liggen:

1. het ontwikkelen en instandhouden van culturele waarden;
2. het toegankelijk maken van culturele objecten en manifestaties; en
3. het bevorderen van de mogelijkheden voor de bevolking om in culturele waarden te participeren.

Als ‘hoofddoel van het cultuurbeleid’ wordt daar nog aan toegevoegd: ‘het bevorderen van de levende cultuur’. Een sleutelwoord in de uitwerking van deze doelstellingen is *diversiteit*. Niet alleen dienen instandhouding en ontwikkeling van culturele waarden te leiden tot een “toneelaanbod dat gekenmerkt wordt door een levendige diversiteit” (t.z.p.29), maar ook de “mentale toegankelijkheid” vraagt om het bieden van een “zo groot mogelijke diversiteit” (t.z.p.30), dat wil zeggen een pakket met keuzemogelijkheden voor de verschillende lagen van de bevolking. Zonder moeite kan hier de volmondige keuze voor pluriforme sociale spreiding in herkend worden, die vanaf het midden van de jaren ’60 het oude idee dat kunst van de hogere sociale milieus naar de lagere gespreid zou moeten worden, al aan het verdringen was. Jan Kassies zal deze spreidingsopvatting van de jaren ’70 later, politiek gezien wellicht te laat, onderbouwen en verhelderen in zijn rapport over het kunstbeleid voor de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (Kassies, 1983).

De *geografische* spreiding heeft intussen in 1976 nog “niets aan actualiteit ingeboet” (*Nota Toneelbeleid*, 1976:30). Zowel het zoveel mogelijk beperken van de afstand tot accommodaties als het vestigen van gezelschappen buiten de randstad, draagt bij aan het vergroten van de ‘fysieke’ toegankelijkheid van toneel. De derde doelstelling tenslotte, het bevorderen van de participatie, ligt in de ogen van de opstellers van de nota niet geheel op het terrein van het toneelbeleid. Het gaat vooral om het stimuleren van de vraag en dat ligt meer binnen het bereik van de binnen- en buitenschoolse kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening, waar de nota zich “in hoofdzaak [beperkt] tot het beleid ten aanzien van het *toneelbedrijf*” (t.z.p.). Dat betekent dat wel de bevordering van de participatie die van de gezelschappen en accommodaties zelf uitgaat, in de overwegingen kan worden betrokken. En dan gaat het meer om al die nieuwe vormen van toneel die niet alleen het aanbod zo divers maken, maar ook de verlangde diversiteit van publieksgroepen mogelijk maken; het vormingstoneel, jeugd- en kindertheater zoeken immers gericht naar nieuwe publieken en stemmen daar hun werkwijzen en voorstellingen op af.

Dát de overheid zich middels deze doelstellingen – en de daaruit voortvloeiende maatregelen en inzet van middelen – bemoeit met het reilen en zeilen van de toneelwereld, wordt in de nota van 1976 eigenlijk niet gelegitimeerd; althans, deze bemoeienis lijkt vanzelfsprekend te zijn en algemeen geaccepteerd.

Wel gaat de nota uitgebreid in op de waarde van toneel voor de toeschouwers:

zeker tot het midden van de jaren '60 [blijft] de kunst een taak hebben om de mens van deze tijd door zijn angst en twijfel heen een beschutting te geven. Het verzoent de bewuste, vaak aan alles twijfelende hedendaagse mens met zijn bestaan op de smalle basis die voor hem in deze tijd veelal slechts mogelijk schijnt te zijn (t.z.p.19).

Het toneel van de jaren '70 vertegenwoordigt andere waarden. De Actie-voerders van 1969 wilden niet langer toneel dat *ontroert*, maar toneel dat *verandert*. Als voorheen de verzoening met de realiteit symbolisch plaats vond in het spel, buiten de realiteit, zoekt men die verzoening nu *in* de realiteit, *via* toneel, aldus de nota. Ook de overheid hecht in deze tijd “vol elan, waarin zich grote maatschappelijke veranderingen voordoen” (t.z.p.24), aan deze nieuwe waarden van toneel en wenst daar ruimte voor te scheppen bij de makers en bij het publiek.

De structuur van het bestel

De centrale overheid ziet zich voor drie problemen gesteld. Het eerste en ongetwijfeld meest fundamentele is dat de oude beleidsstructuur, niet anders dan een uitgebreide variant van het toneelplan van 1946, absoluut ongeschikt is om de vernieuwingen van het toneellevens te verwerken. Het tweede en derde knelpunt staan hiermee in verband, maar doen zich op een veel pragmatischer niveau voor. Het betreft de kwestie van de koppelsubsidies en de uitkoopsommen, waarover meer bij de bespreking van het beleidsinstrumentarium.

Waar het om gaat is dat de explosieve differentiatie van het toneelaanbod niet te verwerken is binnen het bestaande systeem van verantwoording en verantwoordelijkheden. Vandaar dat het departement tracht tot een *indeling* in soorten toneel te komen als voorwaarde voor mogelijke veranderingen in de beleidsstructuur. Na een korte inleiding om zich in te dekken tegen het verwijt aan ‘hokjesgeest’ te lijden, komt het ministerie op de proppen met het voorstel het geheel aan toneelvoorstellingen te verdelen in ‘open aanbod’ en ‘gericht aanbod’. Het is deze indeling die alle overige voorstellen bepaalt of grondig beïnvloedt, maar die er tegelijkertijd ook de belangrijkste oorzaak van is dat de nota niet door de Tweede Kamer is aanvaard.

Zoals uit figuur 4.5. blijkt, is de indeling vooral bedoeld om het vormingstoneel een andere positie te geven dan de rest van het aanbod.

1.1 Toneel, dat het publiek benadert in een *open aanbod*

Een aanbod,

- waarin toneeltraditie zich voortzet en ontwikkelt
- dat liefst in duidelijke samenhang gespreid over het hele land voorkomt
- dat voornamelijk gebracht wordt in schouwburgen en andere accommodaties

Concreet uitgewerkt blijkt dat dit open aanbod het breed repertoire en ontwikkelingstoneel betreft. Het brede repertoire omvat dan tevens het volkstoneel en het algemeen kinder- en jeugdtoneel.

1.2 Toneel, dat verschillende publieksgroepen benadert in een *gericht aanbod*

Een aanbod,

- dat de toneelvorm gebruikt voor educatieve, al of niet politiek gerichte doeleinden
- dat nauwe binding heeft met bepaalde doelgroepen, meestal aangesproken in de eigen, regionale of lokale situatie
- dat onafhankelijk van het theatercircuit gebracht wordt, vaak in meer directe binding met andere voorzieningen in de sfeer van sociaal-culturele werkvormen

Figuur 4.5 Open en gericht aanbod als toneelcategorieën
(Bron: *Nota Toneelbeleid*, 1976:32)

Volkskunst en kinder- en jeugdtoneel zijn bij het open aanbod ondergebracht omdat beide zich niet richten op “veranderingen in gedragspatroon of samenleving” en eerder beschouwd kunnen worden als “toneel van het geloof in de verbeelding dan van de onthulling” (t.z.p.33).

Het algemene kinder- en jeugdtoneel “richt [zich] inderdaad tot kinderen en jeugdigen, maar binnen die context is het een open aanbod aan ‘elk’ kind” (t.z.p.34). Het woordenpaar ‘open-gericht’ heeft dus niet zozeer betrekking op de algemeenheid of specificiteit van het publiek waarop een gezelschap zich richt, als wel op de bedoelingen die het toneel daarmee heeft. En dan blijven natuurlijk alle soorten van vormingstoneel vanzelf over voor de categorie ‘Toneel met een gericht aanbod’. Drie soorten worden er binnen deze categorie onderscheiden: het educatief toneel, dat “instrumenten aanreikt aan het publiek om tot een volwassen houding in de maatschappij te komen” (t.z.p.35); het algemeen vormingstoneel, dat “publieksgroepen opzoekt in hun maatschappelijke situatie” en “de persoonlijke bewustwording ziet in het kader van de sociale bewustwording” (t.z.p.); het politieke vormingstoneel, tenslotte, dat “de maatschappelijke bewustwording [ziet] als iets dat noodzakelijk moet leiden tot een daadwerkelijke verandering van de werkelijkheid” (t.z.p.).

Alle soorten toneel die in de jaren '70 in Nederland werden geproduceerd, hebben in deze indeling wel een plaats gekregen – even los van de vraag of alle groepen zich zo gemakkelijk bij de ene of de andere categorie laten indelen – en zouden daarmee dus object van specifiek beleid kunnen worden. De uitwerking van die bedoeling levert echter enige problemen op. Aan de indeling van open en gericht aanbod verbindt de rijksoverheid het voorstel om de eerste categorie geheel door het rijk te laten financieren en de tweede door de lagere overheden, volgens het principe van “wie het beleid bepaalt, betaalt” (t.z.p.37).

In deze toebedeling van verantwoordelijkheden speelt behalve productie van toneel ook de afname een rol, zij het een eenvoudige. Er wordt aangenomen dat de lagere overheden het beste kunnen beoordelen hoe het publiek op provincie- en gemeenteniveau is samengesteld en moet worden benaderd. Vandaar dat de lagere overheden volledig verantwoordelijk zijn voor de afname van toneelvoorstellingen. Moeilijker ligt het aan de productiekant, waar de verantwoordelijkheid voor de productie en distributie (dit laatste vanuit het gezelschap gedacht) van gericht aanbod wordt toegewezen aan de lagere overheden en van open aanbod aan de rijksoverheid. Niet alleen komen tal van vormingstoneelgezelschappen, voor jeugd én volwassenen, hiertegen in verzet vanwege hun negatieve relatie met de lagere overheden en de angst langs deze weg te zullen worden geliquideerd, maar ook stelt het departement in dezelfde nota al een aantal uitzonderingen op de regel voor. In de eerste plaats betreft dat het kinder- en jeugdstoneel, waarvan men nog absoluut niet weet hoe er mee om te gaan. Omdat er, naast het Amstelstoneel, nauwelijks algemeen jeugdstoneel bestaat, ziet men er voorlopig het meest in om bestaande repertoiregezelschappen van tijd tot tijd algemeen jeugdtheater te laten produceren, iets wat geheel niet in overeenstemming is met de realiteit van het moment. De tien jaren na de nota zullen leren dat de praktijk op dit punt zijn eigen weg gaat en de overheid in de jaren '80 zal dwingen zich aan de ontwikkelingen aan te passen.

Maar ook voor het zogeheten 'ontwikkelingstheater' is de situatie gecompliceerd. Aangezien het accent hier vooral ligt op het zoeken naar mogelijkheden voor productie en distributie kan aan de eis van evenredige spreiding over het land minder goed voldaan worden; veel van deze gezelschappen vestigen zich in de randstedelijke provincies en vooral in Amsterdam, terwijl de rijksoverheid hen financiert.

Met betrekking tot de categorie 'gericht aanbod', ofwel vormingstoneel, bouwt de nota tenslotte een veiligheidsklep in voor groepen die voor dit soort toneel van belang zijn, maar waarvoor geen verantwoordelijke lagere overheid is aan te wijzen. Iets soortgelijks geldt voor gezelschappen die zich op 'categoriale publieksgroepen' richten zonder aan een regio of stad gebonden te zijn. Er dient in die situaties echter "grote terughoudendheid betracht te worden, omdat het niet strookt met de aan deze soort toneel verbonden democratiseringsgedachte" (t.z.p.40). En daarmee zijn we weer terug bij de beginselverklaringen waaraan de Nota Toneelbeleid zoveel aandacht besteedt.³²

Beleidsinstrumenten

Het beleidsinstrumentarium van de subsidiërende overheid bestaat uit financiële middelen, toewijzingscriteria en overlegstructuren. Wat de eerste twee betreft, wordt nog eens goed gekeken naar de verdeling van de middelen over het land. Vastgesteld wordt dat de stedelijke concentraties broedplaatsen van cultuur zijn, dat de kunst zich daar concentreert en de meest gunstige omstandigheden heeft om zich te ontplooiën, onder andere vanwege de onderlinge beïnvloeding die door de concentratie mogelijk is. "De kansen op een bloeiend toneelleven zullen met name in

32 Dit is o.a. ingegeven door de zogeheten knelpuntennota (1975) die een grotere autonomie voor de verschillende bestuurslagen voorschrijft, met name in het welzijnsbeleid.

de randstad waarschijnlijk groter zijn dan in de rest van Nederland” (t.z.p.42), merken de auteurs op. Daarom: geen volledige deconcentratie van toneelgezelschappen, een spreiding per vierkante kilometer bij wijze van spreken. Alle groepen in de randstad vestigen en van daaruit het hele land laten bereizen is echter te kostbaar en bovendien niet bevorderlijk voor de artistieke prestatie en de werksfeer. Er wordt voor een ‘mengsysteem’ gekozen. Daarin wordt de randstad van repertoiretoneel voorzien door aldaar gevestigde gezelschappen en ad hoc groepen, waaraan specifieke spreidingseisen zullen worden gesteld. Deze groepen hebben dus een randstedelijke én een landelijke functie. Daarnaast wordt toneel gemaakt door een aantal gezelschappen die in andere regio’s gevestigd zijn. Zij voorzien hun eigen regio en andere delen van het land van repertoiretoneel. ‘Ontwikkelingstoneel’ zal zich vooral in de randstad vestigen; wel zullen beperkte spreidingseisen met betrekking tot de voorstellingen aan deze gezelschappen worden gesteld. Iets dergelijks geldt voor het gerichte aanbod, als speciale functies van de betreffende groepen daar aanleiding toe geven. Een en ander wordt mogelijk gemaakt doordat alle gesubsidieerde gezelschappen al sinds 1974 een zogeheten taakstellende begroting moeten indienen, vergezeld van een ingevulde vragenlijst die een zeer gedetailleerd beeld van de werkzaamheden geeft. De Raad voor de Kunst worstelt immers sinds het begin van de jaren ’70 al met het probleem van de grote variatie in doelen en werkwijzen van de te subsidiëren gezelschappen. Met enige regelmaat worden in het Informatiebulletin van de Raad pogingen tot structurering gepubliceerd. In het begin van 1974 bijvoorbeeld stelt de Commissie Toneel voor op basis van een drietal categorieën de subsidieaanvragen voor 1975/76 te beoordelen:

I	II	III
aktiverende werking staat centraal	kunstzinnige werking staat centraal	verstrooiende werking staat centraal
de groep zelf staat centraal. het stuk dient het verlangen van de groep	schrijver en stuk staan centraal. de groep dient het verlangen van schrijver en stuk.	het succes staat centraal. de groep dient het verlangen van het publiek (inkomsten staan centraal)
opvoering staat niet op zichzelf. opvoering is onderdeel van groter pakket overdrachtsmiddelen als b.v. discussie, pamfletten, toneellessen etc.	opvoering staat op zichzelf	opvoering staat op zichzelf
stimuleert tot reflectie op geboden situaties en activiteit	stimuleert tot reflectie op geboden situaties	stimuleert tot het zich amuseren met de geboden situaties

Figuur 4.6 Categorisering toneel behorende bij de beoordeling van taakstellende begrotingen door de Raad voor de Kunst (1974)

(Bron: *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, 1974, nr.1:14)

Overleg tussen de verschillende overheden heeft vooral betrekking op de onderlinge verdeling van verantwoordelijkheden en de consequenties daarvan voor de financiële afspraken, met andere woorden de koppelsubsidies.

In het systeem van de koppelsubsidies worden gezelschappen gefinancierd door een aantal verschillende overheden, het rijk, een of meer provincies en vaak een of meer gemeenten. De subsidies zijn aan elkaar gekoppeld in die zin dat elke overheid bijdraagt *op voorwaarde dat* de andere dat ook doet, met, omgekeerd, de mogelijke situatie dat de totale subsidie van een gezelschap wordt ingetrokken als een van de participanten afhaakt. In de eerste helft van de jaren '70 heeft deze situatie zich regelmatig voorgedaan, omdat lagere overheden zich niet meer konden vinden in de soorten toneel die binnen de betreffende gezelschappen tot ontwikkeling kwamen (Groot Limburgs Toneel, Proloog). Vele malen vaker heeft de dreiging van deze situatie gespeeld in bestuursvergaderingen, waarin soms meer dan 30 verschillende subsidiënten vertegenwoordigd waren, waarvan er minstens één van plan was zijn bijdrage in te trekken. Om deze conflicten uit de wereld te helpen en daarmee ruimte te scheppen voor vernieuwingen, wordt in de nota van 1976 een beëindiging van de koppelsubsidies voorgesteld. Hiertoe is een verschuiving van de financiële middelen tussen de verschillende overheden noodzakelijk. In het bestel gaat in 1976 ruim 44 miljoen gulden om ten behoeve van de gezelschappen, waarvan bijna 20 miljoen van het rijk komt en iets meer van de lagere overheden. In de voorgestelde systematiek zal het rijk ongeveer twee keer zo veel als de lagere overheden voor zijn rekening nemen (daarmee uiteraard geheel tegen de decentraliseringsstendens in, zijn greep op de toneelproductie vergrotend) en het daarvoor benodigde geld onttrekken aan het provincie- en gemeentefonds.

Een laatste instrumentale wijziging betreft de afname van toneel, in het bijzonder de kwestie van de uitkoopsommen.

De auteurs van de nota merken op dat er grote onduidelijkheid is over de bestaande lastenverdeling, dat er bovendien grote verschillen bestaan in de hoogte van uitkoopsommen per gezelschap en per plaats in het land, en tenslotte dat schouwburgen in de grote steden van de randstad het zich kunnen permitteren het risico van de voorstellingen – via de recette of partagecontracten – af te wentelen op de gezelschappen. In de kleinere plaatsen zijn de accommodaties in financiële problemen gekomen door de vermindering van de toeschouwersaantallen, zodat de gezelschappen er niet op recettebasis willen spelen, maar de theaters ook steeds minder geld hebben om uitkoopsommen te betalen. Om al deze redenen stelt CRM voor om de uitkoopsommen te 'normaliseren'. Dat wil zeggen dat ze voor alle afnemers van een voorstelling gelijk moeten zijn, en gebaseerd op de *gemiddelde* variabele kosten (productiekosten en reis- en verblijfkosten die gemaakt worden om een voorstelling te realiseren), met dien verstande dat van de produktiekosten slechts een vast percentage kan worden doorberekend in de uitkoopsommen, omdat die anders te hoog zouden worden.

Veel van wat de Nota Toneelbeleid van 1976 voorstelt, keert in samengebalde en grotendeels cijfermatige vorm terug op één pagina van de nota waarop een overzicht gegeven wordt van de situatie op dat moment volgens de indeling die in de nota wordt voorgesteld en met de informatie die nodig is om de financiële consequenties van de voorstellen na te kunnen gaan.

In de huidige situatie wordt er een subsidie gegeven in het exploitatie-tekort. Een veel voorkomende subsidiesleutel is:

Rijk	- 40% van het exploitatietekort
Lagere overheden	- 60% van het exploitatietekort

Voor het seizoen 1976/1977 zal de verdeling van inkomsten van de gezelschappen over de verschillende overheden er ongeveer als volgt uitzien:

Rijkssubsidie	f 19 300 000
Provinciale subsidie	3 800 000
Gemeentelijke subsidie in exploitatietekort van gezelschappen	14 000 000
Via schouwburgen (dit bedrag is samengesteld uit de recettes van het publiek en de aanvulling daarop van lagere overheden)	7 500 000
	<u>f 44 600 000</u>

Voorgesteld wordt:

Rijkssubsidie – vaste lasten	f 33 600 000
Rijkssubsidie – gedeeltelijk produktiekosten	
Subsidie lagere overheden – overige variabele kosten	f 11 300 000 *
Inkomsten uit recettes	

*De onderverdeling van dit bedrag zal worden vastgesteld in overleg tussen subsidiënten, gezelschappen en distributeurs.

subsiëring: overzicht huidige situatie

	gezelschap	rijkssubsidie	provinciaalsubsidie	gemeentelijke subsidie
repertoiretoneel	Publiektheater	1 362 000 (40%)		Amsterdam 1 953 000
	Haagse Comedie	2 459 000 (40%)		Den Haag 3 680 000
	Theater	1 799 000 (40%)	Gelderland 908 000 Overijssel 407 000	36 gemeenten 1 384 000
				(w.o. Arnhem 472 000)
				Nijmegen 307 000
				Apeldoorn 141 000
				Enschede 141 000)
	Globe	1 282 000 (40%)	Brabant 1 066 000	4 gemeenten 857 000 (Breda 177 000 Eindhoven 318 000 's-Hertogenbosch 118 000 Tilburg 244 000)
	Noorder Compagnie	729 000 (40%)	Drenthe 147 000 Friesland 203 000 Groningen 196 000	19 gemeenten 547 000 (w.o. Groningen 117 000 Leeuwarden 61 000 Emmen 62 000 overige 308 000)
	Centrum	2 160 000 (55%)	Utrecht 106 000 Noord-Holland 412 000	Haarlem 412 000
				Amsterdam 412 000
Utrecht 424 000				
ontwikkelings- toneel	Baal	486 000		Amsterdam 730 000
	Werkteater	955 000		Amsterdam 64 000
	Sater	640 000		Amsterdam 11 000
	Appel	1 012 000		Den Haag 433 000

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

	gezelschap	rijkssubsidie	provinciaalsubsidie	gemeentelijke subsidie		
vormingstoneel	Nieuwe Komedie	1 566 000				
	Proloog	1 818 000				
	Wederzijds	122 000	Noord-Holland	250 000	gemeenten	45 000
	Genesisius	126 000	Prov. Groningen +		gemeenten	84 000
	Werk in Uitvoering	213 000	Groningen	34 000	Groningen	34 000
			Friesland			34 000
			Drenthe			34 000
diversen	Amstel Toneel	790 000				
	Toneelraad	1 750 000		Rotterdam	2 940 000	
totaal		19 269 000	3 797 000		14 012 000	

buiten beschouwing zijn gelaten ad hoc producties rijkssubsidie + 2 000 000

Figuur 4.7 Overzicht van de financiering van toneel in het seizoen 1975/76
(Bron: Nota Toneelbeleid, 1976:47)

Het is al even gesuggereerd, maar nog niet met zoveel woorden gezegd: de voorstellen die in 1976 zijn gedaan ter besturing van het bestel, zijn niet uitgevoerd, althans niet in de jaren '70. Zowel in de Tweede Kamer als in de toneelwereld bestond er te veel weerstand. De nettowinst van de Nota Toneelbeleid is geen andere dan dat de relatie tussen toneel en samenleving opnieuw is verwoord, dat de bewegingen in de toneelwereld in kaart zijn gebracht en dat het vormingstoneel een eigen controleerbare plaats heeft gekregen. Het duurt bijna tien jaar tot de volgende nota leidt tot afschaffing van koppelsubsidies en uitkoopsommen. De kwestie van het vormingstheater, dus ook van een indeling van open en gericht aanbod, is dan alweer verleden tijd.

4.4.3 Subsidieduur, budgetfinanciering en bestuurlijke verantwoordelijkheden

Het *Eindrapport* dat de Commissie Landelijk Toneelbestel onder leiding van oud-minister De Boer in 1984 uitbrengt, omvat slechts 25 pagina's tekst, afgezien van de samenvatting en enkele berekeningen in de bijlagen. Dat de schrijvers van de nota weinig plaats hebben ingeruimd om hun opvattingen over het belang van toneel voor de samenleving en hun beeld van de ontwikkelingen in de toneelwereld sinds het verschijnen van de vorige nota te verwoorden, zal duidelijk zijn. De nota beperkt zich tot bespreking van knelpunten en geeft aan hoe die weggenomen kunnen worden. Daarbij gaat de nota door op de *Aanzet voor herziening van toneelbestel*, die de Raad voor de Kunst in 1983 in zijn informatiebulletin had gepubliceerd (*Informatiebulletin* 1983, nr.6). De Raad zag overigens niet in waarom er een aparte commissie moest komen om de minister te adviseren, en voelde zich ronduit gepasseerd; maar juist doordat de Commissie en de Raad het al snel tamelijk eens bleken te zijn, heeft de verontwaardiging van de Raad niet meer dan een storm in een glas water teweeggebracht.

Beleidsdoelen en legitimaties

De nota van de 'Commissie De Boer' houdt zich vooral zeer zakelijk bezig met de beleidsstructuur. Over de doelen die de overheid in het kunstbeleid nastreeft en de uitgangspunten waarmee de overheidsbemoeienis kan worden gelegitimeerd, wordt nauwelijks gesproken. Welgeteld driemaal biedt de nota een zinsnede die aansluit bij eerder door de overheid geformuleerde doelstellingen: er wordt op gewezen dat enkele vaste grote gezelschappen wezenlijk zijn voor de instandhouding en ontwikkeling van de kunstvorm, "waarin de voortzetting van de traditie en de ontwikkeling van het ambacht zijn gewaarborgd" (*Eindrapport*, 1984:5). In relatie daarmee wordt opgemerkt dat "een levende toneelcultuur daarnaast niet [kan] zonder een voortdurend wisselende verscheidenheid van artistieke ideevorming" (t.z.p.6). En tenslotte, aan het eind van de nota, blijkt ook deze commissie van mening dat "een zo groot mogelijk deel van de Nederlandse bevolking moet kunnen blijven kennis nemen van de Nederlandse toneelkunst in al zijn schakeringen" (t.z.p.23). Het lijkt erop dat de commissie met deze formuleringen aansluit bij de drie hoofddoelstellingen van de Nota Toneelbeleid van 1976 betreffende de instandhouding en ontwikkeling van het aanbod, het vergroten van de toegankelijkheid en het stimuleren van de participatie, hoewel met name over het laatste met geen woord wordt gerept.

De structuur van het bestel

Zoals gezegd worden er in de Nota De Boer vooral structuurveranderingen en instrumenten voorgesteld. Hoewel de Raad voor de Kunst in zijn *Aanzet tot herziening van toneelbestel* opverdeelde dat het Nederlandse toneel zeer verscheiden is en, ook geografisch gezien, zeer verschillende publieken kent, opent het rapport van de Commissie De Boer met de befaamde, maar moeilijk te interpreteren zin:

De Nederlandse cultuur vormt een samenhangend geheel. Vandaar dat voor wat betreft de instandhouding en de ontwikkeling van die cultuur er slechts sprake kan zijn van één voorzieningsgebied, alsmede van één samenhangende beleidsopvatting (*Eindrapport*, 1984:5).

Ligthart (1988) wijst erop dat de commissie juist de samenhang binnen het geheel van de toneelcultuur zo benadrukt om daarmee haar belangrijkste wijziging in het bestel te legitimeren: de toedeling van de verantwoordelijkheid voor bijna de gehele gesubsidieerde toneelproductie aan de rijksoverheid. Want dat voorstel, al in 1976 op de rol, wordt nu opnieuw gedaan. Daarbij gaat de commissie door op een onderscheid dat ook in 1976 gemaakt werd: tussen de 'grote gezelschappen' aan de ene kant – drie in de randstad en daarnaast in elk van de overige regio's één – die voor het spelen en herspelen van het wereldrepertoire verantwoordelijk zijn en aan de andere kant een aantal kleine gezelschappen "van uiteenlopende signatuur" die voor een "voortdurend wisselende verscheidenheid van artistieke ideevorming" zorgdragen (*Eindrapport*, 1984:6). Zoals bij de bespreking van de in de nota voorgestelde instrumenten duidelijk zal worden, besteedt de commissie veel aandacht aan de manier waarop de beoogde verscheidenheid van artistieke idee-

vorming op genuanceerde wijze kan worden georganiseerd. Een van de instrumenten is de stichting van theaterwerkplaatsen, een ander de differentiëring van subsidiewijze en -duur.

Opnieuw wordt veel aandacht besteed aan de vraag welke overheidslaag voor de productie van toneel verantwoordelijk zou moeten zijn. De commissie meent aan de ene kant dat de afzet en de artistieke identiteit van vrijwel alle gezelschappen niet binnen de grenzen van een gemeente of provincie plaatsheeft of kan worden beoordeeld, aan de andere kant dat een belangrijk deel van het toneelaanbod slechts tijdelijk aan een plaats van vestiging gebonden is. Op grond van deze overwegingen én de wens tot afschaffing van de koppelsubsidies, wordt de centrale overheid dé subsidiënt van professioneel toneel. Wel zijn er twee belangrijke uitzonderingen op de regel. De eerste betreft de toneelvoorziening in de grote steden, de tweede de subsidiëring van het jeugdtheater. Met Amsterdam, Rotterdam en Den Haag zullen bestuursovereenkomsten worden gesloten die voorzien in een fifty-fifty financiering van de aldaar gevestigde toneelgezelschappen, zodat de verantwoordelijkheid die deze steden voor de instandhouding van de podiumkunsten voelen – en het belang dat zij daarbij hebben – in evenredige mate tot uitdrukking is gebracht.

De situatie van het jeugdtheater ligt iets gecompliceerder. Sinds de tenuitvoerlegging van het Jeugdtheater-inhaalplan (vanaf 1982) dat onder andere voorzorg in *stimuleringsubsidies* van het rijk aan vier gezelschappen en een rijksbijdrage aan drie andere groepen, heeft dit bij geen van de stimuleringsgezelschappen geleid tot overname van de verantwoordelijkheid door de lagere overheden, vanwege de slechte financiële situatie waarin die overheidslagen verkeren. Omdat het inhaalplan wel degelijk werkt, blijktens de bloei van het jeugdtheater, maar deze gezelschappen qua productie en spel heel goed bij de schaal van de lagere overheden aansluiten, stelt de commissie voor vanaf 1985/86 de subsidiëring van het jeugdtheater aan de lagere overheden over te laten. Het geld daarvoor zouden deze overheden moeten overhouden aan wat de uitneem-, verevenings- of reshuffelingsoperatie zal gaan heten, namelijk de overheveling van gelden uit het provincie- en gemeentefonds naar het rijk (± 14 miljoen gulden) en een specifieke toewijzing aan enkele provincies en de gemeente Amsterdam (samen ruim 4 miljoen). Aangezien het een generieke overheveling zal betreffen, houden de gemeenten die tot dan toe de podiumkunsten medefinancierden, maar op dat punt na de overheveling nauwelijks nog verplichtingen hebben, daarvan over het algemeen geld over. De gehele operatie, zowel wat de verantwoordelijkheden als de financiële consequenties betreft, is door de Commissie De Boer als volgt in kaart gebracht:

Van 1970 tot 1995

	totaal subsidie	WVC nu	Overig nu	WVC '85	Overig '85	centralise- ren	decentra- liseren	naar
regio noord								
Voorziening (incl. kinderth.)	2.200	880	1.320	2.200	-	1.320	-	WVC
Werk in Uitvoering	1.131	452	679	1.131	-	679	-	WVC
regio oost								
Theater	5.012	2.005	3.007	5.012	-	3.007	-	WVC
regio zuid								
Globe	2.273	1.709	2.564	4.273	-	2.564	-	WVC
Rotterdam								
Toneelraad	7.484	2.993	4.491	3.742	3.742	749	-	WVC
Den Haag								
Appel	2.476	990	1.486	1.238	1.238	248	-	WVC
Haagse Com.	7.483	2.993	4.490	3.741	3.742	748	-	WVC
diversen								
Tryater	1.510	510	1.000	-	1.510	-	510	Friesland
Vervolg	430	230	200	-	430	-	230	Limburg
Centrum	3.261	1.605	1.656	3.261	-	1.656	-	WVC
uitk.sommen	-	-	-	-	-	3.000	-	
	35.260	14.367	20.893	24.598	10.662	13.971	740	

Tabel 4.33 Bestuurlijke herverdeling subsidies met uitzondering van Amsterdam (x 1000)
(Bron: Eindrapport, 1984:30)

Zoals in het bestel neemt Amsterdam ook in de herziening daarvan een aparte plaats in:

	totaal subsidie	huidige verdeling WVC	huidige verdeling A'dam	voorgest. verdeling WVC	voorgest. verdeling A'dam	beschik- baar WVC	beschik- baar A'dam
Publiektheater	5.327	2.131	3.196	2.664	2.663	-533	533
Baal	2.323	929	1.394	1.161	1.162	-232	232
Mickery	1.619	1.216	403	810	809	406	-406
Werkteater	1.843	1.682	161	921	922	761	-761
Orkater	797	319	478	399	398	-80	80
	11.909	6.277	5.632	5.955	5.954	322	- 322

Tabel 4.34 Situatie Amsterdam in verband met de bestuurlijke herverdeling (x 1000)

(Bron: Eindrapport, 1984:31)

Een belangrijk effect heeft de herzieningsoperatie op de positie van het jeugdtheater, waaraan vanaf 1981 al gewerkt is en die nu structureel aangepakt lijkt te worden:

	totaal subsidie	WVC nu	overige nu	WVC '85	overige '85	decentra- liseren	naar	voor nieuw beleid WVC
noord								
Voorziening	922	369	553	-	922	369	Prov.Gron	-
oost								
Lijn Negen	350	100	250	-	350	-		100
Teneeter	380	130	250	-	380	-		130
zuid								
Sirkel	100	100	-	-	100	100	Limburg	-
Rotterdam								
Kinder/jeugdth.	450	150	300	-	300	-		150

	totaal subsidie	WVC NU	overige NU	WVC '85	overige '85	decen- traliseren	naar	voor nieuw beleid WVC
diversen								
Scholengr. Centrum	500	200	300	–	500	200	Nrd-Holl.	–
Grootsch. Kinderth.	1.106	1.106	–	1.106	–	–		–
Maccus	300	120	180	–	180	–		120
	4.108	2.275	1.833	1.106	2.732	669		500

Tabel 4.35 Bestuurlijke herverdeling kinder / jeugdtheater

(Bron: Eindrapport, 1984:32)

Beleidsinstrumenten

Om uiteenlopende redenen stelt de Commissie De Boer enkele nieuwe subsidiecategories en een aantal wijzigingen in de subsidiëringstechniek voor.

In de eerste plaats komen met deze nota de *theaterwerkplaatsen* in beeld, waarover de Raad voor de Kunst al eerder heeft opgemerkt dat het daarbij gaat om

bestaande instellingen (bij voorbeeld accommodaties) met een duidelijk artistiek gezicht en een vermogen om vanuit dit artistieke kader voor zowel selectie als begeleiding zorg te dragen (Eindrapport, 1984: 16).

Langs die weg wordt gepoogd een zekere coördinatie aan te brengen in de veelheid van ad hoc initiatieven die voor subsidie in aanmerking (wensen te) komen. Overigens wil de commissie wel degelijk ook de mogelijkheid tot aparte subsidiëring van dergelijke projecten laten bestaan. De financiering van beide categorieën samen vraagt om 1 miljoen gulden extra, naast de reeds voor projecten beschikbare 2 miljoen gulden. Een tweede nieuwe subsidiecategorie die wordt voorgesteld is het 'meerjarige project'. De commissie heeft daarbij projecten op het oog die "naar hun aard niet incidenteel zijn, maar ook niet een volledige gezelschapsvorm vereisen" (t.z.p.17). Geld voor driejarige subsidiëring van dergelijke plannen zou moeten worden vrijgemaakt uit het gezelschapsbudget. Driejarige subsidiëring maakt deel uit van een nieuw voorgestelde subsidieëringstechniek met betrekking tot de subsidie-duur. Sinds het ontstaan van het bestel was er theoretisch weliswaar altijd sprake van subsidiëring voor niet meer dan één jaar, maar vanwege de onmogelijkheid om beoordelingen van gezelschappen in aanvaardbare subsidiebeslissingen om te zetten binnen een jaar én vanwege de ontwikkeling van eenjaarscontracten naar contracten voor onbepaalde tijd, werd de subsidiëring van gezelschappen in de praktijk van jaar tot jaar automatisch voortgezet. Dit is nu wat zowel volgens de Raad voor de Kunst als volgens de Commissie De Boer de ontwikkeling van de kwaliteit en de diversiteit, de zeggingskracht en de vitaliteit van het toneelaanbod zo hevig

belemmert. Vandaar dat er in de nota veel aandacht aan de subsidiestructuur wordt besteed. De zes “grote gezelschappen”, ook wel de “instituten” genoemd vanwege hun institutionele taken, worden structureel, dus min of meer permanent gefinancierd, maar de artistieke functies daarbinnen – dat wil zeggen regie, dramaturgie, tableau de la troupe – worden per drie jaar gesubsidieerd. Dit met het idee dat er aan de ene kant een periode moet zijn waarin men artistiek kan functioneren en waarin de resultaten daarvan beoordeeld kunnen worden, dat er aan de andere kant de mogelijkheid moet bestaan om een ‘toneelinstituut’ na verloop van tijd door nieuwe artistieke krachten te laten bevolken.

Dezelfde driejarige periode wordt voorgesteld voor kleinere gezelschappen en, zoals gezegd, voor meerjarige projecten. Later, als in 1988 de vierjarige kunstenplansystematiek wordt ingevoerd, wordt de algemene subsidieperiode tot vier jaar uitgebreid.

De manier waarop gezelschappen gedurende deze periode worden gesubsidieerd, verandert eveneens. Ook al weer vanaf het begin van het bestel werden gezelschappen gesubsidieerd in hun exploitatietekort. Dat betekende dat op basis van een begroting werd vastgesteld hoeveel geld de overheid per jaar moest bijpassen. Als de resultaten tegenvielen moest de subsidiënt met wat meer over de brug komen dan aanvankelijk de bedoeling was, maar als de gezelschappen minder kosten of meer inkomsten hadden dan verwacht, kregen zij uiteraard minder subsidie. Een van de gevolgen was dat men er wel voor zorgde dat op zijn minst de toegezegde subsidie geïnd kon worden; een ander dat de overheid zich tot in detail moest bemoeien met de boekhouding van de gezelschappen, die intussen nauwelijks mogelijkheden hadden om een eigen meerjarig financieel beleid te voeren. Vandaar dat wordt voorgesteld *budgetfinanciering* in de voeren, dat wil zeggen dat de gezelschappen een vast bedrag per jaar krijgen, gedurende de subsidieperiode, op basis van kwantitatieve verplichtingen, maar met een grotere vrijheid van handelen op het financiële vlak.

Een andere financiële maatregel die de gezelschappen betreft, maar ook de distributeuten raakt, is de afschaffing van de uitkoopsum. De commissie constateert dat de spreiding van gesubsidieerd toneel in gevaar komt doordat accommodaties niet meer over voldoende geld beschikken om uitkoopsummen te kunnen betalen en daarom nog slechts op partagebasis contracten willen afsluiten. Behalve een aantasting van het spreidingsbeginsel brengt dit ook een groter financieel tekort bij de gezelschappen met zich mee. Omdat het rijk in de ogen van de commissie verantwoordelijk is voor de toneelvoorziening in het land, acht de commissie het verantwoord dat de 5 miljoen gulden die met uitkoop gemoeid was, aan het provincie- en gemeentefonds wordt onttrokken en in de vorm van subsidieverhoging aan de gezelschappen wordt toebedeeld. Gebrek aan publiek kan dan voor de theaterdirecties in ieder geval geen reden meer zijn om een voorstelling niet te laten komen, want de gezelschappen hebben in feite hun geld al gehad. Op deze manier wordt wat eerst een verkapte instandhoudingssubsidie van de gemeente was, nu een extra subsidie van de daarvoor verantwoordelijke centrale overheid.

Ten slotte doet de Commissie De Boer nog een interessante aanbeveling met betrekking tot de relatie tussen toneelgezelschappen en de media, in casu de televisie. Men constateert een toenemende belangstelling voor het medium bij gezels-

schappen en wenst dit huwelijk te stimuleren o.a. door werkzaamheden voor televisie-uitzendingen als onderdeel van de taakstelling van gezelschappen te erkennen, als subsidiabele prestatie dus. Wel dienen dergelijke activiteiten volgens de commissie binnen de bestaande budgetten gefinancierd te worden en voldoende relatie te hebben met de podiumfunctie van de betreffende gezelschappen.

Het *Eindrapport van de Commissie Landelijk Toneelbestel* is vooral een subsidietechnisch rapport; daarin verschilt het tamelijk sterk van de *Nota Toneelbeleid* van 1976. Dat doet het echter ook nog op een ander punt: de voorstellen worden aanvaard en ingevoerd. Dat geldt niet alleen voor de voorstellen die al in 1976 aan de orde waren (afschaffing van de uitkoopsummen, overheveling van verantwoordelijkheid naar het rijk, afschaffing van de koppelsubsidies), maar evenzeer voor nieuwe ideeën als de budgetfinanciering en de meerjarige subsidiëring. Het gaat niet helemaal op voor de voorstellen die de commissie ten aanzien van gezelschappen doet voor het seizoen 1985/86 als uitvloeisel van het financieringsmodel en mede op basis van het advies van de Raad voor de Kunst over deze gezelschappen. De wat vreemde figuur ontstaat nu dat een ministeriële adviescommissie commentaar geeft op het advies van de Raad, die zich daardoor plotsklaps met een ad hoc concurrent geconfronteerd ziet. De commissie kapittelt de Raad op het stuk van inhoudelijke inconsistentie van zijn advies en de onduidelijkheid van gehanteerde criteria. Daarenboven neemt men het negatieve Raadsadvies ten aanzien van Centrum, Poëzie Hardop, Theaterunie, Nieuwe Komedie en Sater over, maar meent de commissie dat het niet-unanieme negatieve oordeel over Baal in een positief subsidieadvies moet worden omgezet. Door een sterke politieke lobby zal later ook de subsidiëring van Centrum, zij het beperkt, toch nog worden voortgezet. De Commissie brengt de voorstellen voor 'opheffing oud beleid' en 'kosten nieuw beleid' bijeen in onderstaande tabel.

	totaal subsidie	WVC	Amsterdam
opheffing oud beleid			
Poëzie Hardop	426	414	12
Sater	1.167	1.151	16
Theaterunie	278	111	167
Centrum	4.013	3.261	752
Nieuwe Komedie	2.183	2.183	–
totaal beschikbaar	8.067	7.120	947
kosten nieuw beleid			
meerjarige projecten			
(ADM, Prins cs, Witteman cs)	5.267	2.634	2.633
Discordia	800	400	400
incid. producties	1.000	1.000	–
uitbreiding Publiektheater	1.000	500	500
totaal nieuw beleid	8.067	4.534	3.533

	totaal subsidie	WVC	Amsterdam
subsidieruil WVC/A'dam			
beschikbaar uit hoofde van			
bestuurlijke herverdeling	–	322	-322
opheffing oud beleid	–	7.120	947
totaal beschikbaar	–	7.442	625
<hr/>			
aandeel nieuw beleid	–	4.534	3.533
beschikb. voor subsidieruil	–	2.908	-2.908
subsidieruil	–	-2.908	2.908

Tabel 4.36 *Wijzigingsvoorstellen toneelbestel*
(Bron: *Eindrapport*, 1984:31)

Het *Eindrapport van de commissie Landelijk Toneelbestel* kan worden gezien als een eerste moment waarop de overheid niet alleen volgt, tegemoetkomt aan wat de toneelwereld vraagt of eist, maar vooral ook zelf een structuur schept, eenvoudigweg omdat de toneelwereld van de jaren '80 zo ongeveer aan het einde van zijn Latijn is en de overheid de ruimte biedt om een begin te maken met saneren, financieel én organisatorisch. Dat de overheid daarin aansluit bij de ontwikkelingen in de toneelpraktijk – bijvoorbeeld door werkplaatsen te financieren, flexibele werksituaties te creëren en uitkoopsummen af te schaffen – blijkt wel uit het feit dat het overheidsoptreden in deze jaren weinig weerstand ontmoet, behalve uiteraard bij het opheffen van gezelschappen.

Het *Eindrapport* van 1984 is het eerste moment in een proces dat uitmondt in het *Plan voor het kunstbeleid 1988-1992* – voorzover dat ook op toneel betrekking heeft – waarvoor het in feite de weg effent. Dat gaat via twee andere stukken van de minister van wvc – het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk is in 1982, bij het aantreden van het kabinet Lubbers, ontmanteld en vervangen door het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur – de *Notitie Cultuurbeleid* (1985) en de *Brief over het kunstbeleid* (1987). In de *Brief* en het *Plan* zijn aparte hoofdstukken aan het toneelbeleid gewijd. De *Notitie Cultuurbeleid* geeft een aantal algemene uitgangspunten die reeds een zekere omslag in het denken over de rol van de overheid markeren. De nadruk die op de notie 'kwaliteit' wordt gelegd, is daarvoor een aanwijzing, als ook wat er onder de titel 'Aanbod, distributie en participatie' wordt opgemerkt.

Kwaliteit wordt in de notitie in relatie tot pluriformiteit gezien. Brinkman erkent ten volle de verscheidenheid van het cultuuraanbod, maar meent dat het de onderlinge verrijking niet ten goede zou komen wanneer ieder segment zonder meer zijn deel van de beschikbare middelen zou krijgen. Daarom meent de minister "dat vast dient te worden gehouden aan het primaat van het kwaliteitsbeginsel (...), waarbij het gaat om o.a. zeggingskracht, oorspronkelijkheid en ambachtelijk kunnen" (*Notitie Cultuurbeleid*, 1985:6). Deze passage heeft onder meer betrekking op 'cultuuruitingen van minderheden', waarvoor op dat moment middelen zijn

gereserveerd voor een categoriaal beleid, maar waarvan de minister hoopt dat deze vanaf 1986 in het 'reguliere cultuurbeleid' kunnen worden ondergebracht en daarmee onder het primaat van het kwaliteitsbeginsel vallen. Het benadrukken van het belang van kwaliteit als subsidiecriteria kan ook gelezen worden als een poging het probleem op te lossen dat te veel kunstenaars van allerlei soort aanspraak maakt op steun van de overheid. "Op dit moment", schrijft de minister,

bestaat niet langer de neiging de betekenis van kunst, betekenis ook in maatschappelijke zin, primair te toetsen aan het begrip 'maatschappelijke relevantie'. Die term is naar veler gevoelens te zeer getekend door de uitgesproken maatschappijhervormende opvattingen van een decennium en langer geleden (t.z.p.9).

En van een andere politieke kleur uiteraard. Maar een nadrukkelijker stempel nog drukt Brinkman op de discussie over de rol van de overheid in het kunstleven door de relatie tussen aanbod en participatie aan de orde te stellen. Weliswaar opent hij met een voor kunstenaars zeer bemoedigende uitspraak:

Wanneer op basis van deskundigheid over de kwaliteit positief is geoordeeld, dan mag de publieke belangstelling of het ontbreken daarvan niet het laatste woord hebben over het bestaan of het voortbestaan van een bepaald initiatief (t.z.p.26),

maar deze tekst dient toch vooral als een opmaat gelezen te worden voor wat volgt, namelijk dat

het aanvaarden van de aanbod-gedachte niet betekent dat de kunst- en cultuursector ontslagen is van de verplichting om met de factor van de publieke belangstelling rekening te houden en deze waar mogelijk te vergroten (t.z.p.).

Dat is de kernboodschap van alle drie beleidsstukken en die slaat in de eerste plaats op toneel, waarin "immers de relatie tussen aanbod en vraag het meest is scheefgegroeid" (t.z.p.). Daar komt bij dat de overheid in de periode Brinkman een poging doet enigszins terug te treden als het gaat om sturing van dit soort processen. Het regulerend vermogen van de overheid wordt niet zo groot geacht als wel eens gedacht is en mede daarom is het streven erop gericht "allereerst de mogelijkheden te benutten en te versterken die binnen de samenleving en dus ook binnen de markt voorhanden zijn" (t.z.p.41). Denkend over het herstel van de relatie tussen vraag en aanbod vraagt de minister zich in de *Brief over het kunstbeleid* hardop af of het niet beter is om "met hetzelfde budget meer aandacht te besteden aan minder zaken" (*Brief*, 1987:6), zodat zowel de kwaliteit van die 'zaken' omhoog kan als de vraag ernaar gestimuleerd kan worden. En in het *Plan voor het kunstbeleid 1988-1992* wordt, op basis van het advies van de Raad voor de Kunst, vastgesteld dat "in de huidige Nederlandse toneelcultuur geen plaats is voor meer dan drie grote gezelschappen" (*Plan*, 1987:18), namelijk die van Amsterdam, Den Haag en Rotterdam. Beëindiging van subsidiëring van Theater en Globe maakt de weg vrij voor de instelling van nieuwe 'toneelvoorzieningen' in het oosten en het zuiden, naar het model van *De*

Voorziening in Groningen, *productiekernen* die elk met 3,5 miljoen gulden per jaar op ad hoc basis werken en “een grotere variëteit aan theateractiviteiten bestrijken dan de huidige regionale repertoire-gezelschappen” (t.z.p.19). Inderdaad verzorgde De Voorziening op dat moment ook dansvoorstellingen – de dansgroep Reflex was er in ondergebracht – en met het geld van het vroegere Genesius en Werk in Uitvoering ook nog gedurende een of twee seizoenen kinder- en jeugdtheater. Op dezelfde wijze tracht Eric Anthonis in het zuiden verbindingen met opera en dans te leggen, maar zoals al in paragraaf 4.2. geschetst is, legt het Zuidelijk Toneel zich enige jaren later onder leiding van Ivo van Hove uitsluitend toe op repertoiretheater en wordt het in 1993, daarin gevolgd door Theater van het Oosten én Het Noord Nederlands Toneel, weer een echt gezelschap; overigens zonder enige weerstand van het ministerie. Sterker nog, Lawson, hoofd van de afdeling Toneel, geeft als reactie geen bezwaar te hebben, omdat het ministerie eigenlijk al bij de introductie van de theatervoorzieningen wist dat de nieuwe opzet ‘niet ideaal’ was (*de Volkskrant* 15-10-1993). Alles bij elkaar een interessant, maar voor de overheid enigszins pijnlijk voorbeeld van de delicate verhouding tussen beleid en praktijk.

De periode van het eerste kunstenplan is dan al weer achter de rug. Twee andere maatregelen in dat plan hebben een aanmerkelijk positievere uitwerking gehad. In de eerste plaats wordt de subsidie aan de goedlopende werkplaatsen verhoogd. Op basis van het rapport De Boer was 1 miljoen gulden subsidie toegekend; daar komt nu 500.000 gulden bij. Voor het jeugdtheater wordt 1,5 miljoen extra gefourneerd, terwijl er nog 1 miljoen gulden vrijkomt door opheffing van het Amsteltoneel. Tussen 1981, als het Jeugdtheater-inhaalplan tot stand komt, en 1993, het eerste jaar van het tweede kunstenplan, waarin 12 jeugdtheatergroepen op basis van koppelsubsidies van rijk, provincies en gemeenten structureel gefinancierd worden, is er hard aan gewerkt om het jeugdtheater een volwaardige plaats in het bestel te bezorgen, niet in de laatste plaats door *De Bundeling* waarin de professionele jeugdtheatergezelschappen zich vanaf 1981 aaneengesloten hebben. Daarbinnen is het vooral Anne van Otterloo geweest die steeds opnieuw heeft gewezen op de achterstelling van het jeugdtheater. Haar boekje *Het jeugdtheater en de overheden* (1989), waarin per provincie de inspanningen voor het jeugdtheater worden geïnventariseerd, heeft een belangrijke invloed uitgeoefend op de centrale overheid, die vanaf 1993 inderdaad opnieuw verantwoordelijkheid zal nemen voor de jeugdtheatervoorziening in het land.

In 1988 is het zover nog niet. Op basis van een advies van de Landelijke Werkgroep Jeugdtheater van de Raad voor de Kunst (Commissie Zeevalking, 1986), waarin deze vorm van theater voor het eerst als volwaardige en zelfstandige vorm van kunst wordt onderkend, wenst minister Brinkman het jeugdtheater in te bedden in de nieuwe structuur die door de Commissie De Boer in 1984 is voorgesteld. Dat betekent dat er geen taak is weggelegd voor de rijksoverheid, maar dat de provincie en de drie grote steden voor de instandhouding van het jeugdtheater verantwoordelijk zijn. Het enige wat het rijk kan doen, is de innovatie van het jeugdtheater stimuleren en bijdragen aan de opbouw van een goede infrastructuur. Vanaf 1988 bestaat ook voor het jeugdtheater de mogelijkheid om subsidieaanvragen voor projecten in te dienen en om gebruik te maken van het subsidiebeleid inzake de bevordering van nieuw Nederlandstalig repertoire. Voor het ontwikkelen van de infrastruc-

tuur wordt een aantal maatregelen afgekondigd: *De Bundeling* wordt voor drie jaar gesubsidieerd, namelijk tot de jeugdtheatergezelschappen in staat zijn de organisatie middels contributie zelf in stand te houden. Om de (landelijke) afname van voorstellingen te stimuleren wordt de informatievoorziening van het LOKV (Landelijk Ondersteuningsinstituut voor de Kunstzinnige Vorming) financieel gesteund, evenals het TNN (Theater Netwerk Nederland) dat ook binnen het jeugdtheater voorstellingen kan selecteren ten behoeve van de afnemers; van het Nederlands Theater Instituut wordt verwacht dat het zich meer dan voorheen structureel met informatie over het jeugdtheater gaat bezighouden; en tenslotte neemt de minister zich voor via het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen de belangstelling van de theaterscholen voor dit vakgebied te wekken.

Vanaf het seizoen 1987/88 krijgen alleen het Amsteltoneel, dat grootschalig kindertoneel brengt, en Maccus, dat vooral in Zuid-Holland kleinschalige voorstellingen maakt, nog rijkssubsidie; mede op grond van een negatief advies van de Raad voor de Kunst wordt het Amsteltoneel een jaar later opgeheven en vervangen door Huis aan de Amstel. Maccus kan verder werken op basis van een meerjarige kop-pelsubsidie, waarin het rijk, de provincie Zuid-Holland en de gemeente Delft participeren. Voor het nieuwe beleid wordt de post jeugdtheater van 2,2 miljoen opgehoogd tot 3,7 miljoen.

Zoals later zal blijken is er een nieuw advies van de Werkgroep Jeugdtheater van de Raad voor de Kunst voor nodig om het jeugdtheater een volledige financiële basis te geven, onder andere omdat lang niet alle provincies de hun door het rijk toebedachte verantwoordelijkheid op zich nemen. Wat in het begin van de jaren '80 is ingezet, zal zijn beslag krijgen in het Kunstenplan voor 1993-1996.

Al met al wordt in het eerste kunstenplan de rijkssubsidie voor toneel met ruim 2 miljoen gulden verlaagd, doordat de regionale gezelschappen als productiekeren meer geld moeten inleveren dan het jeugdtheater en de werkplaatsen erop vooruitgaan. In het Kunstenplan 1988-1992 ziet dat er zo uit:

	eindbeeld 1992	fasering mutaties				
		1988	1989	1990	1991	1992
reg.theaterprod.	7.000	3.500	7.000	7.000	7.000	7.000
jeugdtheater	2.600	500	1.850	2.600	2.600	2.600
werkplaatsen	500	0	250	500	500	500
subtotaal	10.100	4.000	9.100	10.100	10.100	10.100
Globe/Theater	-10.400	-5.200	-10.400	-10.400	-10.400	-10.400
Amsteltoneel	-1.100	-500	-1.100	-1.100	-1.100	-1.100
overige uitg.	-700	0	0	-700	-700	-700
subtotaal	-12.200	-5.700	-11.500	-12.200	-12.200	-12.200
saldo toneel	-2.200	-1.700	-2.400	-2.100	-2.100	-2.100

Tabel 4.37 Mutaties rijkssubsidies toneel 1988-1992 (x 1000)
(Bron: Plan voor het kunstbeleid 1988-1992:29)

4.4.4 Investeren in Cultuur

'Nota Cultuurbeleid 1993-1996' luidt de ondertitel van het bijna 200 bladzijden tekst en 50 pagina's financiële tabellen tellende werkstuk van de ambtenaren van minister d'Ancona, de eerste nota waarin het cultuurbeleid – met inbegrip van het mediabeleid, het bibliotheekwezen en de monumentenzorg – integraal werd beschouwd. De sectornota Kunsten was erin opgenomen als het resultaat van de tweede maal dat de kunstenplansystematiek functioneerde. Dat was als zodanig een opwindend gebeuren. In juli 1991 zond de Raad voor de Kunst een zogeheten Vooradvies naar de minister onder de veelzeggende en ietwat uitdagende titel *Om het bestaan van kwaliteit*³³, met de bedoeling in eerste aanleg de visie van de Raad op het kunstbestel en het vigerende beleid in beeld te brengen. Minister d'Ancona reageerde daarop in oktober 1991 met de Adviesaanvraag, waarop in februari 1992 het eigenlijke Advies Kunstenplan 1993-1996 van de Raad volgde. Dit bestond uit een algemeen gedeelte en een aantal deelnota's met specifieke subsidietoewijzingsadviezen, samen een duizend pagina's. Snel daarna, in april 1992, zag de conceptnota cultuurbeleid *Investeren in cultuur* het daglicht, met daarin het Kunstenplan 1993-1996. De nota werd in de Tweede Kamer welwillend ontvangen; wat het toneel aangaat werden slechts enkele toewijzingsbeslissingen geamendeerd. Dat deze procedure van Vooradvies tot kameruitspraak zo opwindend verliep, werd niet alleen veroorzaakt door de aard van de beleidsvisies van de verschillende instanties, maar vooral ook door de 'democratische ruimte' in de procedure. Iedere brief die van de Raad naar de minister gaat of andersom is openbaar en wordt direct becommentarieerd in de media en via de media door belanghebbenden in de kunstwereld of in de regionale politiek. Dat leidt vooral in het najaar van 1991 en in de eerste helft van 1992 tot verwoede openbare discussies over de *hot items* van de adviezen en de nota. Voor de podiumkunsten betreft dat vooral de spreiding van orkesten over het land en de eigen-inkomstenmaatregel voor muziek- en theatergezelschappen.

Bespreking van de discussie over het orkestenbestel valt weliswaar buiten het bestek van dit boek, maar de wijze waarop het debat werd gevoerd en de argumenten die werden gehanteerd raakten aan zo'n belangrijke algemene kwestie dat er hier niet helemaal aan voorbij gegaan kan worden: de kwestie van de verhouding tussen de 'randstad en de regio'. Al in een adviesaanvraag van oktober 1991 blijkt dat de minister van plan is door te gaan met de reorganisatie van het orkestenbestel door samenvoeging van het Gelders Orkest met Forum Philharmonisch en het Brabants Orkest met het Limburgs Symphonie Orkest. Zij wordt hierin gesteund door een speciale commissie van de Raad voor de Kunst, die in januari 1992 een rapport uitbrengt over de opera- en orkestvoorziening in het noorden, oosten en zuiden van Nederland. En een soortgelijk standpunt keert dan ook terug in het Advies van de Raad.

33 De Wiardi Beckman Stichting, wetenschappelijk bureau van de Partij van de Arbeid, gaf in 1963 een rapport uit dat als titel droeg: *Om de kwaliteit van het bestaan*. De omdraaiing geeft op saillante wijze de verschuiving weer in de legitimering van kunstsubsidie: van een maatschappelijk-ethische naar een kunstautonome benadering.

De ongeveer tien miljoen gulden die deze sanering in de regio oplevert, zou voor een deel gebruikt moeten worden voor een ruimere formatie van het Residentie-orkest in Den Haag en het Rotterdamsch Philharmonisch Orkest. De regionale orkesten zouden dan voor 79 musici gesubsidieerd worden, die in de randstad voor 108 orkestplaatsen. Dat valt volledig verkeerd bij de betreffende regionale orkesten en de media in de provincies. In een eerste reactie noemt de directeur van het Gelders Orkest, H. Hierck, de adviesaanvraag "flodderig, abominabel en vooral dom, dom, dom". Waarom?

d'Ancona zal hiermee een aantal potentiële medestanders van zich vervreemden. Hier lag een kans om eindelijk een ombuiging in de regio te combineren met verbetering. Met drie werkelijk volwaardige orkesten zou ze op de steun kunnen rekenen van vijf provincies. Deze vijf jaagt ze nu tegen zich in het harnas. Hier spreekt een filosofie uit: die mensen daar buiten hebben de bossen, de edelherten, de vrije natuur, geef ze dat beetje orkest maar, daarmee redden ze het wel" (*de Volkskrant* 26-10-1991).

Hierck slaat twee spijkers op hun kop: de provincies zullen zich even later verenigen in de strijd tegen de 'verrandstedelijking', en de 'filosofie' waarvan hij spreekt blijkt echt te bestaan:

Nog altijd eist de provincie het recht op de spreiding van cultuur. Nog altijd is de provincie te lui om de kunst op te zoeken, de trein naar Amsterdam te nemen, de auto naar Keulen, het vliegtuig naar Madrid (...). De provincie moet niet zo zeuren. Zo ver weg zijn de Stopera en het Concertgebouw niet. De provincie wil om de hoek hetzelfde hebben dat een paar straten verder al bestaat

schrijft Rik Zaal in *de Volkskrant* van 29 januari 1992. Het is een reactie vanuit de Amsterdamse grachtengordel op het verweer van niet vijf, maar negen Commissarissen van de Koningin tegen de ministeriële plannen met het orkestbestel. Eind januari overhandigt hun woordvoerder, de Commissaris der Koningin van Gelderland, J. Terlouw, minister d'Ancona een 'open brief tegen aantasting van de cultuur in de regio'. Alle provincies behalve Noord- en Zuid-Holland en Utrecht wijzen op de relatieve bloei van de cultuur buiten de randstad en zien redenen om juist in het westen te bezuinigen, waar een relatief overaanbod aan cultuur zou bestaan. Via de media en de Tweede Kamer zullen de provincies hun gelijk proberen te halen. Dat lukt heel goed, want al direct na de verschijning van het advies van de Raad voor de Kunst in februari 1992 keren vvd en cda zich tegen de orkestplannen. "De provincie is de klos en dat is tegen ons principe" meldt het cda (*de Volkskrant* 4-3-1992). En enige dagen later laten PvdA en cda weten dat er wel op de orkesten bezuinigd kan worden, maar dat er geen subsidiegeld van de regio naar de randstad mag vloeien. In de pers wisselen koppen als "Weinig visie in Kunstenplan" (*De Gelderlander* 5-3-1992) of "Schandalig advies Raad voor de Kunst" (*Utrechts Nieuwsblad* 4-3-1992) en opgetogen commentaren met als titel "Advies Raad voor de Kunst is helder en moedig" (*NRC Handelsblad*) elkaar af.

Om kort te gaan, als de minister in april de *Nota Cultuurbeleid 1993-1996, Investeren in Cultuur*, aan de Tweede Kamer voorlegt, is daarin het verweer van de negen provincies en het Advies van de Raad voor de Kunst over het orkesten- en operabestel grotendeels verwerkt. Daarmee is de druk van de ketel; voorlopig althans, want de toedeling van kunstsubsidies aan instellingen in de randstad en andere delen van het land blijft een heikel punt. *Investeren in cultuur* wijdt veel aandacht aan het belang van het stedelijk klimaat voor de bloei van cultuur én aan de betekenis van culturele voorzieningen voor de rol van de randstad in het nieuwe Europa:

Culturele voorzieningen bevinden zich van oudsher voornamelijk in de grote steden. Het stedelijk leven vormt het klimaat waar de cultuur het beste tot ontwikkeling kan komen. De aanwezigheid van culturele voorzieningen en de karakteristieke kenmerken van het stedelijke (culturele) leven zijn met andere woorden nauw met elkaar verweven. (*Investeren in Cultuur*, 1992:20)

Deze culturele voorzieningen wordt ook steeds meer een rol toebedacht in de economische concurrentiestrijd tussen steden en regio's in Europa. In het kader van de vierde nota over de ruimtelijke ordening wordt aan cultuur bijvoorbeeld een belangrijke taak toegekend bij "het vergroten van de betekenis van de randstad als internationaal vestigingsgebied" (t.z.p.). Dat dit geen negatieve consequenties heeft voor de andere provincies wordt in de nota becijferd aan de hand van de effecten van het kunstenplan voor de verhouding regio-randstad: de drie grote steden gaan er 10 miljoen gulden op achteruit, de regio slechts 2 miljoen. In percentages blijven de aandelen die randstad en regio in het totaal van de podiumkunsten zullen hebben in 1997 volgens de nota ongeveer gelijk aan die van 1992, namelijk 65% voor de randstad en 35% voor de regio.

Deze voor de regio als geruuststellend bedoelde cijfers komen echter juist voort uit het succesvolle verweer van de provincies tegen de oorspronkelijke plannen; in het Kunstenplan 1993-1996 is de voorgenomen bezuiniging vrijwel niet meer terug te vinden. Een tweede oorzaak is dat minister d'Ancona de vorming van zelfstandige fondsen voortzet. Van geld dat eerder direct door het departement werd toebedeeld, maar nu via de fondsen loopt, is niet meer in de kunstbegroting van het rijk te zien of het in de regio dan wel in de randstad terecht komt, ook als dat laatste grotendeels het geval is. En tenslotte valt de relatieve verdeling voor de regio niet tegen doordat de generieke bezuiniging op de podiumkunsten uiteraard meer geld in het laatje van het ministerie brengt vanuit de randstad, waar immers tweederde deel van de sector gevestigd is en opereert, dan vanuit de regio. Intussen blijft het feit daar dat het rijk in de randstad 26 gulden per inwoner besteedt aan podiumkunst, tegen slechts 9 gulden per inwoner van de overige provincies.

Met de discussie over de verdeling van gelden over randstad en regio is eigenlijk al de structuur van het bestel en het daarbij behorende instrumentarium in beeld gekomen, zonder dat de algemene beleidscategorieën van de nota, in het bijzonder met betrekking tot de toneelkunst, behandeld zijn. Laten we opnieuw beginnen bij het begin.

Beleidsdoelen en legitimatie

Investeren in Cultuur is tamelijk duidelijk over de bedoelingen van het rijkskunstbeleid. Dat begint al met een verantwoording van het feit dat de overheid zich met de ‘cultuur tot de tweede macht’, waaronder de kunst, bezighoudt:

Op het gebied van de cultuur maakt de overheid activiteiten mogelijk, die anders niet, of slechts in geringe mate plaats zouden kunnen vinden. Indien de overheid niet bij zou bijspringen om de tekortkoming van de markt op dit terrein aan te vullen, zou er geen sprake kunnen zijn van de voor ons land zo kenmerkende veelzijdigheid van het culturele leven (*Investeren in Cultuur*, 1992:26).

Met andere woorden, de markt biedt geen ruimte voor bepaalde soorten kunst, – óf omdat te weinig mensen er genoeg geld voor willen en/of kunnen betalen, óf omdat prijsuitsluiting niet mogelijk is, zodat het slechts als collectief goed kan worden gedistribueerd – maar de overheid vindt het toch belangrijk dat de betreffende soorten kunst worden gemaakt, in naam van de diversiteit, in naam ook van een “dynamisch, geschakeerd en daardoor daadwerkelijk bloeiend cultureel leven”, dat niet alleen bijdraagt aan “vermaak, persoonlijke beleving en ontplooiing”, maar ook aan “bredere maatschappelijke effecten” (t.z.p.41). Het bevordert de “mondigheid van de burgers, het zelfstandig ontwikkelen van oorspronkelijke gedachten” (t.z.p.). Van zo’n bloeiend cultureel leven is echter alleen sprake als “ook buiten de wereld van de culturele elite wordt deelgenomen aan en kennisgenomen van culturele activiteiten” (t.z.p.).

De zorg die de overheid heeft voor de participatie van de bevolking wordt nader besproken aan de hand van wat genoemd wordt de *kernbegrippen van het beleid*. Dat zijn er twee: het kwaliteitsbeginsel en het verscheidenheidsbeginsel. Hoewel er een zekere consensus lijkt te ontstaan over het feit dat de kwaliteit van kunstwerken kan worden vastgesteld aan de hand van parameters als oorspronkelijkheid, ambachtelijk kunnen, zeggingskracht (die ook door Brinkman al genoemd werden) en hoewel het kwaliteitsbeginsel van groot belang wordt geacht voor de historische en toekomstige ontwikkeling van de Nederlandse cultuur, wijst d’Ancona ook op de schaduwkanten ervan.³⁴ En dan gaat het vooral om het gevaar dat voortkomt uit het feit dat de kwaliteit van kunst beoordeeld wordt door insiders, specialisten, ingewijden, die van nature gefascineerd zijn door het nieuwe en het complexe, het gevaar dus dat kwaliteit gaat samenvallen met “wat zich nationaal en internationaal aan spectaculaire of vernuftige ontwikkelingen voordoet” (t.z.p.37). De nota spreekt in dit verband van een “opwaartse druk die van een strikte hantering van het kwaliteitsbeginsel in de praktijk blijkt uit te gaan” (t.z.p.38). Niet dat men terug wil naar de tijden van de maatschappelijke relevantie of een poging onderneemt de kunst opnieuw in dienst te stellen van iets anders dan zichzelf, maar wel is het juist dit gevaar dat in de ogen van deze sociaal-democratische minister vraagt om grote-

³⁴ Zie voor het gebruik van het begrip ‘kwaliteit’ in het kunstbeleid van de rijksoverheid Van Maanen (1994 en 1996b).

re aandacht voor het tweede beginsel, dat van de verscheidenheid en in het bijzonder voor de onderscheiden *functies* die verschillende soorten kunst en niveaus van kunstbeoefening en -beleving voor participanten kunnen hebben. De nota wijst erop dat de Tweede Kamer in 1985 een motie aanvaardde waarin het beginsel van de 'pluriformiteit' als gelijkwaardig aan het kwaliteitsbeginsel werd erkend. Minister d'Ancona spreekt liever van verscheidenheid, omdat het hier geen ethische of levensbeschouwelijke aspecten, maar "artistiek-inhoudelijke en cultuurhistorische waarden" betreft (t.z.p.38). Het kwaliteitsbeginsel wordt onverkort van toepassing verklaard op alle soorten te subsidiëren kunst, "zonder dat men genoodzaakt is een soort 'hiërarchie van waarden' te onderkennen" (t.z.p.39). Om het verscheidenheidsbeginsel hanteerbaar te maken in het beleid, wordt het begrip 'functie' of 'culturele functie' naar voren geschoven, waaronder kan worden verstaan "de waarde die cultuuruitingen op verschillende niveaus kunnen hebben om de betrokkenheid van individuele Nederlanders bij de cultuur te vergroten" (p.39). Het zal duidelijk zijn dat deze waarde nauw samenhangt met de functie die diverse vormen van kunst voor de liefhebbers daarvan kunnen hebben.

Tenslotte wordt het beleid voor 1993-1996 gekenmerkt door drie centrale thema's: participatie, culturele identiteit en internationaal cultuurbeleid, waarvan het eerste ongetwijfeld het meest bepalend is. De *participatiegedachte* gaat niet alleen terug op het kunstenplan van 1988 en de nota van 1976, waarin zij een van de drie centrale doelstellingen van het kunstbeleid vormde, maar hangt ook nauw samen met het idee van spreiding, zoals dat aanvankelijk vanuit een beschavings-offensief werd geformuleerd, later, onder andere door Kassies pluriform werd geïnterpreteerd en tijdens de christen-democratische kabinetten Lubbers uit het gezicht verdween. Minister d'Ancona brengt het begrip participatie opnieuw in verband met het spreidingsidee:

Door de participatie in culturele activiteiten te stimuleren biedt men mensen de mogelijkheid de eigen meningen en opvattingen te toetsen aan gezichtspunten en ervaringen van anderen. Inzicht te verwerven in een andere denkwereld. Vandaar dat de sociale spreiding – het bevorderen dat ieder lid van de samenleving, ongeacht zijn sociale afkomst of maatschappelijke positie, de mogelijkheid geboden wordt deel te nemen aan culturele activiteiten – niet alleen een cultureel maar ook een algemeen belang dient (t.z.p.41).

Kan het duidelijker? Het deelnemen aan cultuur dient een algemeen belang, omdat het de blik verruimt. Het centrale thema van de participatiebevordering heeft dus alles te maken met de legitimatie van de overheidsbemoedening met de kunsten en de doelstellingen van het beleid. Al in de adviesaanvraag maakte de minister dit duidelijk door "de mogelijkheid tot beoefening en beleving van cultuur door ieder lid van onze samenleving" te beschouwen als kern van het cultuurbeleid. Ze spreekt op die plaats het voornemen uit "het beleid op dit terrein te intensiveren en te specificeren" (*Advies kunstenplan*, bijlage: 30), maar noch de gezelschappen die gevraagd waren hieraan in hun subsidieaanvragen aandacht te besteden, noch de Raad voor de Kunst komen volgens de minister met interessante antwoorden. De Raad voerde in het vooradvies een nieuw begrip in, de actieradius van

kunst, om vast te stellen dat publieke belangstelling voor kunst weliswaar “de eerste en duidelijkst zichtbare cirkel van de actieradius voor kunst” is, maar niet de enige: “vrijwel elke burger ondergaat de invloed van kunst in zijn dagelijks leven zonder dat te merken, bijvoorbeeld via kleding, gebruiksvoorwerpen en videoclips” (t.z.p.15). Hoewel de Raad in het eigenlijke advies de door d’Ancona voorgenomen 15%-maatregel overneemt, toont de minister zich tenslotte niet tevreden over de spanningen van de Raad met betrekking tot de participatie: “Toch wil ik niet verhehlen dat het advies op het onderdeel van de cultuurparticipatie mij heeft teleurgesteld. Met het steeds opnieuw proberen generaties deel te laten hebben aan het culturele leven is naar mijn opvatting een belang gemoeid waaraan de Raad zich meer gelegen had moeten laten liggen” (*Investeren in Cultuur*: 132). De ambtenaren van het toenmalige wvc hebben echter ook goed hun literatuur gelezen en geconcludeerd dat het spreiden en bevorderen van participatie niet zo gemakkelijk gaan. Opnieuw blijkt bijvoorbeeld dat “vooral de grote steden de brandpunten vormen van cultuur”. Verscheidene onderzoeken maken echter ook duidelijk dat de grote groepen amateurkunstenaars die Nederland rijk is³⁵, een meer dan gemiddelde belangstelling voor professionele kunst aan den dag leggen (Verhoeff, 1992; Van Beek en Knulst, 1991). Dat geeft de burger moed en de minister aanleiding om de functie die het beoefenen van kunst voor amateurs heeft, te benadrukken.

Hoewel de twee andere centrale thema’s, *culturele identiteit* en *internationaal cultuurbeleid*, in de nota apart worden genoemd is de eerste in feite ondergeschikt gemaakt aan de tweede. De notie *culturele identiteit* speelt een belangrijke rol in de discussies, maar is volgens de nota niet zozeer gelegen in iets ‘typisch’ Nederlands, maar juist in de al zo vaak besproken verscheidenheid, ontstaan door een voortdurende wisselwerking tussen groepen uit de bevolking en regio’s, binnen en buiten Nederland. Beleidsmatige verantwoordelijkheid voor het behoud van een Nederlandse identiteit ligt daarom, in de ogen van de minister, vooral bij het waarborgen van het “fijnzinnig netwerk van culturele voorzieningen, dat kenmerkend geacht mag worden voor het geschakeerde Nederlandse culturele bestel” (*Investeren in Cultuur*:45). Zij kan zich wel voorstellen dat een actiever beleid in de toekomst noodzakelijk kan zijn, bijvoorbeeld wanneer “van de internationalisering – ook wel de ‘veramerikanisering’ genoemd – een onacceptabele vervlakkende werking op gebieden van het culturele leven [zou uitgaan]” (t.z.p.).³⁶

De kwestie van de culturele identiteit wordt dus sterk verbonden met de doelstellingen op het vlak van het *internationale cultuurbeleid*. Daarbij gaat het de minister er om dat de Nederlandse cultuur deel uitmaakt van het internationale forum. Het aspect van het ‘aanwezig zijn’, het meetellen in de internationale verhoudingen is “misschien wel de voornaamste (...) drijfveer voor het voeren van een internationaal cultuurbeleid”, omdat het ‘afwezig zijn’ het ‘culturele zelfvertrouwen’ te veel zou aantasten (t.z.p.47). Culturele standaardisering en kwaliteitsbeoorde-

35 Uit Van Beek en Knulst (1991) blijkt dat in Nederland zes miljoen mensen van boven de zes jaar op een of ander wijze actief kunst – in zeer ruime zin – beoefenen.

36 Cf. de opmerkingen die minister Van der Leeuw direct na de oorlog over de negatieve invloeden van de Amerikaanse cultuur maakte (paragraaf 3.4.3).

lingen hebben immers op het internationale forum plaats. Bovendien staat de humanitaire waarde van een intensieve culturele uitwisseling buiten kijf. Toch ziet d'Ancona ook negatieve kanten aan toenemende internationalisering: de 'conformerende werking' die van de internationale markt uitgaat en de 'diskwalificerende werking' ervan; het laatste wil zeggen dat allerlei culturele functies – met name in het regionale culturele leven – die bijdragen aan de bloei van de rijkgeschakeerde Nederlandse cultuur, niet meer op hun waarde worden geschat onder invloed van de internationale trends en maatstaven. Waarmee de nota weer terug is bij de kernbegrippen kwaliteit en verscheidenheid en de paragraaf over internationalisering kan afsluiten met de uitdagende uitspraak dat “ook in het cultuurbeleid in sommige situaties het betere de vijand [kan] zijn van het goede” (t.z.p.49).

De structuur van het bestel

Investeren in cultuur gaat niet alleen uitgebreid in op uitgangspunten en doelstellingen, maar sleutelt ook wel aan de structuur van het toneelbestel. Na de door Brinkman ingevoerde wijzigingen worden er door d'Ancona nog drie belangrijke veranderingen doorgevoerd. Een structurele verandering in de beoordeling en financiering van toneelkunst treedt in met de instelling van het *Fonds voor de podiumkunsten*, dat ongeveer 10 miljoen gulden per jaar krijgt om projecten van 'dansers, musici en theatermakers' financieel mogelijk te maken. De minister stelt zich voor dat het Fonds het voortouw neemt in het onderkennen van nieuw talent en uitzonderlijke vormen van podiumkunst, alsook van publieksbenadering. Ten aanzien van kunstenaars die wel met een zekere regelmaat produceren, maar niet binnen een vaste structuur, kan het Fonds ook meerjarige subsidie-intenties uitspreken. De toetsing van projecten heeft echter in alle gevallen jaarlijks plaats. Het betreft hier inderdaad een wijziging in de structuur van het bestel. De verantwoordelijkheid voor de beoordeling van projecten wordt aan de Raad voor de Kunst onttrokken én de toewijzing van gelden gebeurt uiteindelijk niet meer door de minister – die wel het bestuur benoemt –, maar door de directie van het Fonds, dat immers over een eigen budget beschikt. Het eigen beleid dat het Fonds daardoor kan voeren geeft al snel enig gekrakeel. Van meet af aan heeft het Fonds financiële problemen: voor het seizoen 1993/94 kwamen meer dan 500 aanvragen binnen voor in totaal een subsidie van ruim 60 miljoen gulden. Om de bijna 200 positieve adviezen te honoreren, was 20 miljoen gulden nodig. Slechts de helft hiervan kon daadwerkelijk worden gesteund, waaronder het Utrechtse Festival aan de Werf, de werkplaatsen van de Theaterunie (Amsterdam) en De Kist (Rotterdam). Een jaar later worden voor het seizoen 1994/95 123 dans-, muziek- en toneelprojecten van in totaal 9,2 miljoen gulden subsidie voorzien, waar 25 miljoen gulden nodig was om de positief beoordeelde aanvragen te honoreren. Extra aandacht gaat uit naar projecten van allochtone kunstenaars en naar het jeugdtheater. Wat randstedelijke commentatoren echter dwars zit is dat de directeur van het Fonds, Henk Scholten, een beleid voert waarin de regio's in de rest van het land “niet verder verkommeren”.

Als er zowel ergens in de randstad als ergens in de regio kwalitatief goede ideeën zijn, dan kennen we bij gelijke geschiktheid een zekere prioriteit toe aan het project buiten de randstad

laat hij weten aan het *Nieuwsblad van het Noorden* (15-1-1994). Maar onder de kop "Fonds voor de podiumkunsten blaast cultuurspreiding nieuw leven in" reageert de kunstredactie van *de Volkskrant* geheel in de geest van Rik Zaai tijdens de strijd om de orkestgelden.

Spreiding van het kunstaanbod was kennelijk een belangrijk criterium. Wie met succes aanspraak wil maken op geld van het Fonds moet verhuizen naar Zeeland of Flevoland, want uit die contreien zijn geen aanvragen gehonoreerd. *Nog maar* 65 procent (cursief HvM) van het geld gaat naar de vier grote steden. In de periode 1985 tot '90 was dat nog 85%. Een zorgelijke ontwikkeling (*de Volkskrant* 7-1-1994).

Ook de Raad voor de Kunst wijst er, in een advies over het beleidsplan van het Fonds, nog eens op dat de "aandacht voor participatie en spreiding van belang wordt geacht, maar niet ten koste mag gaan van kwaliteit" (*de Volkskrant* 21-3-1994). Van het kabinet dat in 1994 aantreedt, vraagt het Fonds intussen zeven miljoen gulden meer om de hoge nood in de ad-hoc-sfeer te lenigen; een kleine 3 miljoen wordt daarvan inderdaad toegewezen voor het scheppen van nieuwe banen. Dat geld wordt door het Fonds besteed aan theater- en muziekprojecten voor jonge talentvolle kunstenaars, die zo werkervaring op kunnen doen op de grote podia. De overheid lijkt blij met het Fonds, want in een discussie met theatermakers in juli 1994 merkt het hoofd van de sector theater van (dan nog) wvc, H. Hoogerbrug, op: "Ik ben blij, dat er nu eindelijk weer eens een inhoudelijk debat kan worden gevoerd over adviezen, beslissingen en criteria. Dat waren we niet zo gewend in de tijd dat de Raad voor de Kunst adviseerde. Alles is sinds de komst van het Fonds voor de Podiumkunsten helder, verifieerbaar, bekritiseerbaar" (Zonneveld, 1994:6).

Een tweede, goed voorbereide en weinig weerstand oproepende verandering in de financieringsstructuur van het bestel is dat de rijksoverheid het jeugdtheater gaat meefinancieren. In het najaar van 1990 wees de Werkgroep jeugdtheater van de Raad voor de Kunst, in haar advies aan de minister erop dat dit noodzakelijk was om het jeugdtheater in zijn krachtige ontwikkeling te ondersteunen en het een vaste plaats in het bestel te garanderen. De werkgroep baseerde zich daarbij onder andere op het rapport *Jeugdtheater en de Overheden* (1989), waarin De Bundeling de inspanningen van alle provincies met betrekking tot het jeugdtheater blootlegde. De financiering van het jeugdtheater door de provincies, die in het Kunstenplan 1988-1992 bedoeld was, bleek als volgt te kunnen worden samengevat:

	meerjarige financiering	projectsubsidie
Groningen		30.000 (Firma Tiptop)
Friesland		100.000 (Finnisj en Fel Pastel)
Drenthe		20.000 (Tiptop)
Overijssel		260.000 (De Blauwe Zebra)
Flevoland		136.000 (Theater na Water)
Gelderland	540.000 (Teneeter)	3.000 (Pardoes)
	125.000 (Meespeeltheater)	
Utrecht	200.400 (Theaterplatform)	
Noord-Holland	709.000 (Wederzijds)	200.000
	425.000 (Kompaan)	
Zuid-Holland	250.000 (Maccus)	
Zeeland		75.000 (DODD)
Noord-Brabant	400.000 (Kwiebus)	
Limburg	450.750 (Sirkel en Limburgs Jeugdtheater)	

Tabel 4.38 Provinciale financiering van de productie van jeugdtheater 1988/89
(Bron: Van Otterloo, 1989:48)

Daarnaast werd geconstateerd dat Amsterdam weliswaar bijna een miljoen gulden beschikbaar had voor de spreiding van jeugdtheater, maar geen gezelschap onderhield. De Bundeling vond dat dat laatste ook zou moeten en dat Den Haag – dat Pssstt en het Nationaal Jeugdtheater financierde – en Rotterdam (De Zwarte Hand) ook nieuwe initiatieven moesten ondersteunen.

In ieder geval is het duidelijk dat het bedrag van 750.000 gulden dat Zeevalking (1986) noodzakelijk achtte voor de instandhouding van een klein jeugdtheatergezelschap, door geen van de provincies wordt gehaald. In het advies dat de Werkgroep van de Raad in 1990 over het jeugdtheater uitbracht, wordt vastgesteld dat het noodzakelijke budget voor een volwassen gezelschap eerder in de richting van een miljoen gulden gaat. Onder andere op basis van dat gegeven wordt de rijksoverheid geadviseerd opnieuw medeverantwoordelijkheid te nemen voor de jeugdtheatervoorziening in Nederland, althans voorzover het gezelschappen van meer dan lokale en regionale betekenis betreft.

Het advies sluit kennelijk aan bij een intussen gegroeide consensus onder alle betrokkenen, want de minister kan het zonder enig probleem overnemen, zodat vanaf 1993 twaalf gezelschappen mede door het rijk worden gesubsidieerd.

De belangrijkste, meest gevreesde en meest ingrijpende structurele wijziging in het toneelbestel is de zogenaamde *15%-maatregel*. De komst ervan was al voorbereid in de adviesaanvraag van de minister, waarin zij niet alleen haar voornemen uitsprak om enkele procenten op de meerjarige budgetten te korten, maar ook meedeelde dat subsidies niet meer dan 85% van de kosten horen te dekken. De Raad ac-

cepteerde dat standpunt “waarbij overigens meer is gelet op het streven naar verhoging van de eigen bijdrage dan naar de mate waarin de 15% wordt gerealiseerd” (Advies Kunstenplan 1993-1996:12). In het kunstenplan zelf leunt de minister zwaar op een rapport van de werkgroep ‘Heroverweging podiumkunsten’³⁷, waarin een generieke korting van 5% op de subsidie van alle producerende podiumkunstinstanties wordt voorgesteld. Daarnaast wordt een maximale dekking van de kosten van 85% ingesteld. De overige 15% moeten de gezelschappen zelf zien te verwerven, in de eerste plaats door meer kaartjes te verkopen, maar daarnaast, als de zalen vol zijn, door de toegangsprijzen te verhogen, of het afsluiten van contracten met radio en televisie.

In de kamerbehandeling zal de generieke korting later worden teruggebracht tot 2,5%, maar de 15%-maatregel blijft volledig overeind en zorgt voor een enorme opwinding in de toneelwereld. Al in mei 1992 komt er een rapport uit van onderzoeksbureau Berenschot – gemaakt in opdracht van de VNT – waaruit blijkt dat de 5% generieke korting van wvc een inkomstenstijging van 40% impliceert, terwijl de toneelsector als geheel de eigen inkomsten, volgens het rapport, hooguit 15% kan doen stijgen. Men zal zoeken naar bezuinigingen door verminderen van activiteiten, volgens Berenschot, en

daarmee beantwoordt de maatregel niet aan het gestelde doel. Een stijging van de publieksparticipatie is bij inkrimping van omzet en activiteiten niet waarschijnlijk (Berenschot, 1992:1).

Wel wordt de 15% eigen inkomsten haalbaar geacht, mits de maatregel langzaam en gedifferentieerd wordt ingevoerd. Meer ziet Berenschot echter in het aanbieden van grote succesvolle reisproducties aan de concentratieschouwburg en in een herijking van de relatie tussen schouwburg en (huis)gezelschappen (t.z.p.3).

Het zal geen verbazing wekken dat J. Jong, directeur van de VNT, blij is met de resultaten van het onderzoek; hij ziet bevestigd dat de plannen van de minister als bezuinigingsmaatregelen functioneren, maar neemt de 15%-maatregel in aangepaste vorm voor lief. Dat blijkt onder andere uit een reactie van Jong op een oproep van P. Binnerts aan de gezamenlijke toneelgezelschappen om burgerlijk ongehoorzaam te zijn en de 15%-maatregel te boycotten (Binnerts, 1992:34). Jong gelooft niet dat ‘burgerlijke ongehoorzaamheid’ een realistisch antwoord is. Enerzijds niet omdat te veel mensen en instanties het met elkaar eens lijken te zijn over het feit dat ook in de kunstwereld meer marktwerking op zijn plaats is, anderzijds omdat juist het toneel vanuit een weinig florissante positie zijn subsidies zou moeten verdedigen (Jong, 1993:30). Het gesubsidieerde toneel heeft zijn publieksaantallen drastisch zien teruglopen en de financiële afhankelijkheid even sterk zien toenemen. Hoewel de cijfers die Jong geeft tamelijk willekeurig gekozen zijn en

37 Dit rapport, Heroverwegingsonderzoek subsidies podiumkunsten, Begrotingsvoorbereiding 1993, deelrapport nr. 4, is op initiatief van het ministerie van Financiën in 1992 opgesteld door een werkgroep waarin behalve ambtenaren van de departementen van Financiën en wvc, ook de vscd zitting had, in de persoon van P. van Klink.

niet verantwoord worden, is de situatie die ermee wordt geschetst voor weinig discussie vatbaar. Binnerts' voorstel beschouwt hij dan ook als "blaffen tegen de maan": "De wereld is veranderd en vraagt om een andere opstelling. Wie autonoom wil zijn, moet zijn afhankelijkheden kennen" (t.z.p.31). Binnerts is niet de enige die vindt dat de kunstenaars zich niet zo gemakkelijk naar de slachtbank moeten laten leiden; onder de kop "Kunstwereld neemt massaal stelling tegen beleid minister d'Ancona" kondigt *NRC Handelsblad* van 25 mei de oprichting van 'Kunsten '92' aan, een initiatief van de directeur van het Haags Conservatorium, Frans de Ruiter, om alsnog de 40 miljoen gulden extra die de Raad voor de Kunst nodig achtte om alle positieve adviezen gehonoreerd te zien, op te eisen. De Raad zelf komt met een vervolgdadvies waarin sterk wordt gesuggereerd dat de 5% korting in het kunstenplan is terechtgekomen omdat het niet lukte 10 miljoen te bezuinigen op de regionale orkesten. Bij Kunsten '92 lijkt sprake te zijn van paniek. De Ruiter doet de wildste uitspraken, bijvoorbeeld dat de leden van de Raad voor de Kunst die ook binnen Kunsten '92 opereren, zich uit de Raad zullen terugtrekken als deze geen juridische stappen tegen de minister neemt.

En tenslotte maken de kranten nieuws door te melden "Kamer keert zich tegen kunstenplan" (*NRC Handelsblad* 15-6-1992) en "Minister wijzigt kunstenplan onder druk van de kamer" (*NRC Handelsblad* 16-6-1992). Want wat verandert er nu helemaal door de politieke discussie; afgezien van het overeind houden van het NNT in Groningen en enkele kleinere gezelschappen die door de minister waren afgevoerd (De Rode Haring en Alex d'Electric), wordt alleen de generieke korting van 5% gehalveerd. Deze korting was opgebouwd uit 2,5% korting op de subsidie en 12,5% *meer* eigen inkomsten - 12,5% van bijna niets dus - wat gemiddeld overeenkwam met 2,5% van de subsidie. Welnu, dit tweede deel wordt door de kamer geschrapt, het eerste deel blijft staan en daarnaast ook de eigenlijke 15%-maatregel waardoor de meeste gezelschappen vanaf 1993 minimaal 15% van hun totale kosten zelf moeten zien te dekken. Vandaar dat de minister na afloop van de discussie "met de beste wil van de wereld niet anders [kan] zeggen dan dat de uitkomst van het debat een groot succes is" (*de Volkskrant* 17-7-1992). Dat gevoel wordt niet door iedereen gedeeld. Het zijn vooral de kleinere gezelschappen die vrezen dat ze aan de 15%-norm gehouden zullen worden, maar er tegelijkertijd van overtuigd zijn die niet te kunnen halen. Mede onder druk van deze gezelschappen en de erkenning van die zorg door de kamer wordt opnieuw Bureau Berenschot, nu door wvc, verzocht te onderzoeken wat de maatregel zou betekenen voor 26 gezelschappen die menen niet aan de norm te kunnen voldoen. Eind 1993 is het rapport gereed en het moet gezegd, vrijwel alle fundamentele kwesties die het kunstbestel betreffen, worden erin aangesneden, zij het soms met een bot mes of door iemand die zo iets voor het eerst lijkt te doen. Bovendien gaat Berenschot soms wat al te gemakkelijk op de stoel van de opdrachtgever, de overheid, zitten, bijvoorbeeld wanneer men al op de eerste pagina opmerkt: "Elk gezelschap geeft een eigen invulling aan de artistieke opdracht, *hetgeen de gezelschappen naar ons oordeel niet ontslaat van de plicht om een groot publiek te bereiken*" (curs. HvM) (Berenschot, 1993:1). Het bureau concludeert dat bijna alle gezelschappen de 15%-norm kunnen halen - eventueel na een 'ingroeiperiode' - zij het langs heel verschillende wegen: door kosten te verminderen, cofinanciering en sponsoring, en door meer publiek te verwerven.

Tegelijkertijd wordt geconstateerd dat de 15%-maatregel de meeste gezelschappen aan het denken zet over de mogelijkheden om eraan te voldoen. Juist daarin lijkt ook en vooral de winst van de maatregel te kunnen liggen. De verhouding tussen zakelijke en artistieke leiding komt weer aan de orde, de kwestie van ensemblevorming en, op alle mogelijke manieren en in alle heftigheid, de relatie tussen theaters en gezelschappen. Berenschot hekelt de scherpe scheiding die in veel gevallen bestaat tussen 'de zakelijke en artistieke dimensie'.

We zien dat de rol van de zakelijk leider er vaak op neerkomt de artistieke leider zo veel mogelijk in staat te stellen zich ongestoord artistiek te ontplooiën. (...) Er heerst nog steeds het beeld dat creativiteit het beste tot ontplooiing komt in een beschermde laboratoriumsituatie (t.z.p.24).

Op het pleidooi om de artistieke leiding ook de eindverantwoordelijkheid voor de zakelijke kant te geven valt niet veel af te dingen, maar de hierboven weergegeven redenering die tot deze aanbeveling leidt, vertoont al iets van de oppervlakkige blik waarmee Berenschot de toneelwereld beschouwt. Dat wordt duidelijker als het nog belangrijker thema van de verhouding tussen accommodaties en gezelschappen wordt aangevoerd. In het rapport wordt vastgesteld dat de traditionele lijsttheaters uit de gratie zijn en dat de gezelschappen zich verdringen rond de weinige vlakke-vloertheaters en middenzalen³⁸. Maar vervolgens meent Berenschot dat "gezelschappen er in ieder geval voor moeten zorgen dat er naast producties voor de ideale accommodatie ook producties worden gemaakt voor de zalen die beschikbaar zijn", omdat, met name in de B-schouwburgen "een nieuw publiekssegment aan te boren [is]" (t.z.p.23). Maar zo gemakkelijk is het niet. De negentiende-eeuwse schouwburg is niet geschikt om eind-twintigste-eeuwse toneelkunst te bieden. Die situatie is allang voorbijgestreefd door televisiedrama, locatie-, omgevings-, en, inderdaad, vlakke-vloertheater. Er kunnen wel goedlopende voorstellingen voor in de provinciale lijst gemaakt worden, maar of die dan ook gesubsidieerd kunnen worden op basis van hun artistiek karakter en niveau, is één van de vragen die de auteurs van het rapport zich hadden kunnen stellen vóór het doen van te snelle aanbevelingen. Met name in het productiedomein is behalve kwaad en negatief, ook op de maatregel gereageerd met een opnieuw doordenken van de verhouding tussen accommodatie en gezelschap, omdat nu eenmaal de theaters in de Nederlandse situatie de relatie met het publiek onderhouden en het dus de vraag is hoe gezelschappen, zonder hun artistieke autonomie in te leveren, meer publieke belangstelling kunnen opwekken. Met grote interesse is naar het voorbeeld van De Appel gekeken, die in zijn flexibele middenzaal alle mogelijke soorten opstellingen kan kiezen op basis van het eigen artistieke concept. Groep na groep zoekt de ruimte om zelf publiek te ontvangen bij het eigentijdse theater

38 Onder een middenzaal wordt over het algemeen verstaan: een vlakke-vloertheater met een capaciteit van 3 à 400 plaatsen. Deze zalen zijn er inderdaad nog maar weinig, kleinere vlakke-vloertheaters zijn er echter in overvloed. Daar hoeft men zich niet echt om te verdringen.

dat ruimtelijk en communicatief van karakter is. Juist de verdediging van de eigentijdse theaterkunst brengt ook Léon van der Sanden, regisseur van Het Vervolg, tot zijn heftige reactie op het rapport van Berenschot. In *Toneel Teatraal* wordt hij aangekondigd als “eindelijk eens iemand die zijn mond open doet over de moordende effecten van de 15%-maatregel van wvc.”

Na afloop hoor ik (...) wat een onontkoombare ervaring het weer is, om toneel van zo dichtbij te zien, zo dicht op de huid van de spelers te zitten. En hoe onvergelijkbaar met voorstellingen in de grote schouwburg (Van der Sande, 1994:11).

Van der Sande rekent voor dat bij een kostentotaal van 1,5 miljoen en 110 voorstellingen in een zaal met maximaal 100 stoelen geen 15% via de recettes kan worden binnengehaald. Hij heeft dat ook aan wvc en Berenschot laten weten en is dan ook bijzonder verrast als hij het conceptrapport onder ogen krijgt:

NIETS! In het hoofdstuk over Het Vervolg staat NIETS. Eerst worden de simpele feiten herhaald, die in al onze jaarverslagen al staan afgedrukt. Daarna volgen enkele adviezen in de PR-sfeer, waar we niet om verlegen zitten, omdat we ze al jaren uitvoeren. En dan als klap op de vuurpijl zie ik nog een tweetal andere aanbevelingen. Een raadselachtige: ‘Het Vervolg dient marketleider te worden in Limburg’. Maar dat zijn we in de kleine zaal toch al lang? (...) Moeten we soms gaan concurreren met het Zuidelijk Toneel en tegenover hun 20 koeien 25 olifanten op het toneel zetten? En dan de tweede aanbeveling: ‘Het Vervolg dient toneel te gaan maken voor grote zalen’. (...) Geen woord over onze artistieke identiteit. Alleen deze botte domme constatering. Het is ongehoord. ONGEHOORD. We worden juist gesubsidieerd vanwege ons talent in de kleine zaal (...) IS DAT STOMPZINNIGHEID, INCOMPETENTIE, OF PUUR VERRAAD? De zogenaamde ONDERZOEKERS van dit zogenaamde BUREAU gaan met hun artistiek-ingrijpende zogenaamde AANBEVELINGEN ver buiten hun boekje” (t.z.p.13).

Hiermee geeft Van der Sande in niet mis te verstane bewoordingen een gevoel weer dat tamelijk algemeen onder de theatermakers leeft, nl. dat de 15%-maatregel hun artistieke autonomie aantast en dat zij gedwongen worden een deel van hun werk te commercialiseren. Het is overigens de vraag of dit gevaar zo groot is in het geval van bijvoorbeeld Het Vervolg, dat een zaal voor 200 toeschouwers nog toelaatbaar acht en er ook naar streeft om een eigen zaal van die omvang te gaan bespelen. In dat geval kan het aantal toeschouwers zich verdubbelen bij dezelfde voorstellingen en dezelfde kosten en wordt de 15% eigen inkomsten zonder moeite gehaald. Maar de angst en de woede blijven bestaan. Zoals onder andere blijkt uit het toneeldebat over de “kwesties van het seizoen 1994-1995”, waarvan *Toneel Teatraal* verslag doet in juli 1994 en dat door Gerardjan Rijnders geopend wordt met:

Laten we beginnen bij wat het zwaarste weegt. Wat ik dus erg vind, is die 15% norm (...) Als ik er alleen maar ben om de grote zalen vol te krijgen – hoewel dat best kan en er ook helemaal niets op tegen is – dan word ik weggehouden van de dingen die ik écht wil doen, die we echt belangrijk vinden. En dáárvoor moeten we vechten en eigenwijs blijven. (Zonneveld e.a., 1994:7)

Beleidsinstrumenten

De 15%-maatregel kan beschouwd worden als een beleidsinstrument, namelijk om het participatiedoel van de overheid te verwezenlijken, maar is zo ingrijpend van karakter en heeft bovendien zo'n grote invloed gehad op (het denken over) de structuur van het bestel, dat hij in dat verband besproken is. Daarmee is de koek dan ook wel ongeveer op. Specifieke maatregelen betreffen alleen de stimulering van internationale promotie van de Nederlandse podiumkunst en verschuivingen in subsidietoewijzingen. Wat het eerste betreft streeft de minister ernaar om het Nederlands Theater Instituut en het Fonds voor de Podiumkunsten een grotere rol op het terrein van de internationale promotie te doen spelen. Het Nederlands Theater Instituut dat door de fusie met het Nederlands Instituut voor de Dans, het Nederlands Mime Centrum en het Nederlands Poppenspel Instituut in deze periode wordt omgevormd tot één Theater Instituut Nederland (TIN), krijgt 1 miljoen gulden uit de pot voor internationale culturele betrekkingen, om de professionalisering van de promotie tot stand te brengen.

Een verrassende verschuiving in de financiering van podiumkunst school nog in het plan van de minister om via het Fonds voor de Podiumkunsten 3 miljoen gulden aan 'programmeringspremies' toe te kennen aan enkele A-schouwburgen (waarvan 1,5 miljoen in het noorden en 75.000 in het oosten en het zuiden) om "eventueel optredende negatieve effecten van de 5% maatregel (de generieke korting, HvM) op de spreiding [te neutraliseren]" (*Investeren in Cultuur:47*).

Dat het noorden hier zou worden bevoordeeld boven de andere regio's, was ter compensatie van de grote subsidiekorting op het Noord Nederlands Toneel (3,5 miljoen). Het verrassende aan deze maatregel was vooral dat er productiegeld naar de distributiesector werd verschoven; de minister liet daarmee, wellicht onder invloed van belanghebbenden in het distributiedomein, een proefballonnetje op in de discussie over de vraag bij wie de verantwoordelijkheid voor het bedienen van publiek nu eigenlijk ligt. De maatregel was zeer omstreden en werd uiteindelijk niet geëffectueerd, onder meer omdat de kamer besloot – na uitgebreide noordelijke politieke lobby – dat op het NNT minder bezuinigd moest worden (geen 3,5 miljoen, maar 1,8 miljoen), zodat er niet meer voldoende geld overbleef voor de beoogde verschuiving.

Daarmee is ook meteen de belangrijkste mutatie in de subsidietoewijzing, gezien als beleidsinstrument, aan de orde gekomen. De Raad voor de Kunst had geadviseerd de subsidie voor het NNT van 4,5 miljoen terug te brengen tot 2 miljoen. Het ministerie halveerde dit bedrag nog eens vanwege de slechte resultaten van het gezelschap, maar de kamer trekt uiteindelijk de subsidie, zoals gezegd, weer op tot 2,7 miljoen. Onder de kleinere groepen en ook in de mimesector worden tamelijk veel gezelschappen naar het Fonds voor de Podiumkunsten verwezen. Andersom wordt een aantal jeugdtheatergezelschappen voor het eerst door het rijk meegefinancierd, op basis van het rapport van de werkgroep Jeugdtheater van de Raad voor de Kunst en het daarop aansluitende advies van de Raad dat inhoudt dat een aantal jeugdtheatergezelschappen, over het land gespreid, zich moet kunnen ontwikkelen middels een meerjarige subsidie van 1 miljoen gulden per jaar. Voor welke groepen dat alles geldt is aan voortdurende discussie tussen de Raad voor de Kunst, de minister en de kamer onderhevig, zoals af te lezen is uit de onderstaan-

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

de tabel die een volledig overzicht geeft van de toneel- (en mime)subsidies volgens het Kunstenplan 1993-1996.

	subsidie voor '93	advies Raad	plan minister	Tweede Kamer	mutatie
1. Het Nationale Toneel	3781	3781	3653	3575	-206
2. Toneelgroep Amsterdam	4576	3969	3843	3886	-690
3. Het RO-theater	2743	2743	2587	2621	-122
4. Het Zuidel.Ton.	4222	4222	4058	4061	-161
5. Th.v.h.Oosten	4435	4222	4058	4061	-1350
6. Noord Ned.Toneel	4534	2000	1000	2718	-1816
totaal structureel	24291	20937	19146	19946	-4345
7. De Appel	1399	1399	1412	1517	118
8. Art en Pro	580	800	533	555	-25
9. Discordia	1287	1187	1077	1123	-164
10. Tryater	1956	1956	1846	1881	-75
11. Het Vervolg	1090	1500	1452	142	339
12. St.Onafh.Toneel	520	720	688	716	196
13. Orkater	1784	1784	1696	1786	2
14. Carroussel	768	900	875	905	137
15. De Trust		2000	1900	1941	1941
16. Hollandia		700	600	616	616
17. De Rode Haring		300	-	291	291
18. Alex d'Electrique		300	-	291	291
19. Schrijverstoneel		300	-	-	
20. De Bekoring		300	-	-	
21. Dogtroep	748	-	730	750	2
22. Studio Hinderik	788	-	-	-	-788
23. De Wassen Neus	332	-	-	-	-332
24. St.Strooker	333	-	-	-	-333
25. De Nieuw A'dam	617	-	-	-	-617
26. Mickery	3192	-	-	-	-3192
totaal meerjarig	15395	14147	12809	13801	-1593

	subsidie voor '93	advies Raad	plan minister	Tweede Kamer	mutatie
27. Fact	681	681	665	686	5
28. Cosmic Illus. Pr. (+De Nieuw A'dam)	500	800	760	776	276
29. Nat. Fonds	204	400	380	388	184
30. Toneelschuur Pr.		500	475	485	485
31. Grand Theatre Pr.		500	775	785	785
32. Kruis v.Bourg.		500	475	485	485
33. Indépendance			332	340	340
34. projecten	1350	1500	2000	1400	50
werkplaatsen incidenteel	1150	1475	900	900	-250
totaal werkpl.	3885	6356	6762	6245	2360
totaal toneel	40571	41440	38719	39992	-579
35. Nieuw West	351	500	PM	536	185
36. Tender		562	500	PM	
37. Griftheater	724	400	PM	463	-261
38. Rob van Reyn	566	-	100	-	-566
39. Carver		400	PM	388	388
40. Suver Nuver		400	PM	388	388
41. Karina Holla		500	PM	485	485
42. Paul Clark		140	-	-	
43. Luc Boyer		140	-	-	
44. Gebr.Flint		500	PM	485	485
45. Jan Langedijk		250	PM	243	243
46. Ultramarijn		55	-	-	
47. Bewth	758	-	690	546	-212
48. Mime geeft vreugd projectsubsidies	311 1300	- 1000	- 1350	- 1150	-311 -150
totaal mime	4572	4885		5111	

	subsidie voor '93	advies Raad	plan minister	Tweede Kamer	mutatie
49. Huis a/d Amstel	820	400	375	682	-138
50. Stella Den Haag	370	400	380	388	18
51. Maccus	345	300	282	307	38
52. Artemis		360	342	349	349
53. De Citadel		300	285	291	291
54. 'tMuztheater		400	304	311	311
55. Sirkel		200	190	194	194
56. Rosa Sonnevand		300	285	291	291
57. Tejater Teneeter		353	335	343	343
58. Theater Platform Utrecht		275	261	267	267
59. De Branding			304	311	311
60. Het Vervolg (jeugd)		200	–	–	
61. Wederzijds projectsubsidies	2225	400 1375	380 800	388 800	388 -1425
totaal jeugd	3760	5263	4522	4922	1162

Tabel 4.39 Financieel overzicht van Kunstenplan 1993-1996 (x 1000)

(Bronnen: Advies Kunstenplan, Bijlagen; Investeren in Cultuur en Handelingen Tweede Kamer, 1991-1992, 22602, nr. 14)

4.4.5 Ontwikkelingen in het overheidsbeleid 1970-1995

De overeenkomst tussen de nota *Kunst en Kunstbeleid* uit 1976 en de plannen die vanaf de jaren '80 werden gemaakt, is dat in al deze stukken geprobeerd is het bestel op orde te brengen; in deze zin kunnen de drie grote nota's in één lijn gelezen worden, maar het grote verschil is, dat men daarbij in 1976 nog nauwelijks financiële problemen kende, terwijl daarna de wijzigingen in het bestel eerder te maken hebben met beheersing van de uitgaven dan met besturing van het bestel als zodanig. Bij het lezen van de nota van 1976 proeft men hoe de ambtenaren van Van Doorn hebben gezocht naar formuleringen waarin de functie, werking, de betekenis van toneel zo concreet mogelijk onder woorden kon worden gebracht. In de jaren '80 verdween mét het jargon het denken over deze kwesties, om in de nota van d'Ancona, zij het in algemenere zin en te midden van vele andere aspecten, weer terug te keren. Deze laatste nota is het dialectisch resultaat van het sociaal-democratische pluriformiteitsdenken van de jaren '70, op basis van ruime financiële mogelijkheden aan de ene kant en de christen-democratische en liberale benadering van de jaren '80 waarin (financiële) beheersbaarheid en vermindering van het financieringstekort centraal staan, aan de andere kant. *Investeren in Cultuur* voegt daar de relatief nieuwe kwesties van internationalisering en ver(rand)stedelijking aan toe.

In de legitimering van de bemoeienis van de rijksoverheid met het toneelbeleid – en met het kunstbeleid in het algemeen – is een duidelijke continuïteit waar te nemen, maar, waar het de kwestie van de participatie betreft, toch ook een golfbeweging. Min of meer constant aanwezig in het denken van de rijksoverheid over kunstbeleid, is dat men kunst van belang acht voor een democratische samenleving. Kunst verhoogt de kwaliteit van het bestaan. De kwaliteit van kunst wordt zelfs als maatstaf daarvoor gezien; de overheid steunt de kunst en bewaakt het bestaan van de kwaliteit daarvan ten bate van de kwaliteit van het bestaan. Dat kwaliteit in de jaren '70 en opnieuw in de jaren '90 niet slechts in verband gebracht werd met traditionele vormen van kunst en de absolute top daarbinnen, heeft alles te maken met de door de auteurs van betreffende nota's gevoelde noodzaak om een brug te slaan naar grote groepen van de bevolking die in genoemde vormen van kunst geen interesse blijken te hebben; met andere woorden, herijking van het begrip kwaliteit had alles te maken met de poging om een andere vorm van sociale spreiding te realiseren. Het participatiebegrip bij Brinkman c.s. verwees intussen nauwelijks meer naar de mogelijke werving van een 'ander' publiek, maar eerder naar wat Bevers het 'publieksbereik' noemde (Bevers, 1989:64 e.v.), waarbij het er niet meer om gaat of bezoekers van toneel vaker gaan, collega's en vrienden uit dezelfde sociale strata meenemen, dan wel geheel nieuw publiek, afkomstig uit andere 'kringen' naast zich treffen. Bij d'Ancona echter wordt participatie weer nadrukkelijk verbonden met spreiding.

Vanaf 1967 is de poging om het toneelbestel te ordenen en controleerbaar te maken langs twee wegen door de rijksoverheid ter hand genomen; enerzijds door herverdelingen van verantwoordelijkheden onder de verschillende overheidslagen, anderzijds door het aanbod te categoriseren.

Wat het eerste betreft geeft de nota van '76 een voorzet aan de latere Commissie De Boer door een algehele verschuiving van de verantwoordelijkheid voor het toneel naar de rijksoverheid voor te stellen, behalve voor het vormingstoneel, waarmee die rijksoverheid immers in zijn maag zat. Het plan ging pas door in de tweede helft van de jaren '80 – als het vormingstoneel is verdwenen – via een groot-scheepse 'vereeningsoperatie', behalve voor het jeugdtheater dat nog tot de verantwoordelijkheid van lagere overheden, in het bijzonder de provincies, werd gerekend. Met het Kunstenplan 1993-1996 krijgt het rijk tenslotte ook greep op dit deel van de toneelwereld, tot genoegen van de jeugdgezelschappen die, als alle groepen, de rijksoverheid als meest stabiele subsidiënt beschouwen.

Het probleem van de categorisering is pas na 1970 ontstaan, als het bestel op drift is geraakt en tal van verschillende soorten gezelschappen het Nederlandse toneel drastisch vernieuwen. Minister Van Doorn probeerde een lijn aan te brengen door een onderscheid in gericht en open aanbod, begeleid door een voortdurende discussie over de vraag of het gerichte aanbod niet door welzijn of onderwijs zou moeten worden gefinancierd, omdat het te weinig kunst zou zijn. In de jaren '80 tracht het ministerie van wvc een onderscheid aan te brengen tussen de repertoiretaak van structureel gesubsidieerde instellingen en een min of meer vernieuwende taak van meerjarig gesubsidieerde groepen. Dit onderscheid bleek meer en meer oneigenlijk te zijn toen de groepen in de eerste categorie op vernieuwende of experimentele wijze met het repertoire aan de slag gingen, daar bovendien andere

vormen van toneel aan toevoegden, terwijl gezelschappen uit de tweede categorie soms juist conventioneeler opereerden. In dezelfde periode werden alle experimenten en echte vernieuwingen ondergebracht bij of in relatie gezien met 'werkplaatsen'. Daarmee werd een groot deel van wat vroeger het margetheater heette, als één geheel gezien. Vanaf 1993 kreeg het Fonds voor de Podiumkunsten deze vormen van theater – voorzover deze niet direct uit het eigen budget van de werkplaatsen worden betaald – onder zijn hoede. En tenslotte is er het jeugdtheater dat in de jaren '70 en begin '80 nog zwaar tegen het vormingstheater aanleunde, maar daarna steeds meer als volwaardige categorie gezien werd, wat onder andere bleek uit het feit dat men er vanaf het midden van de jaren '80 een financieringsmodel voor heeft gezocht. Vastgesteld kan worden dat de overheid er in de twintig jaar na Tomaat uiteindelijk in geslaagd is een tamelijk duidelijke ordening in het productiedomein aan te brengen.

In het advies van de Raad voor de Kunst voor het Kunstenplan 1993-1996 wordt eenvoudigweg gesproken van:

theater:	toneel	– structureel – meerjarig – werkplaatsen
	mime	– meerjarig
	poppentheater	– meerjarig
	jeugdtheater	– meerjarig
	theaterinstututen	
	festivals	

Figuur 4.8 Financieringsstructuur theater volgens Advies Kunstenplan 1993-1996

(Bron: Raad voor de Kunst, *Advies Kunstenplan 1993-1996*)

Het vermeende onderscheid tussen verschillende soorten repertoirespelende gezelschappen keert niet terug, maar is vervangen door een onderscheid op basis van het subsidiëringssysteem dat in de Nota De Boer is voorgesteld, waarbij moet worden aangetekend dat ook de productiekeren in de regio's, het Noord Nederlands Toneel, het Theater van het Oosten en het Zuidelijk Toneel intussen – vanaf 1993/94 – zichzelf weer tot ensembles hebben omgebouwd. De plaats van het jeugdtheater blijft wat vreemd, maar dat is slechts een kwestie van naamgeving; bedoeld wordt in feite *toneel* voor de jeugd. Andere soorten theater voor de jeugd – voorzover te onderscheiden – zijn ondergebracht binnen hun eigen categorie: mime, poppentheater en dans.

Beide sturingsmechanismen, categorisering en verantwoordelijkheidstoedeling, blijven ook in het tweede kunstenplan actueel. In zekere zin loopt het beleid altijd wat achter de ontwikkelingen aan; op zijn minst is er sprake van een voortdurende wisselwerking. Het streven van grote en kleine gezelschappen naar het

spelen in en vanuit een eigen huis zal op den duur nieuwe subsidiecategorieën creëren; in samenhang hiermee, maar ook vanwege de ontwikkeling van stedelijke agglomeraties, mag verwacht worden dat tijdens de planperiode 1997-2000 de verdeling van de verantwoordelijkheid tussen de rijksoverheid, de provincies en de stedelijke agglomeraties herijkt zal worden, niet alleen met betrekking tot de distributie, maar ook voor de productie van toneel. Wat nu als bestuurovereenkomsten tussen rijk en de drie grootste steden bestaat, zal in de vorm van conventanten met provincies en stedelijke agglomeraties, in het bijzonder de knooppuntgemeenten, in het volgende plan terugkeren.

Het beleid in cijfers

Intussen is het verstrekken van subsidie – vooral op basis van adviezen van de Raad voor de Kunst, voor een klein deel middels het Fonds voor de Podiumkunsten – nog altijd de belangrijkste factor in de relatie tussen het domein van de toneelproductie en de rijksoverheid, temeer waar de laatste de financiering van de gezelschappen (inclusief het jeugdtonaal) vrijwel geheel in handen heeft genomen.

In 1976 betaalde het rijk 21 miljoen gulden aan het produceren van toneel, 55% van de 40 miljoen die de overheden daaraan samen uitgaven; de gemeenten namen 35% voor hun rekening en de provinciale overheden 10%.³⁹ Minister Van Doorn stelde voor dat het rijk 75% van de kosten zou gaan dragen, maar in 1984 nam de centrale overheid nog maar 50% van de 60 miljoen gulden die toen voor de toneelproductie beschikbaar was, voor haar rekening. De plannen van De Boer leidden ertoe dat dit percentage bij de invoering van het eerste kunstenplan in 1988 inderdaad steeg, namelijk naar 70% (47 miljoen) van het in Nederland aan de productie van professioneel toneel uitgegeven bedrag. In het tweede kunstenplan (1993-1996) tenslotte besteden de overheden samen 70 miljoen gulden per jaar aan de productie van professioneel toneel door subsidiëring van gezelschappen, werkplaatsen en incidentele producties. Het aandeel van het rijk bedraagt opnieuw 70% hiervan.

39 Hierbij dient er rekening mee gehouden te worden dat de gezamenlijke gemeentes ook nog een fors bedrag in het onderhouden van theaters steken. Hiermee was in de jaren '70 ruwweg 150 miljoen gulden gemoeid; dat geld kwam uiteraard ook ten goede aan tal van andere cultuuruitingen dan alleen professionele toneelvoorstellingen. In de jaren '90 besteden de gemeenten gezamenlijk meer dan 180 miljoen gulden aan de accommodaties.

In absolute getallen ziet deze ontwikkeling er als volgt uit:

	rijk	lagere overheid ⁴⁰	fonds	totaal
1970	8.512	12.768		21.280
1976	21.269	17.809		39.078
1984	32.039	29.303		61.342
1988/92	47.331	19.348		66.679
1993/96	44.914	24.366	2.135 (23% van productiebudget)	71.415

Tabel 4.40 Overheidsfinanciering van de professionele toneelproductie tussen 1970 en 1995 (x 1000)

Twee feiten dringen zich onweerstaanbaar op: in de eerste plaats dat het de rijks-overheid inderdaad gelukt is een grotere controle over de productie van professioneel toneel te verkrijgen; haar aandeel is tussen 1970 en 1995 gestegen van 40 naar 70%. In de tweede plaats dat het totale bedrag dat met de productie van toneel gemeoid is, sinds begin jaren '80 reëel niet meer gestegen is; de inflatie heeft de laatste tien jaar 20% belopen en de rijksbegroting is met 40 miljard gulden gestegen. De overheidsuitgaven voor de productie van professioneel toneel hebben hiermee ongeveer gelijke tred gehouden.

Hoe kan een paragraaf over het kunstbeleid van de overheid beter afgesloten worden dan met enkele tabellen die een financieel overzicht geven van de ontwikkeling van de overheidsbemoediening; geld blijft immers het belangrijkste beleidsinstrument waarmee de overheid de kunstwereld beïnvloedt.

Tabel 4.41 laat zien hoe het totale overheidsbudget voor de productie van professioneel toneel zich sinds 1970 verhoudt tot de rijksbegroting:

	1970	1976	1984	1988-1992	1993-1996
toneelbudget rijk	0.02%	0.02%	0.02%	0.02%	0.02%
toneelbudget alle overheden	0.05%	0,04%	0,04%	0.03%	0.03%

Tabel 4.41 Uitgaven van het rijk en alle overheden samen voor professionele toneelproductie, in verhouding tot de rijksbegroting

(Bron: Rijksbegrotingen, Handelingen Tweede Kamer)

40 Hier zijn alleen de subsidies opgenomen voor gezelschappen die mede door het Rijk worden gefinancierd. Overige subsidies van gemeenten en provincies ten behoeve van de professionele productie van toneel worden geschat op 5 à 10 miljoen gulden.

Wel kan worden vastgesteld dat de overheidsbestedingen voor professionele toneelproductie sinds 1970 relatief minder zijn geworden; het rijk is er weliswaar eenzelfde percentage van zijn begroting aan blijven uitgeven, maar tussen 1970 en 1984 hebben de andere overheden dit niet bij kunnen houden.

Sinds 1988 is de totale overheidsbijdrage stabiel en lijken de lagere overheden langzamerhand hun positie weer iets te versterken. Zoals in het slothoofdstuk nog duidelijk zal worden, is een dergelijke ontwikkeling niet vreemd aan wat er meer in het algemeen in het kader van de bestuurlijke herindeling gaande is, zeker ook op het terrein van de podiumkunsten.

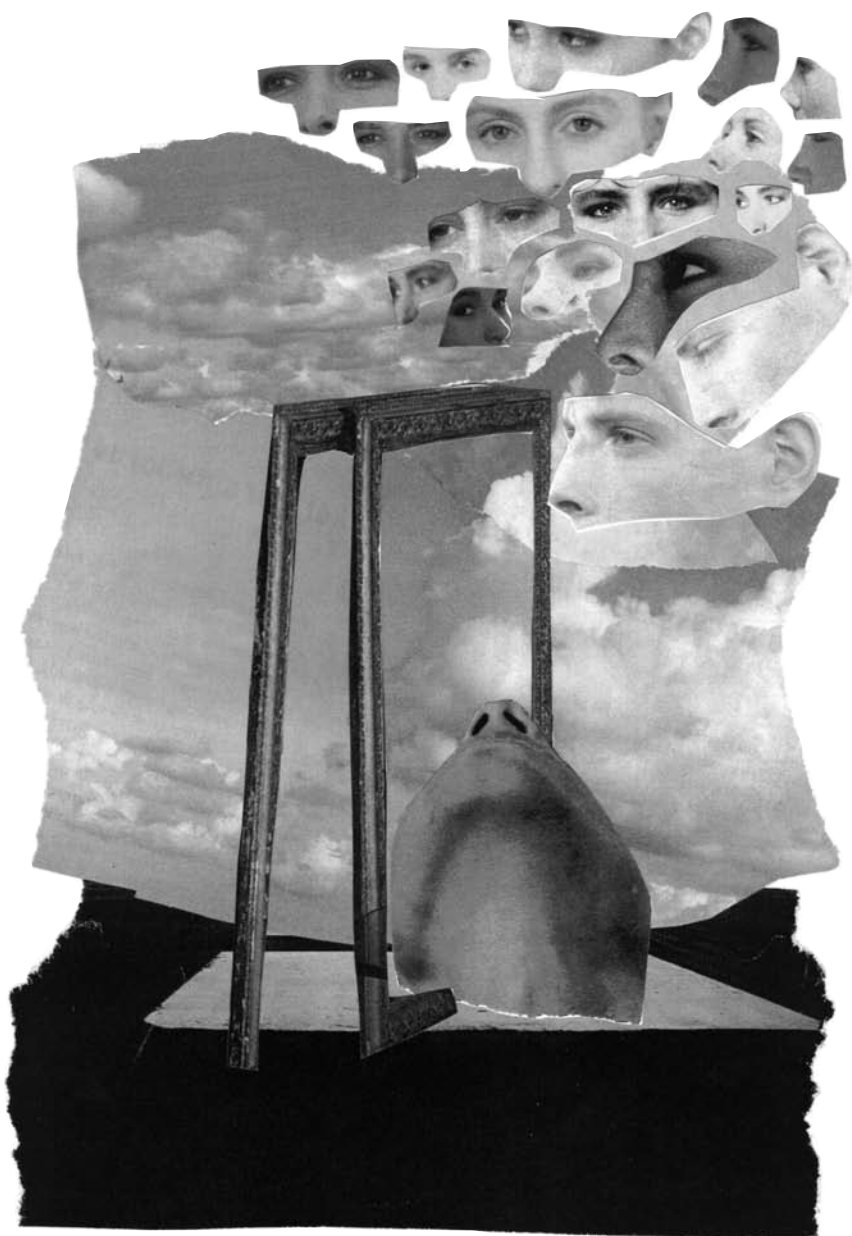
Deel III Een analyse

Hoofdstuk 5

Ontwikkelingen

- 5.1 *De grote lijnen* 269
 - 5.1.1 Inleiding 269
 - 5.1.2 Decommmercialisering en autonomie 270
 - 5.1.3 Explosie en implosie 272
 - 5.1.4 De veranderende positie van de overheid 273

- 5.2 *Hoofdthema's in de discussie over het toneelbestel* 275
 - 5.2.1 Inleiding 275
 - 5.2.2 Het kwaliteitsprobleem 276
 - 5.2.2.1 Inleiding 276
 - 5.2.2.2 De kracht van de verbeelding 277
 - 5.2.2.3 Functies 280
 - 5.2.2.4 'Hoog' en 'laag' 287
 - 5.2.2.5 Complexiteit en conventionaliteit 293
 - 5.2.2.6 Kwaliteitscriteria 295
 - 5.2.3 Het vraagstuk van de participatie 298
 - 5.2.3.1 Inleiding: gebrek aan belangstelling? 298
 - 5.2.3.2 Oorzaken van beperkte belangstelling 299
 - 5.2.3.3 Marketing van toneel 305
 - 5.2.4 Legitimering van het overheidsbeleid 321
 - 5.2.4.1 Inleiding 321
 - 5.2.4.2 Legitimering van subsidiëring: beschaving, bewustwording en kwaliteit 323
 - 5.2.4.3 Markt en overheid 327



5.1 De grote lijnen

5.1.1 Inleiding

Toen in 1945 toneelkunstenaars en rijksoverheid elkaar vonden in 'het toneelplan' was dat mogelijk omdat beide partijen geïnteresseerd waren in toneelkunst, waarin hogere geestelijke en vooral morele waarden tot uitdrukking werden gebracht en aan publiek aangeboden. Er was geen sprake van dat thrillers en kluchten, waarmee de gezelschappen zich voor de oorlog in leven hielden, als kunst konden worden beschouwd en even duidelijk was het dus ook dat het niet mogelijk was om op basis van het vrije-marktprincipe het toneel als kunst te ontwikkelen en een bijdrage te doen leveren aan de geestelijke wederopbouw. Met betrekking tot het laatste werd een onderscheid gemaakt tussen publiek van het repertoire van de grootstedelijke gezelschappen aan de ene kant – vooral voortkomend uit de middenklassen en hogere sociale strata – en publiek voor het volkstheater – on- en laaggeschoolden – aan de andere kant.

Hoewel de overheid, vooral in de persoon van minister Van der Leeuw, bij volkskunst aanvankelijk vooral dacht aan samenzang, volksdans en lekentoneel, zou het volkstoneel toch vooral het eenvoudige drama presenteren dat speelde in de lagere sociale regionen van de samenleving en zich kenmerkte door edele en morele waarden, zoals de Boubers en, voor een deel, ook 'de Jonge Spelers' dat voor de oorlog brachten in bijvoorbeeld *De Jantjes*, *De opgaande zon*, kortom, het volkstoneel waarvoor Sterneberg in *Het grijze boekje* zo'n krachtig pleidooi had gehouden. Met Sterneberg hoopte de overheid dat het volkstoneelpubliek langzamerhand ook het repertoire van de andere gezelschappen zou gaan waarderen en zo de heilzame werking van kunst – de materiële en geestelijke schoonheid ervan – optimaal zou kunnen ondergaan. De productie van kunsttoneel diende – in de eerste plaats voor de overheid, maar toch ook voor de toneelmakers – een hoger doel: de ontplooiing en opvoeding van de bevolking. Voor de overheid zou dat tot op de dag van vandaag de legitimeringsgrond blijven voor haar bemoeienis met de productie van kunst, ook als aan het begin van de jaren '80 blijkt dat de oorspronkelijke en de bijgestelde doelstellingen niet gehaald zijn en velen zich afvragen of zoiets als kunstspreading eigenlijk wel mogelijk is. De overheid neemt vanaf dat moment het meer algemene standpunt in dat de aanwezigheid van kunst het niveau van de samenleving als zodanig gunstig beïnvloedt, een aanwezigheid waarvoor de overheid om die reden een zekere verantwoordelijkheid heeft. De staatssecretaris voor cultuur die in 1994 is aangetreden, A. Nuis, merkt bij de opening van het Theater-

festival 1994 op: “Als kunst haar plaats verdient in het hart van de mensen en samenlevingen, dan is het niet als bron van schittering of verfijnd genot, maar omdat de mensen haar nodig hebben om goed te kunnen leven” (NRC *Handelsblad* 1-9-1994). Tegelijkertijd wint de gedachte veld dat in de aard van de toneelproductie zelf wat meer verantwoordelijkheidsgevoel tot uitdrukking zou mogen komen als het gaat om de bruikbaarheid van de voorstellingen voor meer toeschouwers. In de vorm van de 15%-maatregel wordt het marktmechanisme weer binnengehaald, nadat in 1945 de vrijwel volledige decommercialisering van de toneelwereld als belangrijk middel was ingevoerd om de maatschappelijke doelen van het toneelbestel te realiseren. Zelfs een ultrakorte, op de rol van de overheid toegespitste, samenvatting van de ontwikkelingen tussen 1945 en 1995 als bovenstaande, maakt wel al de belangrijkste thema’s van een analyse van het Nederlands toneelbestel zichtbaar: 1) de rol van de overheid in de besturing van de toneelwereld met het oog op de functie van toneel in de samenleving; 2) spreiding als middel om de deelname aan artistieke reflectie op het (samen)leven te vergroten; en 3) de kwaliteit van toneelkunst zowel in de zin van de specifieke waarden ervan als met betrekking tot de mate waarin kunstwerken die waarden weten te realiseren. Deze drie thema’s hebben alles te maken met de vraag naar de relatie tussen kunst en samenleving en worden nu dan ook in dat licht gezien. Een vierde kwestie die daarin aan de orde wordt gesteld, betreft de voorwaarden waaronder toneelvoorstellingen, gezien de geschetste ontwikkelingen, hun specifieke waarden kunnen realiseren in de jaren ’90 en daarna, met andere woorden, welke herzieningen binnen de Nederlandse toneelwereld van belang zijn.

Aan de nadere uitwerking van deze vier thema’s, gaat een korte samenvatting van de hoofdlijnen in de ontwikkeling van het toneelbestel vooraf.

5.1.2 *Decommercialisering en autonomie*

De grote verandering die in 1945 in de toneelwereld werd ingevoerd, was uiteraard de structurele subsidiëring van een aantal gezelschappen, die daardoor niet meer van de markt afhankelijk waren. Het betrof aanvankelijk slechts vijf gezelschappen (in 1960 zeven, in 1970 elf, in 1980 dertig) maar ze domineerden het toneellevens in Nederland volledig en na enkele jaren kwam het commercieel produceren van toneel nauwelijks meer voor. Pas in de late jaren ’50 beginnen enkele ‘vrije’ producenten weer aarzelend met een onderhoudend stuk, meestal een relatiekomedie of -klucht met een kleine cast en een eenvoudig decor gedurende een heel seizoen door Nederland te laten reizen.¹

In eerste instantie bracht de financiering door staat en stad niet echt ander toneel voort dan wat er voor de oorlog door de belangrijke gezelschappen werd uitgebracht; alleen ontbraken voortaan die stukken die louter bedoeld waren om voor voldoende inkomsten te zorgen, op het repertoire. Voor het overige speelden

1 In die tijd kwamen ook andere vormen van theater – cabaret, one(wo)manshow – op grotere schaal op de markt.

de gezelschappen, net als vroeger, het klassieke en eigentijdse literaire repertoire, met inbegrip van de betere komedie en in combinatie met verantwoorde thrillers.

Wat echter wel drastisch veranderde was het literaire repertoire zelf, dat immers door een nieuwe generatie toneelschrijvers in reactie op een nieuwe tijd werd aangeleverd.

Het Angelsaksische drama veranderde niet zozeer van structuur (met uitzondering van Pinters werk), als wel van stof en thema (Miller, Albee, Bond, Stoppard), maar op het Europese continent, waar de waanzin en de zinloosheid van de oorlog zich gedurende vijf jaar en lange, lange tijd daarna, hadden doen voelen, kon een tamelijk drastische verandering van het drama niet uitblijven. Brecht had daartoe al een aanzet gegeven in zijn epische schrijfwijze en Sartre vond in het existencialisme een nieuwe, min of meer rationele mogelijkheid om aan het gevoel van zinloosheid te ontsnappen, maar het waren uiteindelijk de Franse absurdisten (Beckett, Ionesco, Adamov, Vian) en een enkele surrealist als Arrabal, die in de jaren '50 en '60 het wereldrepertoire structureel vernieuwden. Zij schreven het drama dat een wereld zonder zin beleefbaar maakte, of, in het geval van Pinter, de wereld als raadsel bezag.

Ook Nederlandse gezelschappen speelden dit nieuwe repertoire, dat door het ontbreken van traditionele vertelstructuren niet gemakkelijk aansloot bij de dramatische competentie van grote delen van het bestaande toneelpubliek, maar van dat publiek een meer abstract-symbolische interpretatie vereiste dan het tot dan toe gewend was. Dit werkelijk eigentijdse repertoire domineerde echter zeker niet het speelplan van de grote gezelschappen, aan de ene kant omdat deze gezelschappen zich niet van hun traditionele publiek wilden vervreemden, aan de andere kant omdat de oudere generatie toneelkunstenaars daarbinnen zich niet zo sterk tot nieuw repertoire aangetrokken voelde als de jongere garde die zich in de jaren '60 in (rebellende) werkverbanden of eigen kleine alternatieve groepen begon te manifesteren. Maar het feit dat de gezelschappen niet meer afhankelijk waren van de vraag van het toneelpubliek op de vrije markt, maakte het juist mogelijk het publiek met dit in de kern onttakelde en onthechtende theater te confronteren.

Het effect van de structurele overheidsfinanciering van toneelkunst – namelijk dat deze materiële basis inderdaad een strikt autonome ontwikkeling van dramatische en theatrale talen mogelijk maakt – is de toneelwereld van de laatste vijftig jaar meer en meer gaan kenmerken. Vanaf het midden van de jaren '60 begint zich in de toneelwereld een revolutie te voltrekken, die binnen enkele jaren de meest uiteenlopende vormen van toneel doet ontstaan: oud en nieuw repertoire – traditioneel of experimenteel geïnterpreteerd – gespeeld binnen tal van soorten werkverbanden (traditionele gezelschappen, collectieven, ad hoc formaties), op allerlei plaatsen (zolders, kelders, stranden, fabriekshallen, kleine en grote theaters) voor verschillende groepen toeschouwers (kinderen, jongeren, hoog- of laagopgeleide volwassenen). In deze ontwikkeling gaan autonomisering van de kunst en het zoeken naar een nieuw publiek, een nieuwe communicatie met het publiek ook, aanvankelijk hand in hand.

5.1.3 *Explosie en implosie*

In zekere zin was de verandering van de toneelwereld die door de Actie Tomaat werd ingeleid, veel radicaler van karakter dan naarmate de tijd verstreken is, door velen wordt aangenomen. Er was namelijk niet alleen sprake van een explosie aan de productiekant, die in enkele jaren een enorm aantal en soorten groepen, producties en voorstellingen voortbracht, maar in dezelfde periode deed zich ook een implosie in het bestel voor, namelijk aan de distributiekant: de tot dan toe tamelijk breed gespreide vraag naar toneel – die wel al sinds 1956 aan het dalen was – maakte vanaf het eind van de jaren '60 een vrije val door, met als gevolg dat het toneelsysteem, opgevat als een stelsel van verhoudingen waarin aanbod en vraag zowel kwalitatief als kwantitatief min of meer op elkaar zijn afgestemd, in de jaren '70 in elkaar plofte. In die zin markeert de Actie Tomaat het werkelijke einde van een toneelwereld die zo'n vier eeuwen functioneel geïntegreerd was in de samenleving als geheel. Dat is niet zomaar een crisis, de zoveelste die, naar men graag aanneemt, net als alle andere door de altijd magische kracht van de toneelkunst opnieuw overwonnen wordt. Het gaat nu om een crisis die direct aan de identiteit van de toneelkunst raakt; een identiteit die gebaseerd is op de gespeelde verbeelding van menselijk handelen. Voorzover het crisisgevoel voortkomt uit een besef dat het menselijk handelen zich niet meer laat verbeelden binnen min of meer lineaire vertelstructuren, zoals die tot het eind van de negentiende eeuw zo kenmerkend leken voor dramateksten, gaat het om een conjuncturele crisis die zich gedurende de twintigste eeuw ontwikkeld heeft. Deze conjunctuur beperkt het publiek tot hen die de deconstructivistische theatertaal voldoende kunnen waarderen; toeschouwers die een vanzelfsprekend publiek vormen van toneelmakers die zich sinds 1945 steeds meer als scheppende in plaats van uitvoerende kunstenaars hebben kunnen ontwikkelen. Voorzover de crisis echter het gevolg is van het feit dat film, televisie en video de behoefte aan het zien verbeelden van menselijk handelen grotendeels bevredigen – in traditionele structuren, dan wel gedeconstrueerd – is er sprake van een structurele crisis, omdat een wezenlijke karaktertrek van de toneelkunst daarmee niet meer uniek is voor toneel, maar gedeeld wordt met dramatische vormen van kunst die via andere media in de behoefte van het publiek voorzien. Dat deze crisis niet in alle landen op hetzelfde moment even sterk gevoeld wordt – in de meeste West-Europese landen worden bijvoorbeeld meer toneelkaartjes per hoofd van de bevolking gekocht dan in Nederland – kan verschillende redenen hebben. Een groter deel van het aanbod kan (nog) afgestemd zijn op de traditionele behoefte van een breed publiek; het potentiële publiek kan in het ene land beter voorbereid zijn op artistieke ontwikkeling, dan in het andere land; of bezoek aan toneel is meer of minder sterk verankerd in de culturele en/of sociale structuur van een land.

De implosie van het bestel is mede het gevolg van een identiteitscrisis van het toneel en niet uitsluitend van de productionele explosie en de daaruit voortkomende mogelijkheden tot eindeloos gevarieerde schepping in nieuwe dramatische en theatrale talen. Juist deze explosie vormt het begin van het zoeken naar een nieuwe identiteit.

Zoals de jaren '60 sociaal-cultureel gesproken het definitieve einde van de vooroorlogse wereld tot stand brengen, brengt de Actie Toots niet alleen het engagement in het theater terug – en daarmee de verbinding tussen toneel en samenleving – maar bevrijdt die ook, geheel in overeenstemming met de historische ontwikkelingen van na de oorlog, de toneelwereld van de vooroorlogse dramatische en theatrale structuren, met als gevolg dat op langere termijn het problematische karakter van de relatie tussen toneel en samenleving – en daarmee de eigenlijke crisis – volledig zichtbaar wordt.

Sommigen zien een mogelijkheid tot herstel van deze relatie in het opnieuw produceren van min of meer traditioneel repertoire om zodoende tegemoet te komen aan de behoefte (en smaak) van een breed publiek – voor hen bestaat alleen een conjuncturele crisis. Anderen leiden uit de ontwikkeling af dat (toneel)kunst slechts voor een elite kan functioneren. Een aantal toneelmakers zoekt een (soms indirecte) uitweg uit de crisis door die kenmerken van de identiteit van toneel te benadrukken en verder te ontwikkelen, die zich, na het langsij komen van film en televisie, juist als karakteristiek voor toneel hebben gemanifesteerd; óf de kenmerken die dóór het langsij komen van die media tot nieuwe dramatische en theatrale waarden kunnen uitgroeien. In het eerste geval gaat het in essentie om de driedimensionaliteit van het theatrale – het gebruik en de ervaring van de ruimte –, om de 'actuele' dramatisch-theatrale communicatie tussen spelers en toeschouwers en op basis van deze twee factoren, de sociale communicatie tussen toeschouwers onderling. In het tweede geval betreft het de ontwikkeling van 'televisietheater', waarin eigentijdse dramavormen en speelwijzen mediatig worden herschapen en zo hun media-communicatief vermogen krijgen. In beide gevallen is de theatrale component in het dramatisch-theatrale communicatieproces sterker aanwezig dan in de dramatisch gedomineerde traditionele situatie.

5.1.4 *De veranderende positie van de overheid*

Zoals al eerder is opgemerkt, maakte de overheid een begin met structurele subsidiëring van het toneel naar aanleiding van een krachtig verlangen van toneelmakers om van de commerciële vraag gevrijwaard te worden. Hoewel een moreel verantwoord toneel zeker gezien wordt als een instrument binnen het 'opvoedingsbeleid' van de overheid, kan de nieuwe houding van de overheid met betrekking tot de kunsten toch vooral als 'volgend' gekarakteriseerd worden: het initiatief lag elders. Dat het initiatief van de kunstenaars zelf zo direct tot de ontwikkeling van een toneelbestel leidde, was niet alleen het gevolg van de overeenkomstige belangen tussen kunstenaars en overheid en van het voorbeeld van de bezetters, maar, op pragmatisch vlak, ook van een persoonlijke relatie tussen kunstenaars en direct bij het kunstleven betrokken topambtenaren. De rijksoverheid is tot het begin van de jaren '80 een volgend beleid blijven voeren. Tot die tijd waren belangrijke beleidswijzigingen in de eerste plaats een reactie op initiatieven van anderen. Dat begon al met de eerste en tweede ronde van uitbreidingen van het bestel in de jaren '50 en '60. Zowel op het vlak van de productie als van de distributie betrof het in deze decennia de uitbouw van het bestel buiten de randstad; niet omdat de kunstenaars

daarom zaten te springen, noch in de eerste plaats omdat de rijksoverheid daar op uit was, maar vooral omdat de noordelijke, oostelijke en zuidelijke provincies en de gemeenten aldaar middels eigen gezelschappen en theateraccommodaties een cultureel klimaat wilden realiseren dat kon wedijveren met dat in de randstad, voor de eigen inwoners en vooral om uitbreiding of vestiging van nieuwe bedrijven aantrekkelijker te maken. Juist de lagere overheden buiten de randstad hadden een extra, namelijk economische, reden om het rijk tot medefinanciering van nieuwe gezelschappen en theaters aan te zetten. Van die lagere overheden kan dus niet gezegd worden dat zij een volgend beleid voerden; zij oefenden tot het midden van de jaren '60 voortdurend invloed uit op de rijksoverheid. Na de Actie Tomaat ontstond er met betrekking tot de toneelpolitiek een ideologische machtsstrijd tussen de lagere en de centrale overheden, die per regio verschillende vormen aannam en in verschillende graden van heftigheid tot op de dag van vandaag heeft voortgeduurd.

De zuidelijke confessionele politici zetten zich in voor de opheffing van gezelschappen die te veel (linkse) opvattingen in hun voorstellingen deden, terwijl de centrumlinkse regeringen in de jaren '70 daar met enige sympathie tegenover stonden. Ook over regionale gezelschappen die weliswaar minder politiek georiënteerd waren, maar waarvan het soms nieuwe repertoire niet voldoende aan de smaak van de lokale subsidiënten tegemoet kwam, ontstonden gemakkelijk problemen, vooral doordat de subsidiebedragen van soms meer dan 30 verschillende subsidiënten aan elkaar gekoppeld waren. Enkele gemeenten konden daarmee het voortbestaan van een gezelschap al in gevaar brengen.

Het waren juist deze moeilijkheden in de besturing van het bestel, in combinatie met een poging de verstarring binnen het productiedomein tegen te gaan, die uiteindelijk leidden tot de *Nota De Boer* (1984), waarin onder meer de koppelsubsidies werden afgeschaft en de rijksverantwoordelijkheid voor alle toneel van enig landelijk belang – behalve het jeugdtonaal – werd voorgesteld.

De besturing van het bestel was voor de rijksoverheid pas een probleem sinds de explosie en fragmentatie van de toneelproductie aan de ene kant en het uit balans raken van de verhouding tussen aanbod en vraag aan de andere kant.

De nota's van CRM in de jaren '70 kunnen vooral gelezen worden als pogingen om een beleid te formuleren op grond van wat zich in de toneelpraktijk aan het voltrekken is of zich al voltrokken heeft; een pogen om alsnog greep te krijgen op wat vanuit besturingsoogpunt als wildgroei gezien zou kunnen worden. De *Nota De Boer* en het beleid van minister Brinkman brengen echter pas in de jaren '80 de zo gewenste ordening aan. De subsidiëringssystematiek wordt minder riskant voor de overheid door invoering van de budgetfinanciering; de notie 'kwaliteit' gaat als criterium in het subsidiëtoewijzingsproces een belangrijkere rol spelen, de rijksoverheid krijgt meer sturingsmogelijkheden door de afschaffing van de koppelsubsidies, en tenslotte wordt er een begin gemaakt met de sanering van het productiedomein door de invoering van structurele, meerjarige en projectsubsiëring.

Met dat alles is er een einde gekomen aan het 'volgende' beleid van de overheid; echter niet aan de ontwikkeling van het bestel. De structuur waarbinnen het productiedomein voor de overheid beter te controleren is, heeft – na ruim veertig jaar – ook de basis gelegd voor een fundamentele discussie over de verantwoordelijkheid van de overheid voor de organisatie en financiering van het toneelleven, een

discussie die als zodanig is terug te vinden in *Investeren in Cultuur*. De 15%-maatregel van minister d'Ancona is daarvan een uitgelezen voorbeeld.

Nu de rijksoverheid onmiskenbaar sterker staat in de beheersing van het bestel – althans van het productiedomein – dan vijftien jaar geleden, juist door het ‘besturen op afstand’ (budgetfinanciering, fondsensysteem) in combinatie met het stellen van harde voorwaarden (kwaliteit, participatie, eigen inkomsten), lijken deze maatregelen ook direct van invloed te zijn op de kernstructuur van het Nederlandse toneelbestel: in het midden van de jaren '80 is uit twintig jaar experiment en vernieuwing een toneelaanbod voortgekomen dat een grote variatie aan een redelijke evenwichtigheid paart, maar dat op het terrein van de distributie en receptie om fundamentele organisatorische veranderingen vraagt. Met andere woorden, de uitkomsten van deze ontwikkelingen met betrekking tot de dramatisch/theatrale artefacten, botsen in de jaren '90 met organisatorische condities in de Nederlandse toneelwereld: het karakter van de accommodaties, de verhouding tussen het productie- en het distributiedomein en het productieritme van de gezelschappen.

De autonomisering van het toneelbedrijf die zich kon ontwikkelen als gevolg van de subsidiëring van overheidswege, heeft ongetwijfeld de noodzakelijke verandering van het toneel in het tijdperk van een generationaliseerde filmproductie en -distributie enerzijds en van de elektronische media anderzijds, versneld, maar tegelijkertijd niet de condities gecreëerd, waaronder het nieuwe gesubsidieerde toneel voor een groter publiek dan de huidige 400.000 bezoekers zou kunnen functioneren².

5.2 Hoofdthema's in de discussie over het toneelbestel

5.2.1 Inleiding

Uiteindelijk is de problematiek van de toneelwereld terug te voeren op de vraag naar het belang van toneel voor de wereld. Aan de ene kant gaat het dan om de eigensoortige kwaliteit van toneelkunst, aan de andere kant om de wijze waarop deze kwaliteit onder gegeven historische omstandigheden gerealiseerd wordt of kan worden.

De notie kwaliteit heeft verschillende betekenissen. In de eerste plaats kan men vragen naar de kwaliteit van toneelkunst in de zin van *hoedanigheid* (*qualitas*): welke specifieke eigenschappen en waarden heeft toneel als kunst? Uit deze *qualitas* kan worden afgeleid welke betekenis toneelkunst kan hebben voor een samenleving, voor groepen en voor individuen. Wat de betekenis voor de samenleving betreft gaat het vooral om de algemene kenmerken van toneelkunst, waardoor deze als zodanig een maatschappelijke bijdrage kan leveren op het niveau van de artis-

2 Voor het jeugdtheater geldt het laatste in ieder geval niet. Dat heeft het te danken aan het feit dat het voor een flink deel in een georganiseerde markt opereert (ongeveer 60% van de voorstellingen wordt voor scholen gespeeld), waarin bovendien de eisen van publiekszijde in een aantal opzichten zeer specifiek zijn en moeilijk genegeerd kunnen worden.

tieke reflectie van de samenleving. Voor groepen en individuen ligt de waarde veel meer in de specifieke functies die toneelvoorstellingen (op basis van de *qualitas* van toneel) voor hen kunnen hebben, mede gezien de referentiekaders en competenties waarover de gebruikers beschikken. Het spreekt vanzelf dat noch de *qualitas* van toneel noch de specifieke functies die daaruit voortkomen voor eeuwig vastliggen. Nieuws-, verhaal- en amusements- en rituele functies bijvoorbeeld vormden in verschillende periodes in het verleden kernfuncties van het toneel; zij hingen uiteraard direct samen met de manier waarop toneel werd gemaakt en het karakter dat het in de betreffende periodes had. Met de ontwikkeling van de film en de geschreven en elektronische media is de 'pure' verbeeldingsfunctie opgeschoven naar het centrum van de *qualitas* van toneelkunst. Kortom, de aard en de functies van toneel verschuiven en veranderen onder invloed van maatschappelijke ontwikkelingen in het algemeen en die in de kunstwereld in het bijzonder.

Behalve met kwaliteit in deze betekenis van hoedanigheid, hebben we vooral van doen met kwaliteit in de zin van het niveau waarop een toneelprestatie geleverd wordt, eigenlijk de mate waarin enceneringen (eventueel oeuvres van toneelkunstenaars of gezelschappen) de *qualitas* van het genre waartoe zij behoren – én een eigen specifieke artistieke waarde daarbinnen – weten te realiseren. Op dit vlak spelen kwesties van beoordeling en advisering een belangrijke rol.

De structuur van de toneelwereld vormt de materiële basis voor de realisering van de kwaliteit – zowel het daadwerkelijk functioneren van toneelkunst in de samenleving, als de artistieke werking van enceneringen voor een publiek, overeenkomstig een door de ontwikkelingsstand van de kunst bepaald niveau. Daarbij spelen drie aspecten een fundamentele rol; naast het geheel aan voorwaarden waaronder toneelkunstenaars kunnen produceren, is de wijze waarop de mogelijke deelname van toeschouwers aan toneelvoorstellingen is georganiseerd, een kernaspect van de structuur van de toneelwereld. Met beide aspecten heeft de overheid zich de laatste vijftig jaar nadrukkelijk bezig gehouden. De derde kwestie betreft dan ook de vraag waarom de overheid zich met het functioneren van de toneelwereld bemoeit.

In de hierna volgende paragrafen komen deze drie kernkwesties stuk voor stuk aan de orde: de kwaliteit van toneelkunst, het participatievraagstuk en de legitimeringen van het toneelbeleid van de overheid. Tenslotte wordt, op grond van de uitkomsten van deze studie, nog een blik in de toekomst geworpen, met als inzet de vraag hoe het bestel een bijdrage kan leveren aan een bloeiend toneelleven in de eenentwintigste eeuw.

5.2.2 *Het kwaliteitsprobleem*

5.2.2.1 *Inleiding*

In zekere zin is in het eerste hoofdstuk de *qualitas* van toneelkunst al uitgebreid besproken, op dat moment om de lezer in staat te stellen het toneelbestel te beschouwen op basis van de belangrijkste kenmerken van de kunstvorm waar het allemaal om draait. Die draad wordt nu weer opgepakt om enkele kwesties die steeds weer in de toneelwereld ter discussie staan – legitimering van overheidshandelen en publieksparticipatie, maar ook de beoordeling van kwaliteit – nader uit te werken.

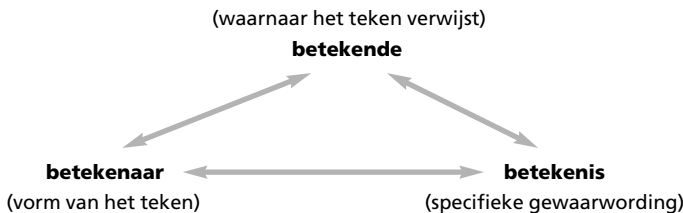
“Zo dwingt zij mij de waarheid opnieuw onder ogen te zien, zo schokt zij de orde in mijn waarneming, zo krijgt toneel betekenis voor deze toeschouwer”, merkte de toeschouwer van *Hedda Gabler* al in het begin van deze studie op. Later werd dit kwalitatieve moment uitgewerkt met behulp van definities van Beckerman en Esslin, om tenslotte op het niveau van de receptie-ervaring als volgt te worden geformuleerd: “Als nu, in het proces van *verbinding* van gegeven waarnemingsschema’s met tegenspraken in het communicaat, deze waarnemingsschema’s *ontbonden* moeten worden om de tegenspraken te volgen en te interpreteren, doet zich de situatie voor, dat de waarneming van tegenspraken op het toneel, tegenspraken in de waarneming van de toeschouwer produceert” (paragraaf 1.3.4.). Daarmee is de essentie van de dramatische waarneming verwoord. Of: de *qualitas* van drama op het niveau van de ervaring.

5.2.2.2 De kracht van de verbeelding

Een semiotische benadering leidt tot een nog wat exactere omschrijving van de *qualitas* op het niveau van het werk zelf. In de opvatting van Van Heusden en Jongeneel (1993) speelt het begrip iconiciteit een sleutelrol. Dit dient dan niet opgevat te worden als de overeenkomst tussen werkelijkheid en beeld daarvan, maar als overeenkomst tussen het beeld dat men van een werkelijkheid heeft en het nieuwe dat zich, bijvoorbeeld in een kunstwerk, manifesteert. Iconiciteit houdt daarmee niet alleen overeenstemming, maar ook verschil in. Dit verschil tussen oud en nieuw beeld vraagt om het produceren van betekenis³ door de gebruiker van het kunstwerk. In de woorden van Van Heusden en Jongeneel:

Betekenis geven is reageren op de iconiciteit, op de afwijking die de waarneming ons voorschotelt. (...) Omdat de iconiciteit een afwezigheid van betekenis impliceert nodigt de literaire structuur de lezer uit om betekenis te zoeken (...). Literatuur verschaft de betekenis zelf niet, maar representeert de afwezigheid van de betekenis (Van Heusden en Jongeneel, 1993:60/61).

Wanneer het artistieke teken wordt voorgesteld als een driehoeksverhouding tussen betekenaar, betekende en betekenis:



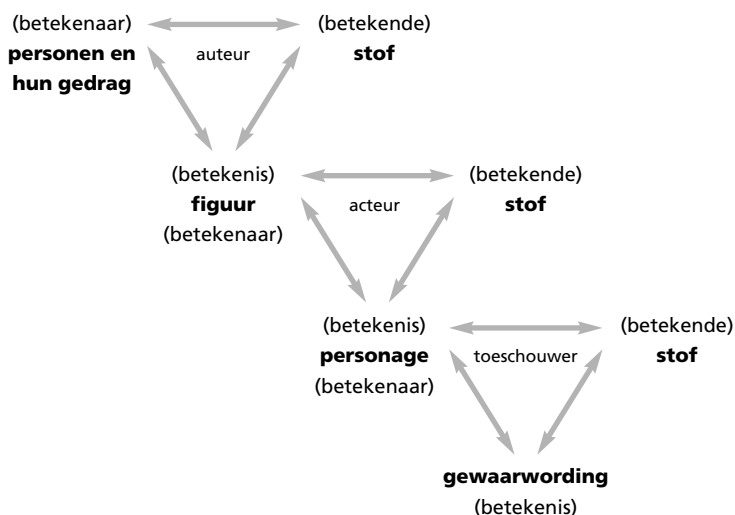
3 Betekenis dient hier niet uitsluitend in cognitieve zin opgevat te worden, maar eerder als ‘waarde’ die in de receptie gecreëerd wordt.

kan de overeenstemmende/differentiërende iconiciteit gezien worden als een ontregelde relatie tussen betekende en betekenaar, met de genoemde gevolgen voor het 'verlangen naar' betekenis. Dit verlangen naar een nieuwe relatie tussen betekenaar en betekende, waar de oude door het kunstwerk is verstoord, lost de kunstgebruiker in met behulp van verbeeldingskracht. De *qualitas* van kunst is dan gelegen in de vernieuwing van de relatie tussen betekenaar en betekende, in het domein van de waarneming, op zodanige wijze dat bij de gebruiker verbeeldingskracht in werking treedt om deze vernieuwde relatie in de receptie van het kunstwerk te produceren. Dit proces kan als *qualitas* van kunst in het algemeen worden opgevat. Het vermogen van kunstwerken om dit proces in gang te zetten noemen we zeggingskracht.⁴ De zeggingskracht van kunstwerken brengt de recipiënt ertoe een nieuwe relatie tussen betekenaar en betekende te zoeken. Dit zoeken op basis van de verbeeldingskracht heeft veel weg van wat Kant als essentieel beschouwde voor het kunstgenot: het vrije spel van verbeelding en inzicht. Een vrij spel, omdat in de kunstbeleving de gewaarwording niet gebonden wordt aan bestaande waarnemingsconcepten en begrippen, maar zich daarvan in zekere zin juist losmaakt; sterker nog, in de kunstbeleving wordt het de recipiënt moeilijker gemaakt bestaande concepten te reproduceren. Kunst dwingt paradoxaal genoeg tot vrij spel.

Zoals voor alle kunst geldt deze *qualitas* ook voor toneelkunst. Toespitsing ervan op het toneel voert ons terug naar het specifieke kenmerk van de toneeltaal, namelijk dat zij in 'handelingen gesproken' wordt. Doordat het spelen van acteurs bestaat uit het verrichten van handelingen – of die nu in geringe of in hoge mate, in concrete of abstracte zin verbeeldend zijn – wordt in toneel in de eerste plaats *gedrag* betekend en dus ook 'onttekend', in die zin dat de relatie tussen het door een acteur uitgevoerde *spel* als betekenaar niet overeenstemt met een handeling of *gedrag* als betekende, maar daar een nieuwe relatie mee zoekt, die als betekenis al dan niet, vroeg of laat, door de toeschouwer wordt gerealiseerd.

Uitgaande van een auteur die in zijn tekst reeds *gedrag* op ontregelende wijze betekent, kan deze verschuiving, in dit geval op basis van 'het handelend object' (persoon, figuur, personage), als volgt in beeld worden gebracht (waarbij *stof* steeds begrepen dient te worden als reeds gegeven maatschappelijke ervaring van de betreffende 'betekeniszoeker'):

4 Meestal wordt de term zeggingskracht in een tamelijk algemene zin gebruikt, waardoor deze zeer dicht bij de betekenis van de term overtuigingskracht komt. In die zin kan zeggingskracht echter betrekking hebben op allerlei vormen van uitdrukking. Hier is gepoogd het specifieke karakter van de artistieke zeggingskracht bloot te leggen.



Figuur 5.1 Tekenketen van auteur naar toeschouwer

In drama waarin de activiteiten van de acteurs min of meer samenvallen met de handelingen van de figuren, fungeren deze figuren en hun handelingen als betekenaars en is het werkelijkheidsgedrag waarnaar ze, afwijkend, want 'kunstig', verwijzen, de betekende. Deze relatie, die typisch is voor het verbeeldende karakter van drama, vindt zijn scherpste uitdrukking in het conflict tussen de (componenten van) handelingen van dramatische figuren. In dat geval is het in essentie de waarneming van het dramatische conflict die conflicten in het waarnemingsstelsel van de toeschouwer oproept. Dit is wat in het conventionele drama gebeurt: de dramatische figuur (gecreëerd door de schrijver en 'uitgebeeld' door de speler) verbeeldt de ervaring met de wereld. Als er geen plaats is voor een 'schepende acteur' gaat het uiteindelijk om auteursstheater.

In vormen van toneel echter waarin de acteur binnen het personage zijn positie ten opzichte van de gespeelde figuur zichtbaar maakt – zoals dat in het zoeken naar een nieuwe identiteit van het toneel meer en meer is gebeurd – verschuift het artistieke moment van een ontregeling van de relatie tussen betekend gedrag en de dramatische handeling als de betekenaar daarvan, naar die tussen de verbeeldende handeling van de acteur en die van de figuur – waardoor er, behalve het eerstgenoemde conflict, ook nog een theatrale tegenspraak *binnen* het personage ontstaat. Brecht heeft met het distantiërend spelen een manier van werken ontwikkeld waarbinnen de acteur zijn verhouding tot de (geschreven) dramatische figuur kon spelen en daardoor ook zijn verhouding tot de in de figuur verbeelde realiteit. Op vele manieren is deze manier van spelen daarna verder ontwikkeld, waardoor de beleving van de acteur middels zijn of haar verbeelding van de dramatische figuur een hoofdrol in de communicatie met de toeschouwer kon gaan

spelen. Het 'hilarische theater' dat de Vlamingen in de jaren '80 in Nederland hebben geïntroduceerd, is hiervan een uitgesproken voorbeeld. De lach ontstaat juist door de vreemde manier waarop acteurs zichzelf blijven ten opzichte van de – vaak klassieke – figuur die zij spelen.

5.2.2.3 *Functies*

Als de *qualitas* van (toneel)kunst uitgedrukt kan worden in een vermogen, namelijk verbeeldingskracht in werking te doen treden, ligt de vraag voor de hand wat het belang daarvan is, of welke functies om die reden aan kunst kunnen worden toebedacht. Zoals later nog aan de orde zal komen speelt het denken over mogelijke functies van kunst een wezenlijke rol in de legitimering van overheidsbemoedening met de kunstwereld. In eerste instantie echter is het belangrijk om vast te stellen dat de functie van kunst geen andere is dan het genot ervan. Het kunstgenot is, zoals al eerder ter sprake kwam, gelegen in 'het vrije spel van verbeelding en inzicht', in de werkzaamheid van de verbeeldingskracht zelf. Kunnen aan dit genot nog andere functies worden toegeschreven?

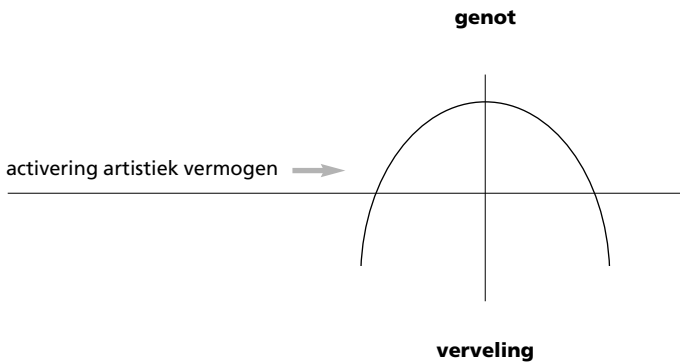
De prikkels die de verbeeldingskracht in werking doen treden roepen daarbij een zekere opwinding op, opwinding die mensen met enige regelmaat en in bepaalde mate lijken te zoeken en die als zodanig ook door veel andersoortige prikkels dan artistieke kan worden veroorzaakt. Het gebruik van de verbeeldingskracht echter biedt de specifieke sensatie dat men zich buiten de paden van de reële waarneming of de waarneming van het reële begeeft: zit stil en reis!

Soms houdt het zoeken naar een dergelijke opwinding verband met een behoefte die in het kunstgenot in gesublimeerde vorm bevredigd wordt. Abbing (1989) wijst hier onder anderen op. Het is interessant om zijn betoog in het kort te volgen. Hij citeert met instemming Scitovsky waar die opmerkt: "De kunsten brengen vermaak en opwinding en daarmee stimuleren ze." "Zo is het," voegt Abbing daaraan toe, "het gaat om zinnestreling en lustbevrediging. Oog, oor, huid, neus of keel worden geprikkeld, de hersencellen geactiveerd en de emoties worden opgeroepen" (Abbing, 1989:65). De behoefte aan dit proces is volgens Abbing veelal gebaseerd op een andere behoefte; hij meent dat kunst, juist door haar symboolgebruik, geschikt is voor de gesublimeerde vervulling van behoeften, hoewel kunstwerken die niet werkelijk kunnen bevredigen. Zij kunnen eventueel, in de woorden van Abbing, "een tijdelijke verlichting van spanning teweegbrengen, en dat noemen we genot of lustbevrediging" (t.z.p.). Deze vorm van ontspanning komt nog een keer terug als 'neveneffect' van kunstgenot. De consument is volgens Abbing niet op die neveneffecten uit, maar ondergaat hun invloed en op lange termijn wordt zijn keuze er mede door bepaald. Het gaat daarbij om drie mogelijke effecten van kunstconsumptie: affecttempering, affectvrijlating, en de vorming van nieuw inzicht.

Hoewel dergelijke nieuwe effecten, apart of in combinatie, bij het omgaan met kunstwerken kunnen optreden, is de opwinding die veroorzaakt wordt door de uitdaging en de werking van de verbeeldingskracht het meest specifieke kenmerk van juist het kunstgenot. Deze opwinding zou men als de meest zuivere vorm van kunstgenot kunnen beschouwen. Van Gerwen (1992) gaat nog een stap verder:

We zouden dan ook de esthetische ervaring het beste kunnen typeren enerzijds als een absolute relativering van onze kennisaanspraken en betekenissen, dus als een thematisering van de begrenzings daarvan, maar anderzijds evenzeer als een thematisering van de vermogens van de mens om met cultuurproducten betekenis op te roepen (Van Gerwen, 1992:224).

We vinden hier dezelfde ingrediënten terug die eerder met het kunstgenot in relatie werden gebracht – begrenzing van kennisaanspraken, oproepen van betekenis – maar Van Gerwen typeert de esthetische ervaring uiteindelijk als een ‘thematisering’: in zijn ogen wordt in het kunstgenot de verbeeldingskracht (het vermogen om betekenis op te roepen door te verbeelden) gethematiserd, als vermogen beleefd. Ik neig ertoe deze ervaring van het verbeeldend vermogen zelf te zien als een neveneffect van de ervaring die de werking ervan teweegbrengt: de opwindende versterking en vernieuwing van relaties tussen betekenden en betekenaars. Wel is het zo dat het genoemde neveneffect, de ervaring van het kunstzinnig ofwel verbeeldend vermogen als zodanig, naast de opwindende werking ervan voortbrengt, een reden kan zijn om het kunstgenot te zoeken, dus om behalve het genot van de artistieke ervaring als zodanig, ook dat van de bevestiging en/of ontwikkeling van het artistieke vermogen te beleven. In dit verband kunnen ook de relatie tussen het kunstzinnig vermogen⁵, de activering ervan en het genot dat daardoor wordt veroorzaakt, worden gezien. Een variatie op de bekende curve van Wundt (Ganzeboom, 1989; Maas, 1990) brengt deze relatie voor mentaal genot in het algemeen in beeld, maar gaat ook op voor specifiek kunstgenot zoals hier omschreven.



Figuur 5.2 Verband tussen activering van artistiek vermogen en niveau van artistiek genot

5 De termen artistiek vermogen en kunstzinnig vermogen zijn hier door elkaar gebruikt. Beide hebben betrekking op de capaciteit van individuen om verbeeldingskracht te gebruiken bij de verwerking van een vreemde relatie tussen betekenaar en betekende.

Bij te weinig activering van een gegeven vermogen treedt verveling op, bij overactivering van datzelfde vermogen irritatie, en daartussen ligt een curve van toe- en afnemend artistiek genot.

Interessant is dat, zoals Maas, Verhoeff en Ganzeboom aangeven in *Podiumkunsten en publiek* (1990), naarmate het artistiek vermogen (bij hen culturele competentie) groter is, er meer of complexere prikkels nodig zijn om dezelfde mate van genot te bereiken. Het optimum blijft echter op dezelfde hoogte liggen want de curve schuift in zijn geheel naar rechts als een grotere artistieke competentie om sterkere prikkels vraagt.

Van een derde vorm van genot kan men zich afvragen in hoeverre deze 'artistiek' genoemd kan worden. Net als bij de ervaring van verbeeldend vermogen als vermogen, gaat het hier om een afgeleide van de eigenlijke werkzaamheid van de verbeeldingskracht (die ik als wezenlijke kern van de kunstzinnige ervaring beschouw). Ik bedoel het genot dat veroorzaakt wordt door de opwinding die *binnen* de verbeelde wereld wordt opgeroepen: de spanning wanneer Hamlet de biddende Claudius *kán* doden, het meeleefde verdriet van Elektra of de woede van Antigone. Het betreft hier emoties die de toeschouwers met de personages meebelevan.

Sheppard (1989:81) wijst erop dat de aantrekkelijkheid van deze emoties in de afstandelijkheid ervan gelegen is: het verdriet of de blijdschap wordt beleefd, maar op een bewuste afstand, omdat het leed of het geluk dat de emotie doet ontstaan, geen deel uitmaakt van het werkelijke leven van de recipiënt, maar van een symbolische realiteit.

Schoenmakers (1983 en 1992) heeft veel aandacht besteed aan de emotie in het theater, waarbij hij vooral teruggaat op de cognitieve emotietheorieën van Mandler (1975) en Frijda (1986 en 1988). Met name Mandlers interruptietheorie heeft hij voor de receptie van theater uitgewerkt. De interruptietheorie houdt in dat een emotie tot stand komt doordat een bij de toeschouwer werkzame mentale structuur onderbroken wordt, dat wil zeggen niet verloopt zoals door de toeschouwer te verwachten en te voorzien was. Door de theorie van het dramatisch handelingsmoment van Van der Kun (1933) hierbij te betrekken komt Schoenmakers tot drie verschillende soorten interrupties: de *retrospectieve interruptie*, als een door de voorstelling zelf opgebouwde verwachting wordt doorbroken, een *simultane interruptie*, als tegelijkertijd optredende tekensystemen elkaar tegenspreken en tenslotte een *wereldbeeldinterruptie*, als een reeds bij de toeschouwer aanwezige – maar door de voorstelling geactiveerde – mentale structuur wordt aangetast. Behalve de breuk in een waarnemingssysteem, kan ook de emotie die dat begeleidt, als effect van het receptieproces worden begrepen.

Toeschouwers hoeven niet bij iedere verstoring van waarnemingsschemata – of die nu retrospectief, simultaan of via het wereldbeeld ontstaan – in echte (artistieke) emotionele problemen te komen. Soms kan publiek terugvallen op andere al bestaande schema's en daarin de aangeboden tekens verwerken. Voorzover het daarbij gaat om het verwerken van 'bekende emoties', spreekt Schoenmakers wel van 'oude' of 'opgeslagen' emoties' (1983:367).

Op basis van Frijda (1986) komt Schoenmakers tot een onderscheid in vier soorten emoties die toeschouwers bij het kijken naar toneel kunnen ervaren, drie *esthe-*

tische en een *geësthetiseerde* emotie (Schoenmakers, 1992:50 e.v.). De eerste soort esthetische emoties is het gevolg van een *niet-fictionele* manier van kijken (*non-fiction mode*)⁶, waarbij het getoonde als ‘net echt’ wordt ervaren. De emoties worden dan ook (mee)beleefd als in het dagelijks leven. Hetzelfde doet zich voor als de emoties geen betrekking hebben op de belevenissen van de personages en figuren, maar op de tekendragers, de acteurs of scenografische elementen: “wat een lelijke bos bloemen” of “wat een prachtige jongen staat daar op het toneel”. De derde soort esthetische emoties komt voort uit verrassingen in het systeem van theatrale conventies, zoals door de toeschouwer gekend. De tweede en derde soort emoties komen voort uit wat Schoenmakers noemt een esthetische kijkwijze, esthetisch in tegenstelling tot de niet-fictionele manier van kijken. De *geësthetiseerde* emoties ten slotte lijken de interessantste te zijn; zij doen zich voor wanneer de net echte emoties (in de *non-fiction mode*) gereguleerd worden door een esthetische kijkwijze, op basis van een werkzaam besef dat men naar toneel zit te kijken. Eversmann noemt dit het dubbele theaterbewustzijn, waarin nu eens de niet-fictionele kijkwijze, dan weer de esthetische kijkwijze domineert (Eversmann, 1996:173). Hierdoor, aldus Schoenmakers, “we can explain the fact that we can like emotions such as anger, irritation and sadness in theatrical situations” (1992:53).

Of deze verklaring inderdaad afdoende is, lijkt mij de vraag. Het besef van *net echt*, dus *niet echt* verklaart nog niet waarom toeschouwers ellende op het toneel zo aardig vinden, hooguit waarom ze ermee kunnen leven. De verklaring van het ‘plezier’ dat men heeft in het meebeleven van narigheid, is dezelfde als die voor het plezier dat men in de omgang met kunst in het algemeen ervaart, in de kern van de zaak: het genot van het vrije spel van de verbeelding. Vandaar dat Weide (1994) in Schoenmakers’ model van esthetische en geësthetiseerde emoties een onderscheid tussen esthetische en artistieke emoties invoert. Artistieke emoties vormen bij haar een deelverzameling van esthetische emoties, namelijk die esthetische emoties waarbij waarnemingsschemata niet alleen geactiveerd worden, maar ook geïnterrumpeerd worden op een manier die de toeschouwers naar nieuwe betekenissen doet zoeken.

De emoties van toeschouwers zijn, met andere woorden, slechts dan van artistiek gehalte als in de spanning en de meebeleefde emoties de verbeeldingskracht van de toeschouwer werkzaam blijft, dat wil zeggen als ook daarin nieuwe betekenissen worden gezocht – omdat de relatie tussen de theatrale betekenaar (hoe de acteur Hamlets twijfel zichtbaar maakt) en betekende (Hamlets twijfel, uitstel of angst) niet vanzelf spreekt en/of omdat de acteur een dergelijke om betekenis vragende relatie tussen het handelen van de figuur en de stof (maatschappelijke ervaring die door de figuur betekend wordt) beleefbaar maakt.

De Bruyne tenslotte brengt ons langs een heel andere weg bij hetzelfde punt. Hij definieert emotionaliteit als: “een veld van vermogens waardoor mensen op een niet-talig niveau in de ideologie leven” (De Bruyne, 1982:44). Het begrip ideolo-

6 De term *non-fiction mode* kan verwarring wekken, omdat die juist betrekking heeft op vormen van theater die een sterke fictieve werking hebben. Schoenmakers wil hiermee benadrukken dat de fictie *niet* als fictie, maar als *net echt* wordt beleefd.

gie ontleent hij aan Althusser, die het beschouwt als een noodzakelijkerwijs bestaand geheel van voorstellingen “waarin mensen hun imaginaire verhouding tot hun bestaansvoorwaarden uitdrukken” (Althusser, 1978:86)⁷. Maar waar het hier vooral om gaat is de niet-taligheid van de emotie. De Bruyne wijst er ook op dat in het ‘woordveld’ van het begrip emotie opvallend veel uitdrukkingen voorkomen die naar deze niet-taligheid verwijzen. Men heeft ergens ‘geen woorden’ voor, wordt er ‘stil van’, is ‘geboeid’ en wordt juist ‘aangesproken’ door iets, wellicht omdat men er zelf ‘geen woorden voor kan vinden’. Ook Sartre, op zoek naar de wijzen waarop het bewustzijn de realiteit vat, merkt over het gevoel op: “(...) ik word me ervan bewust als een ongedifferentieerde massa die zich verzet tegen iedere vorm van beschrijving” (Sartre, 1979:101). Als de emoties inderdaad niet-talig van aard zijn, zou het weleens kunnen kloppen dat ze ontstaan op het moment dat een ervaring niet meer in talige tekens kan worden verwerkt, woorden tekortschieten. Dat zijn onder andere de momenten waarop aan de toeschouwer een tegenspraak wordt opgedrongen in zijn waarnemingssystemen, een tegenspraak die op dat moment niet op te lossen is in de wereld van de woorden: de toeschouwer is sprakeloos, weet niet te betekenen.

De basis voor dergelijke emoties ligt inderdaad in wat Sheppard de ‘afstandelijkheid’ noemde en Schoenmakers de *aestheticised emotion*. Maar zoals Weide heeft beschreven is er voor *artistieke* emoties meer nodig dan esthetische afstand. Afstandelijke emoties ontstaan doordat kunstwerken de beschouwers in staat stellen zich via de verbeelding emoties voor te stellen. De afstandelijke emotie lijkt wel op een gevoel dat men kent, maar kan er toch ook van afwijken, doordat het niet het resultaat is van een gelukkige, pijnlijke, vreselijke ervaring, maar juist de discrepantie tussen wat men herkent en het betekende voelbaar maakt. In deze kunstzinnige afstandelijke emotie valt de opwinding van het zoeken naar de relatie tussen betekende en betekenaar met behulp van de verbeeldingskracht – essentieel voor de kunstzinnige ervaring – samen met de opwinding die voortkomt uit meebeleving van emoties die sommige dramatische figuren in sommige verbeelde werelden ervaren. Voorzover er echter verbeelde emoties worden meebeleefd zonder dat daarin sprake is van de werkzaamheid van de verbeeldingskracht, nodig om een kloof te overbruggen tussen de vorm van de emotie en dat wat erdoor betekend wordt (het zoeken naar betekenis dus), kunnen deze emoties niet als artistiek worden beschouwd. Ook hier is dus sprake van een mogelijk neveneffect van kunstgenot, namelijk in de vorm van opwinding ten gevolge van niet-artistieke emoties, een opwinding die veel gezocht is, ook in het gebruik van toneelkunst.

Volgende redenen, lijkt mij, waarom mensen de behoefte voelen om romans te lezen, schilderijen te bekijken, of drama te aanschouwen. Maar sinds de behoefte aan drama ook via het film- of televisiescherm kan worden bevredigd, is hiermee nog niet het genot verklaard dat men juist in het bezoeken van toneelvoorstellingen hoopt te vinden. Daarvoor zijn drie andere elementen nodig die in het eerste

7 Zie voor een uitgebreide uiteenzetting over Althussers ideologietheorie Manschot (1980). Een kortere bespreking ervan, waarin ook een relatie met het maatschappelijk functioneren van kunst wordt geëld, is te vinden in Van Maanen (1985).

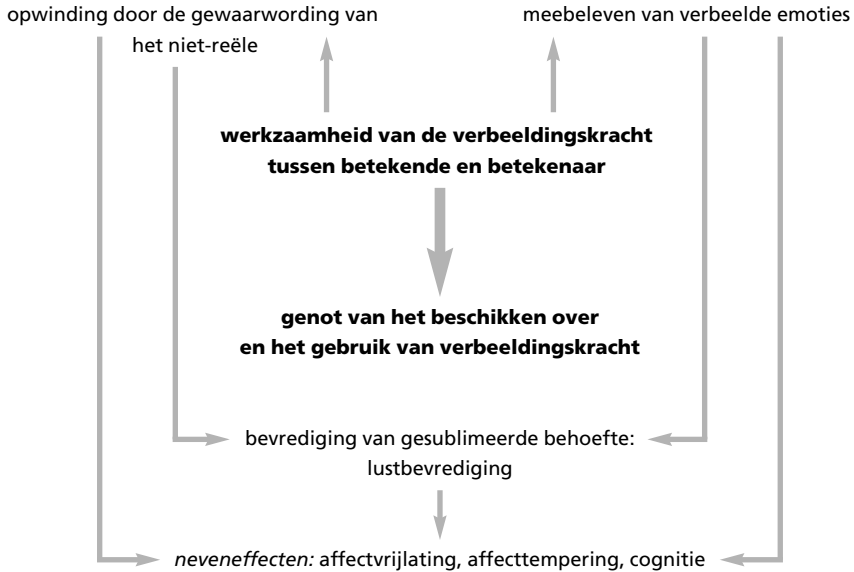
hoofdstuk aan de orde zijn geweest en die hier slechts gememoreerd hoeven te worden: de ruimtelijkheid of driedimensionaliteit van de theatrale tekenstructuur, de directe communicatie tussen speler en toeschouwer en de communicatie tussen toeschouwers onderling. Het zijn deze drie factoren die de theatrale ervaring zo *echt* maken; daarmee wordt niet bedoeld ‘net echt’, het effect van de illusionistische speelwijze, waarvan nog altijd heel wat mensen vinden dat daarin de essentie van toneel beleefbaar wordt. Het net-echt-effect kan al sinds lang via film en televisie veel beter worden bereikt, en vormt daardoor niet meer de kern van de attractiviteit van toneel. Als toeschouwers zeggen dat toneel aantrekkelijk is omdat het echt is – en daar bijvoorbeeld aan toevoegen dat het immers fout kan gaan – doelen zij inderdaad op het feit dat zij zich met de spelers in een werkelijk bestaande en zich ontwikkelende situatie bevinden, die bovendien grotendeels gekenmerkt wordt door de poging van de spelers om in symbolisch gedrag over reëel gedrag met de toeschouwers te communiceren. Sinds het net-echte niet meer het onderscheidende kenmerk van toneel genoemd kan worden, is juist het echte van de voorstellingssituatie in waarde gestegen. Het echte is het eigene geworden. Hoewel de echtheid van deze situatie in de eerste plaats bepaald wordt door de onderlinge communicatie tussen spelers en toeschouwers, dragen ook de verhoudingen tussen toeschouwers onderling hieraan onontkoombaar bij; deze verhoudingen kunnen door de toeschouwers zelf of door het theater heel vrijblijvend dan wel heel dwingend georganiseerd zijn. De sociale realiteit waarin men zich tijdens een voorstelling bevindt, is een feit en onderscheidt zich als situatie van andere. Daarmee is ook de rol van de ruimte met betrekking tot de echtheid van een voorstellingssituatie gedefinieerd; zowel de communicatie tussen spelers en toeschouwers als die tussen de toeschouwers onderling voltrekt zich immers in een reële ruimte.

Een van de belangrijke ontwikkelingen in het theater na de introductie van de televisie is die van de theatrale ruimte, zowel wat betreft de scenografie die veel meer dan daarvoor een eigen betekenislaag in de voorstelling ging vertegenwoordigen – zoals ook het acteren zich emancipeerde van het net-echte – maar meer nog wat betreft de totale ruimte waarin een voorstellingssituatie plaats heeft. Het vertrek uit de schouwburg om zolders, kelders, de straat te gaan bespelen, vooral echter de variatie aan omgevings- en locatietheater, alsook de creatie van steeds meer ander ‘totaalgebruik’ van zalen en accommodaties, zijn evenzovele pogingen om in ruimtelijke zin een nieuwe, zij het tijdelijke, realiteit te creëren, die voor spelers en toeschouwers een eigen echtheid heeft.

De *qualitas* van toneelkunst kan nu als autonome functie worden geformuleerd: toneelkunst biedt de mogelijkheid om, binnen een specifieke, reële, communicatiesituatie, de verbeeldingskracht te gebruiken in een poging de kloof te overbruggen tussen *be(te)kend* gedrag en daarop betrekking hebbende door acteurs *ge(re)presenteerde betekenenende* handelingen.

De beleving van genoemde kloof, als interruptie in het waarnemingssysteem van de toeschouwer, is emotionerend, de werking van de verbeeldingskracht is opwindend. Dat geldt voor alle kunst, evenals het feit dat de werking van de verbeeldingskracht gesublimeerde behoeften kan helpen bevredigen, affecten kan temperen of vrijlaten en kan bijdragen aan de vorming van nieuwe inzichten. Daarmee

zijn we dan intussen wel terechtgekomen bij *mogelijke* effecten, of afgeleide functies, van het eigenlijke kunstzinnig genot, die immers ook door andere activiteiten dan het consumeren van kunst kunnen worden veroorzaakt. In figuur 5.3. zijn de verschillende soorten genot die uit de waarneming van kunst meer of minder direct kunnen voortkomen, nog eens op een rij gezet:



Figuur 5.3 Veld van esthetisch en artistiek genot en mogelijke afleidingen daarvan

Met name tot de mogelijkheid dat er nieuwe inzichten gevormd worden, staat het kunstgenot eerder in een instrumentele dan een autonoom-functionele relatie.⁸ In kunstgenot doen zich geen nieuwe inzichten, maar nieuwe gewaarwordingen voor, die overigens op hun beurt wel cognitieve schemata onder druk kunnen zetten, vanwege de wederzijdse afhankelijkheid tussen waarneming en cognitie. Het instrumentele karakter is nog sterker aanwezig in de relatie tussen kunstgenot en twee andere mogelijke effecten van de *qualitas* van kunst die – onder andere vanwege hun belangrijke rol in recente discussies – zeker niet onvermeld kunnen blijven. In de eerste plaats wordt aangenomen dat wie omgaat met kunst daar ‘beter’,

8 Zoals betoogd is de *qualitas* van kunst moeilijk te begrijpen zonder het begrip functie te gebruiken. Eerder (Van Maanen, 1994:58 e.v.) heb ik een onderscheid gemaakt tussen autonome en instrumentele functies van kunst. De eerste zijn onlosmakelijk met de *qualitas* van kunst en de werking daarvan verbonden; de tweede *kunnen* zich voordoen, al of niet op basis van de eigenheid van kunst.

'rijker', 'autonomer' van wordt. Dit kan enerzijds in het verlengde van de vorming van nieuwe 'inzichten' liggen, anderzijds in de ontwikkeling van het verbeeldend vermogen. In de tweede plaats draagt de omgang met kunst bij aan sociale distinctie. In de volgende paragrafen wordt aandacht geschonken aan deze twee instrumenteel-sociale functies. Vastgesteld kan wel al worden dat de behoefte van (potentiële) toeschouwers om toneelvoorstellingen bij te wonen weliswaar zijn basis heeft in de *qualitas* van kunst, maar per groep of per individu toch bepaald wordt door de combinatie van functies die deze of gene voorstelling voor een toeschouwer of een publiek kan hebben.

5.2.2.4 'Hoog' en 'laag'

De tweede kernvraag met betrekking tot de kwaliteit van toneelkunst ligt in het verlengde van de zojuist behandelde kwestie van de *qualitas*. Nu gaat het erom hoe deze zich in het toneellevens weet te realiseren, met andere woorden hoe en in welke mate het genot van de toneelkunst, zoals hier geschetst, inderdaad tot stand komt. Daarbij gaat het vooral om de specifieke kwaliteit van afzonderlijke (groepen) toneelvoorstellingen. Twee kwesties staan centraal in wat men de kwaliteitsdiscussie noemt: de beoordeling van kunstwerken binnen hun eigen artistieke context en de verhouding tussen 'hoge' en 'lage' kunst, kunst met een grote K en kunst met een kleine k, 'high art' en 'low art', kortom de verhouding tussen verschillende vormen van kunst waartussen een naamloos onderscheid gemaakt wordt. Hoewel dit tweede aspect, om daarmee te beginnen, een oude discussie betreft die in de jaren '70 zijn stempel op het kunstbeleid drukte en in het pluriformiteitsdenken van Kassies zijn duidelijkste uitkomst vond, komt De Swaan de eer toe het denken op dit vlak opnieuw tot leven te hebben gebracht, namelijk door zijn opstel *Kwaliteit is klasse!* (1985). In dit essay bouwt De Swaan voort op het denken van de Franse socioloog Bourdieu en komt zo tot enkele opzienbarende conclusies.

De Swaan opent zijn opstel als volgt:

Een van de opmerkelijkste en meest algemene kenmerken van de cultuur van moderne, democratische samenlevingen is het grote verschil tussen de esthetische en literaire voorkeuren van een kleine groep actieve belangstellenden en de grote meerderheid van kijkers, lezers en luisteraars. Die constatering is een gemeenplaats geworden, maar het feit is daarom niet minder paradoxaal in een egalitair stelsel, waarin andere sociale verschillen verminderd zijn en de cultuuroederen vrij en alom beschikbaar zijn gekomen (De Swaan, 1985:5).

Zoals eerder al is gebleken geldt de constatering van De Swaan in hoge mate ook voor het toneellevens, waarbinnen immers de 'kleine groep actieve belangstellenden' door niet meer dan ongeveer 400.000 bezoekers van gesubsidieerd beroepstoneel gevormd wordt. Deze ontwikkeling wijt De Swaan aan de combinatie van een professionalisering van de kunstenaars – die voor het toneel in de loop van de negentiende en twintigste eeuw zijn beslag gekregen heeft – en de ondersteuning van een zekere autonomie van de beroepsgroep door de overheid, zoals die vooral sinds de Tweede Wereldoorlog in het kunstbestel vorm heeft gekregen. De door ingewijden (aan de toneelschool opgeleide acteurs, academisch gevormde recensenten

ten, trouwe bezoekers en professionele beoordelaars en adviseurs) gedeelde smaak wordt ten gevolge van de (relatieve) geslotenheid van het beroepsdomein en de bevestiging daarvan door de overheid, tot de *legitieme* smaak. Er bestaat echter, merkt De Swaan op,

niet alleen een goede smaak, voorbehouden aan de gevormden, maar ook een slechte smaak, de culturele voorkeur van de anderen, de *ongeschoolden*, *onontwikkelden*, *oningewijden* (De Swaan, 1985: 28).

Daaraan kan worden toegevoegd dat toneelvoorstellingen die aan de goede, de legitieme, smaak beantwoorden, als kunst – of iets minder rigoureuus als ‘hoge’ kunst – en voorstellingen die door dragers van de slechte smaak geprefereerd worden, als niet-kunst of ‘lage’ kunst worden gezien, niet alleen door de ingewijden, maar ook door de oningewijden, de liefhebbers van ‘lage’ kunst, zoals Van der Blij (1995) aannemelijk heeft gemaakt.

‘Hoge’ en ‘lage’ kunst, kunst of geen kunst; de discussie hierover speelt een fundamentele rol in het subsidietoewijzingsbeleid van de overheid en keert dan ook steeds weer terug in de argumenten voor of kritiek op dit beleid. Kassies (1983) ging ervan uit dat tal van verschillende maatschappelijke groepen “hun eigen waardenoriëntatie tot stand brengen”. Ook in de *Nota Cultuurbeleid 1993-1996* komt de suggestie terug dat individuen en groepen die niet aan de ‘legitieme’ kunst deelnemen, wel degelijk eigen vormen van kunstgenot kennen, hoewel in het kader van deze problematiek over het algemeen de term kunst veiligheidshalve vervangen wordt door de term ‘cultuur’:

Van een dynamisch, geschakeerd en daardoor werkelijk bloeiend cultureel leven is alleen sprake als ook buiten de wereld van de ‘culturele elite’ wordt deelgenomen aan en kennis genomen van culturele activiteiten. Zodat brede lagen van de bevolking zich – op eigen wijze – cultureel weten te ontplooiën. Het is dan ook van wezenlijk belang om in het cultuurbeleid recht te doen aan de waarden van culturele processen zoals die zich in alle geledingen van de samenleving (kunnen) afspelen (*Investeren in Cultuur*:36)

Ter gelegenheid van minister d’Ancona’s hernieuwde pleidooi voor het bevorderen van cultuurparticipatie, opent Blokland in september 1990 een discussie over de Bourdieu-receptie in Nederland en daarmee de aanval op de Nederlandse cultuursociologen die “tot de conclusie [waren] gekomen dat het streven cultuur onder de mensen te brengen betiteld diende te worden als een ‘uitzichtloos achterhoedegevecht” (Blokland, 1990:332). Blokland verwijt auteurs als Verdaasdonk, Bevers, Smithuysen, Kassies en Ganzeboom vooral een onvergeeflijk cultuurrelativisme waarin de eerste de beste aftandse klucht evenveel waarde zou hebben als het werk van Shakespeare of Beckett. Blokland lijkt zich te verzetten tegen de suggestie van het bestaan van een “authentieke cultuur van lagere strata [die] gelijkwaardig zou zijn aan die van de burgerlijke cultuurspreiders” (t.z.p.333), een suggestie die met name in de sociaal-democratische discussie over het kunstbeleid steeds een belangrijke rol heeft gespeeld. Het werk van Bourdieu werpt in zoverre enig

licht op deze discussie, dat daarin het onderscheid tussen de culturele smaak van groepen die over weinig ‘cultureel kapitaal’⁹ beschikken en die van strata die daarvan juist veel met zich dragen, uitgedrukt wordt in het niveau van esthetische dispositie dat in het consumeren van kunst optreedt.

De notie esthetische dispositie is nauw verwant aan wat Bourdieu noemt ‘*la perception pure*’, het zuivere kijken:

l’idéal de perception ‘pure’ de l’oeuvre d’art en tant que’oeuvre d’art est le produit de l’explicitation et de la systématisation des principes de la légitimité proprement artistique qui accompagnent la constitution d’un champ artistique relativement autonome. (Bourdieu, 1979:30)

In de esthetische dispositie is de waarneming van de functie van het kunstwerk verdreven door de waarneming van de vorm, met andere woorden:

c’est opposer à l’intérêt pour le contenu même de la représentation qui porte à dire belle la représentation de belles choses, et en particulier de celles qui parlent le plus immédiatement aux sens et à la sensibilité, l’indifférence et la distance qui interdisent de subordonner le jugement porté sur la représentation à la nature de l’objet représenté. (t.z.p.32)

Van de andere kant bezien, zijn de toneelvoorstellingen die om een dergelijke manier van kijken vragen om als kunstwerk te worden ervaren, nu juist werken die als ‘legitieme’ kunst, hoge kunst, of kortweg kunst worden beschouwd, niet alleen door de culturele elite, maar ook door groepen met minder culturele competentie, als gevolg van het feit dat de dominerende ‘klasse’ over de macht van de classificatie beschikt. Uiteraard laat dit de mate van appreciatie van deze kunst door de verschillende culturele groepen en lagen onverlet.

Tegenover een kunstreceptie die door esthetische dispositie wordt bepaald, staat die waarbij juist wel gezocht wordt naar een betekenis of functie van het werk die min of meer direct in relatie staat tot de realiteit van de consument: “everything takes place as if the ‘popular aesthetic’ were based on the affirmation of continuity between art and life” (Bourdieu, 1992:32). Wie over weinig culturele competentie beschikt verwacht niet dat de *vorm* van een kunstwerk zich dringt tussen de ervaring van de realiteit en het beeld dat het kunstwerk daarvan geeft. Als we niet zover gaan als Bourdieu soms lijkt te doen – namelijk wanneer hij stelt dat in de esthetische ervaring de specifieke artistieke aspecten alleen geapprecieerd worden door vormaspecten te relateren aan die van andere werken¹⁰ – maar esthetische dispositie

9 Bourdieu onderscheidt drie soorten ‘kapitaal’ die een rol spelen in de omgang met kunst: economisch kapitaal (materiële en financiële middelen), sociaal kapitaal (netwerken van sociale relaties) en cultureel kapitaal (door opvoeding en educatie verkregen culturele competentie).

10 Een houding van beoordelaars die mijns inziens niet leidt tot esthetische ervaring, maar tot een kennisoordeel.

tie inderdaad opvatten als een houding die de vorm laat heersen over de functie, met andere woorden waarin wordt geapprecieerd hoe de betekenaar zich losmaakt van een betekende, kunnen we hierin tamelijk makkelijk essentiële aspecten van de *qualitas* van kunst, zoals hierboven gedefinieerd, herkennen. In dat geval zou 'lage' kunst geen kunst zijn en kunst die vraagt om esthetische dispositie de enige kunst. En dáárvan is de consequentie dat kunstgenot – in de hierboven gestelde zin – inderdaad is voorbehouden aan een artistiek competente elite. In dit verband maakt Bourdieu, met Panofsky, een onderscheid tussen de receptie van de naïeve beschouwer, die slechts de primitieve of natuurlijke voorstelling dan wel betekenis onderscheidt, en de ingevoerde beschouwer, die over de noodzakelijke concepten beschikt en daardoor de wereld van de betekenis van het betekende (*région du sens du signifié*) kan betreden. Voor deze categorieën kunstbeschouwers zijn volgens Bourdieu verschillende vormen van genot weggelegd: 'plezier' (*enjoyment*) op basis van eenvoudige esthetische receptie en 'verrukking' (*delight*) ten gevolge van adequate ontcijfering en erudiete verwerking (Bourdieu, 1993:219).

Wie klaagt over advieslichamen en beoordelaars die te weinig aandacht besteden aan kunst van andere strata dan de culturele elite, heeft zo geen been meer om op te staan en Blokland zou plotsklaps in Bourdieu een medestander in de strijd tegen het cultuurrelativisme herkennen. Tenzij... tenzij het vermogen tot esthetische dispositie niet het onderscheidende kenmerk is tussen de cultureel minder en de cultureel meer bedeeden, maar tussen een artistieke en niet-artistieke ervaring. Als kunstwerken tot kunstwerken worden door een verstoorde relatie tussen betekenaar en betekende, is een esthetische dispositie vereist voor artistieke appreciatie van die werken. Bij culturele objecten die geapprecieerd worden zonder dat daarbij esthetische dispositie in het geding is, kan in dat geval niet worden gesproken van een artistieke ervaring. De vraag die zich dan opdringt, is of er binnen verschillende culturele strata verschillen in esthetische dispositie ten aanzien van verschillende soorten kunst mogelijk zijn. Davies (1991) wijst o.a. op de *rijkere* esthetische ervaring die iemand kan opdoen bij het luisteren naar Mozarts *Bruiloft van Figaro* dankzij zijn of haar bekendheid met de laat-achttiende-eeuwse Opera Buffa.

To understand and appreciate the work as the individual that it is, to enjoy it for its own sake, is to approach it as such an opera, which is to approach it in terms of the artistic conventions within which the work was created. To approach it as such an opera is to know and understand something of the practices of the theatre, of opera, of operas of this type, of singing and so on. Obviously some people have more knowledge of such matters than do others and *so might more richly enjoy the experience of the work* (curs. HvM), but I do not mean to suggest that the appreciation of art is open only to an elite, few experts (Davies, 1991:185).

Ook wie niet bekend is met de Opera Buffa, kan, bij voldoende bekendheid met en appreciatie van deze muziek, in het algemeen genieten van het idioom en eventueel de wijze waarop dat door de musici wordt uitgevoerd. Voorzover de Mozartkenner zijn kennis inzet ten behoeve van het esthetisch genot zal dat daardoor inderdaad, voor hem, vergroot worden. Voorzover die kennis gebruikt wordt om het werk te plaatsen ten opzichte van andere, leidt dat niet tot een heviger esthetisch genot, maar tot een kennisoordeel en het genot dáárvan.

Een soortgelijk onderscheid keert ook terug in de vijf stadia die Parsons (1987) vond in de wijze waarop mensen met kunst leren omgaan. Deze vijf stadia kunnen beschouwd worden als ontwikkelingsniveaus van esthetische dispositie. In de eerste drie stadia, waarin kinderen en volwassenen achtereenvolgens kleur en vorm, gelijkenis en expressieve kracht van kunstwerken en volwassenen waarderen, is sprake van een stijgend niveau van artistieke receptie en in de laatste van deze drie fases wellicht ook van een zekere mate van esthetische dispositie. In het vierde receptiestadium van Parsons ontstaat de aandacht voor stijl- en vormaspecten, die de beschouwer bovendien in een groter kunst- of cultuurhistorisch verband weet te plaatsen; wat, zoals Davies betoogde, een rijkere receptie van het kunstwerk kán opleveren. Het vermogen tot esthetische dispositie in de engere zin van het woord komt tot stand in de vijfde fase van de ontwikkeling van het artistiek vermogen: het stadium van de 'autonomie', waarin de kunstbeschouwer in staat blijkt te zijn te oordelen over beoordelingen van kunstwerken (Parsons, 1987:10 e.v.).

In dat laatste stadium is er sprake van esthetische dispositie die niet meer bijdraagt of hoeft bij te dragen aan een rijker of groter kunstgenot, maar eerder de kunstbeschouwer tot een kennisoordeel kan brengen. In dat geval zou men wellicht beter van een cognitieve dispositie kunnen spreken. Zijn deze verschillende soorten van kunstgenot nu alleen mogelijk met betrekking tot 'legitieme' kunst, of zijn er ook 'illegitieme' kunstwerken denkbaar die kunst genoemd kunnen worden, omdat zij een esthetische dispositie oproepen en door de werking daarvan tot kunstgenot leiden?

Op dit punt doet De Swaan ook een duits in het zakje, zij het zonder het begrip cultuur nader te specificeren en van kunst te spreken. In de eerste plaats merkt hij op dat ook laaggeschoolden niet in een culturele leegte leven, "er is altijd beeld, er is altijd geluid, er is altijd lectuur" (De Swaan, 1990:66). En al dat aanbod is over het algemeen van grote ambachtelijke kwaliteit en emotionele werking. Tenslotte merkt De Swaan op dat de ongeschoolden toch ook een zekere scholing hebben in de codes van culturele communicatie:

ook de platste muziek vereist vertrouwdheid met maat, ritme en tonaliteit; (...) de simpelste romannetjes vragen van de lezer begrip van verteltrant en stilistische codes. Mensen leren die codes van klank, beeld en woord hanteren zonder te merken dat ze die leren en dat ze die toepassen (t.z.p.).

Uiteindelijk lijkt De Swaan toch te suggereren dat in de hier geschetste omgang met culturele objecten geen sprake is van artistiek genot, vanwege het gebrek aan esthetische dispositie: "Ze kunnen het zonder het te kennen." Maar andere auteurs, als Abbing (1989) en Laermans (1993), trachten aannemelijk te maken dat esthetische dispositie ook in de receptie van sommige culturele producten die niet bij de culturele elite in de smaak vallen, plaatsheeft, illegitieme kunst dus.

Abbing (1989) heeft er nadrukkelijk voor gepleit om bijvoorbeeld het stripverhaal en de geïmproviseerde muziek als kunstvorm te beschouwen, op basis van de taalvernieuwing die erin mogelijk is. Dat betekent niet dat elk stripverhaal kunst is, net zomin als elke roman of iedere toneelvoorstelling. Het is juist de nieuwe metafoor, in termen van Abbing, de interruptie bij Schoenmakers, of de vereiste

esthetische dispositie van Bourdieu, die een gedicht, een voorstelling of jazzconcert tot kunst maken. Recentelijk heeft Laermans deze denklijn voortgezet:

Anders dan apocalyptische cultuurcritici zoals Georges Steiner of Alain Finkielkraut suggereren, is het thans namelijk niet goed meer mogelijk om de zogenaamde massacultuur ongenueanceerd, *en bloc* te verketteren.

Feitelijk valt de meestal nog steeds als homogeen voorgestelde markt van de massaculturele produkten uiteen in enerzijds een grootschalig centrum, gericht op het maken van bestsellers, en anderzijds een periferie van talloze marginale subgenres. In het laatste gebied gaat het niet primair om de verkoopcijfers, maar om (het geloof in!) kwalitatieve criteria als zelfexpressie of integriteit en het inlossen van zekere esthetische maatstaven (...). Geformuleerd in de (...) terminologie van Pierre Bourdieu houdt de (...) ontwikkeling in dat ook de zogenaamde massaculturele genres als rock- en popmuziek thans hun beperkte en uitgebreide markten kennen. De eerste fungeren als esthetische subculturen of *artworlds* (Howard Becker) waarbinnen, net als in de echte kunstwereld, voortdurend wordt gebakkeleid over de muzikale waarde van de nieuwste opname van rockband X of het culturele belang van strip Y. (Laermans, 1993:86)

Blokland (1993) brengt ons tenslotte weer terug bij de kwaliteit van het huidige toneel. Hij spreekt over de kloof tussen het publiek van geïnteresseerde leken en de professionele theaterwereld die beschikt over een grote culturele competentie en steeds onbetreden paden verlangt: “men wil geen Shakespeare zoals Shakespeare het bedoeld heeft, want die kent men al, men wil een verrassende interpretatie van een eerdere interpretatie” (Blokland, 1993:28), klinkt het enigszins klagelijk. Hoewel deze uitspraak inderdaad de door Blokland bedoelde kloof markeert, doet hij mij toch ook even terugdenken aan een avond in de Harmonie in Leeuwarden waar toeschouwers bij een Hamlet van het Nationale Toneel in hun van huis meegebrachte Shakespeares de tekst (soms fluisterend) meelazen en zo steeds de spelers iets vooruit waren; op zoek naar herhaling van het kunstgenot dat Shakespeare hun al eerder had geboden, maar zich beschermend tegen wat de acteurs in hun spel daaraan zouden kunnen bederven. De toneelvoorstelling als tekstuitvoering in plaats van spel; alsof in deze tijd niet juist de nieuwe relatie die de acteur creëert tot de stof, de tekst, de betekende, essentieel is voor de artistieke ervaring in het theater.

Bloklands opwinding sluit naadloos aan bij de roep van sommige schouwburgdirecties om groot(s) gemonteerde klassieken ‘in de lijst’ te spelen, om zo het brede publiek terug te brengen in hun zalen. Ongetwijfeld blijft de artistieke waarde van de klassieken in dit geval gedeeltelijk overeind, maar omdat het om de *dramatische* waarde lijkt te gaan en het kunstgenot dat dáárdoor mogelijk wordt gemaakt, is het de vraag of het *theaterleven* daarmee gered of zelfs maar gediend is. De interpretatie van Shakespeare door toneelmakers, zoals die in de scenografie, maar vooral in het spel zichtbaar wordt en daardoor de verbeeldingskracht van de toeschouwers in werking zet, is immers essentieel voor het genot van toneelkunst.

5.2.2.5 *Complexiteit en conventionaliteit*

Wij zijn via Blokland intussen terug bij de vraag wat de kwaliteit van toneelvoorstellingen van doen heeft met de zaalbezetting van gemiddeld niet meer dan 50%, anders gezegd met de kloof tussen aanbod en vraag. Duidelijk zal zijn dat toneelvoorstellingen die in hoge mate de *qualitas* van toneelkunst concretiseren niet per se bij grote groepen toeschouwers een artistiek genot teweegbrengen. Ongetwijfeld heeft dat te maken met het verschil tussen spelers en toeschouwers in de beheersing van de kunsttalen en -idiomen waarin de dramatische, theatrale en communicatieve dimensies van een voorstelling, en daarmee ook het thema ervan, gestalte krijgen. Het feit dat de groei van de belangstelling voor het kunsttoneel ongeveer omgekeerd evenredig is aan de verhoging van het opleidingsniveau van de Nederlandse bevolking, kan misschien verklaard worden door het feit dat de subsidiëring van toneel de ontwikkeling van nieuwe talen en nieuw idioom heeft mogelijk gemaakt in een tempo dat in het onderwijs zeker niet gevolgd werd. Vrijwel alle vormen van onderwijs zijn blijven steken in de confrontatie met klassieke en modern klassieke teksten, zonder aandacht te besteden aan de manieren waarop daarmee in eigentijdse enceneringen wordt omgegaan. Niet geheel los hiervan staat het feit dat voor veel toeschouwers – voorzover zij niet tot de meest frequente bezoekers behoren – het thema van een voorstelling de belangrijkste reden is om deze te bezoeken (Boorsma en Van Maanen, 1993). De herkenning én specifieke beleving van het thema door de wijze waarop het in dramatisch-theatrale taal gestalte krijgt, maakt voor deze toeschouwers grotendeels de kwaliteit van de voorstelling uit. Weliswaar heerst in dat geval ook de vorm over de functie, in die zin dat het thema herbetekend wordt door de dramatisch-theatrale taalvorm waarin wordt gecommuniceerd, maar niet in die zin dat de vormtotaal slechts zichzelf thematiseert. Een te ver gaande verstoring van de thematische dimensie in het gebruik van dramatisch-theatrale idiomen maakt voor de toeschouwers het thema onherkenbaar en zo de artistieke omgang ermee onmogelijk: de toneelvoorstelling heeft voor hen niet de vereiste kwaliteit.

Ook bij Ganzeboom (1984, 1989) is het zonneklaar dat de beheersing van kunsttalen (bij hem 'culturele kennis' of 'competentie') en een sociale omgeving waarin een soortgelijke beheersing tot bezoek leidt, de deelname aan podiumkunst verreweg het best voorspellen. Hij verklaart het verschil tussen aanbod van en vraag naar toneel vooral met behulp van de begrippen complexiteit en conventionaliteit, daarbij steunend op informatie-esthetische theorieën van Berlyne (1964, 1973) en Scitovsky (1976). Complexiteit van informatie kan bij Ganzeboom op twee factoren betrekking hebben: op formele en op semantische informatie. Formele informatie betreft de *vormen* van de waargenomen stimuli, beweging, houding, stembuiging, kleur enz. Semantische informatie heeft betrekking op betekenissen die Ganzeboom in dat kader opvat als aspecten van het kunstwerk:

Betekenenissen in kunstwerken zijn in te delen naar gemakkelijk of moeilijk vindbaar. Het common-sense denken over cultuurdeelname is geheel doortrokken met de veronderstelling dat men kunstvormen of kunstzinnige objecten kan onderscheiden naar gemakkelijk of moeilijk, licht en ernstig, traditioneel en vernieuwend (1984:45).

Bij de receptie van kunst gaat het volgens Ganzeboom vooral om de verwerking van de semantische informatie. Het onderscheid tussen formele en semantische informatie is echter niet goed houdbaar, aangezien de laatste slechts door de eerste tot stand kan komen – mits de taalkennis van de toeschouwer voldoende is. Evenmin is het onderscheid tussen complexiteit en conventionaliteit helemaal duidelijk. Voor zover de laatste term betrekking heeft op “traditionaliteit van omgangsvormen en gedragscodes, met andere woorden zaken die in de entourage van de voorstelling liggen” (Maas e.a, 1990:39), levert het onderscheid nog geen probleem op, maar volgens de auteurs van *Podiumkunsten en Publiek* kan

onconventionaliteit (...) ook met de vormgeving van het stuk zelf te maken hebben: repertoire, uitvoerenden en enscenering kunnen alle bijdragen aan het ontstaan van een conventionele, dan wel een onconventionele productie (t.z.p.)

die, zou ik daaraan willen toevoegen, daardoor voor de toeschouwers meer of minder complex wordt, afhankelijk van de theatrale conventies die in hun theatertalig vermogen zijn gecodeerd, omdat ‘nieuwheid’ één van de componenten van complexiteit is. Op het niveau van de voorstelling zelf is conventionaliteit daardoor niet altijd van complexiteit te onderscheiden.

Als Maas, Verhoeff en Ganzeboom toneelvoorstellingen door experts laten schalen op complexiteit en conventionaliteit, maakt dat weliswaar onderlinge verschillen tussen de voorstellingen op basis van een min of meer vaste maatstaf zichtbaar, en daarmee ook dat complexe voorstellingen slechts een kleine groep van cultureel competenten bedienen, maar dit zegt niets over het mogelijke artistieke genot van cultureel minder goed toegeruste toeschouwers bij de receptie van minder complexe voorstellingen. Veel interessanter zou het zijn om complexiteit – ook bij Ganzeboom behalve op gelaagdheid, veelheid en gebrek aan ordening van informatie, ook gebaseerd op nieuwheid en verrassing – op te vatten als een relatie tussen kunstwerk en competentie. Bij Maas, Verhoeff en Ganzeboom kan niet-complexe kunst verworden tot “cultuurvormen [die] als ‘hapklare brokken’ aan het publiek [worden] voorgelegd” (t.z.p.34). Daarmee wordt de mogelijkheid van kunstzinnig genot van minder goed ingevoerde toeschouwers bij het recipiëren van niet te complexe voorstellingen, die echter wel aansluiten bij hun theatrale taalvermogen, min of meer uitgesloten. Op dat niveau kan de *qualitas* van toneelkunst zich kennelijk niet concretiseren volgens Ganzeboom c.s. Het complexiteits-conventionaliteitsmodel kan wel verklaren waarom zo weinig toeschouwers de kwaliteit van de Nederlandse professionele gesubsidieerde toneelkunst (h)erkennen – namelijk door de kloof tussen specifiek taalgebruik van toneelmakers en competentie van toeschouwers om dat te volgen – maar niet waarom dramatisch-theatraal genot gebonden is aan een grote en specifieke beheersing van kunsttalen, hoewel het model die relatie wel suggereert:

Voor mensen met specifieke kennis van de podiumkunsten en algemene vaardigheden in het verwerken van informatie ligt de Wundt-curve verder naar rechts. Dit betekent dat zij aan kunstzinnige informatie in het algemeen en daarmee aan podiumkunsten, meer genoegen kunnen beleven dan anderen (t.z.p.33).

Ook los van de hier geschetste problemen met de door Ganzeboom gebruikte categorieën complexiteit en conventionaliteit leert een blik op het aanbod van het professionele toneel in Nederland, dat het niet heel eenvoudig is om dat aanbod in te delen met behulp van genoemde noties. Is het werk van Toneelgroep Amsterdam complexer dan dat van Het Nationale Toneel of het ro-theater? Van sommige voorstellingen van beide laatstgenoemde groepen kan wellicht gezegd worden dat ze qua encenerings- en speelwijze *conventioneel* zijn dan sommige voorstellingen van Toneelgroep Amsterdam of Maatschappij Discordia. Binnen die encenerings- en speelwijze kan echter wel een uitermate complexe thematiek aan de orde komen en/of sprake zijn van een ingewikkelde dramatische structuur. Over het algemeen zal het eerder de mate van conventionaliteit zijn – op het vlak van de speelwijze, de dramatische structuur, de thematiek en/of de communicatie met toeschouwers – die grenzen trekt tussen soorten voorstellingen en de bruikbaarheid daarvan voor publiekssegmenten dan dat de mate van complexiteit hierin doorslaggevend is, temeer waar voorstellingen in het algemeen op verschillende complexiteitsniveaus kunnen worden gereciperd.

5.2.2.6 *Kwaliteitscriteria*

Dan komen we tenslotte terecht bij de notie kwaliteit, zoals die in eerste instantie door minister Brinkman onder woorden is gebracht, vervolgens door de Raad van de Kunst is uitgebreid en geherformuleerd, om tenslotte in het Kunstenplan 1993-1996 te worden opgenomen. De Raad voor de Kunst verklaarde zich bij de advisering voor dit kunstenplan bereid om enige ‘trefwoorden’ te geven met betrekking tot het begrip kwaliteit: ambachtelijkheid, technisch kunnen, esthetiek, verbeelding, ideeënrijkdom, inspiratie, zeggingskracht en oorspronkelijkheid. Minister d’Ancona nam er hiervan drie over in *Investeren in cultuur*: ambachtelijkheid, zeggingskracht en oorspronkelijkheid – die ook al in het *Plan voor het Kunstbeleid 1988-1992* werden genoemd – en voegde er nog één aan toe: authenticiteit. De selectie is zeker niet willekeurig, in tegendeel, hoewel ze niet geheel eenduidig zijn, kunnen deze vier termen heel goed in verband gebracht worden met wat hiervoor over de *qualitas* van kunst en de kwaliteit van kunstwerken is opgemerkt. Ambachtelijkheid, ook wel aangeduid met ‘*technisch kunnen*’ bij Hekkert en Van Wieringen (1993) wat algemener geformuleerd als ‘vakmanschap’ of zelfs ‘professionaliteit’, heeft in enge zin betrekking op de vraag of toneelmakers, regisseurs, acteurs, auteurs, vormgevers in een voorstelling blijf geven van voldoende beheersing van de middelen en technieken die op hun vakgebied ter beschikking staan. De term ‘technisch kunnen’ lijkt hier de meest adequate te zijn. ‘Ambachtelijkheid’ riekt al gauw naar enige vorm van traditionalisme en termen als vakmanschap en vooral professionaliteit zijn zo breed dat daarmee ook het ‘kunstenaarschap’ als geheel kan worden bedoeld. Immers, de term ‘kunstenaarschap’ wordt ook wel eens gebruikt om een aantal voor een kunstenaar wezenlijke vermogens samen te vatten die náást het technisch kunnen van belang zijn om kunst te kunnen voortbrengen. Daarbij gaat het dan juist om zaken als oorspronkelijkheid, zeggingskracht en authenticiteit. In de beoordeling van het werk van theatermakers, zoals door de afdeling Toneel van de Raad voor de Kunst, speelt oorspronkelijkheid zeker wel een belangrijke rol, maar niet zo sterk als bijvoorbeeld in de wereld van de beel-

dende kunst en uiteraard ook wat minder dan in de selectieprocessen van het Fonds voor de Podiumkunsten – dat immers vooral nieuwe initiatieven beoordeelt; veel minder ook dan in de beoordelingen binnen de theaterwerkplaatsen, omdat die nu juist nieuwe ontwikkelingen mogelijk maken en stimuleren.

Van *oorspronkelijkheid* als kwaliteitsaspect van een toneelvoorstelling is sprake als hierin de toneeltaal wordt vernieuwd. Wanneer *de* toneeltaal wordt opgevat als een door kenners binnen een genre gangbaar bevonden tekensysteem, is oorspronkelijkheid onlosmakelijk verbonden met ontwikkeling van dat tekensysteem en wordt die ontwikkeling daarmee een kwaliteitsaspect. De samenhang tussen technisch kunnen en oorspronkelijkheid is dan gelegen in de verdere ontwikkeling van het technisch kunnen of het nieuwe gebruik dat ervan wordt gemaakt. Uiteraard kan een dergelijke vorm van oorspronkelijkheid ook tot nieuwe soorten betekenissen leiden en dat lijkt op een wat langere termijn de eigenlijke waarde van de vernieuwing te bepalen.

De oorspronkelijkheid van een toneelvoorstelling kan echter ook gelegen zijn in een nieuwe kijk op een thematiek – theoretisch gesproken het scheppen van ruimte voor nieuwe betekenissen door een verrassende relatie tussen betekenden en betekenaars – binnen een gangbaar dramatisch-theatraal taalsysteem, als dat taalsysteem nog niet is uitgeput. De situatie kan zich dus heel goed voordoen dat een voorstelling op het punt van oorspronkelijkheid door deskundigen negatief wordt beoordeeld omdat de gangbare tekensystemen er niet in vernieuwd worden, terwijl (een deel van) de toeschouwers of zelfs dezelfde beoordelaars de voorstelling wél beoordelen als oorspronkelijk, waar deze door de encenering, het spel en de dramatische structuur ruimte schept voor de productie van nieuwe betekenissen. In deze zin kan de oorspronkelijkheid alleen beoordeeld worden in relatie tot de waarnemingssystemen van een publiek en heeft zij niet zozeer van doen met de ontwikkeling van de toneelkunst als zodanig, als wel met het functioneren daarvan in de samenleving.

De term *authenticiteit*, veel gebruikt in beoordelingssituaties en door d'Ancona nadrukkelijk toegevoegd aan het bestaande rijtje van kwaliteitscriteria, kan begrepen worden als 'eigenheid'. Van kunstwerken, van oeuvres, of (zoals in het toneel) van toneelwerk van theatermakers of -groepen wordt verwacht dat zij zich onderscheiden van het werk van anderen. Eigenheid valt niet helemaal samen met oorspronkelijkheid, hoewel de laatste aan het eigen karakter van voorstellingen een essentiële bijdrage levert. Voorzover de term eigenheid echter op oeuvres betrekking heeft, verwijst hij juist naar de steeds terugkerende en daardoor specifieke aspecten van het idioom van de betreffende theatermakers, en voorzover het afzonderlijke voorstellingen betreft, doelt authenticiteit op een zekere mate waarin het oorspronkelijke, het nieuwe, de voorstelling draagt en op het vlak van de betekenisproductie waarde geeft. Een voorstelling wordt authentiek genoemd als de oorspronkelijkheid die erin aanwezig is de voorstelling, als het door toeschouwers te gebruiken tekensysteem, voldoende waarde geeft. In die zin slaat authenticiteit een brug tussen oorspronkelijkheid en *zeggingskracht*. Om deze laatste notie goed te begrijpen moeten we terug naar de rol van verbeeldingskracht in de productie van artistiek genot. Verbeeldingskracht wordt opgeroepen door de kloof tussen betekenaar en betekende binnen een kunstwerk. Een voorstelling waarin speel- en

ensceneringswijze niet de verbeeldingskracht in werking doen treden, heeft als kunstwerk¹¹ niet of onvoldoende zeggingskracht. Dat kan verschillende oorzaken hebben. Belangstelling of kennis met betrekking tot de betekende thematiek kan tekortschieten, de taal waarvan acteurs zich bedienen kan onbekend zijn, óf – wellicht in het kader van kwaliteitsbeoordeling het belangrijkste – de wijze waarop het spel als betekenaar verwijst naar de betekende, is óf niet verrassend óf te afwijkend. In alle gevallen wordt de verbeeldingskracht niet uitgedaagd om mee te spelen en blijft het artistieke genot dat immers in dit spel gelegen is, achterwege als gevolg van gebrek aan zeggingskracht, kort gezegd: de zeggingskracht van een voorstelling is de mate waarin het spel en de ensceneringswijze de verbeeldingskracht aan het werk zetten.

Vanuit een theoretisch gezichtspunt zijn technisch kunnen, zeggingskracht, oorspronkelijkheid en, in nauwe samenhang met het laatste ook authenticiteit, inderdaad bruikbare criteria voor het beoordelen van artistieke kwaliteit van toneelvoorstellingen. Los van elkaar kunnen ze nauwelijks gehanteerd worden: hoewel veel toeschouwers *bepaalde* soorten technisch kunnen – bijvoorbeeld zo spelen dat het ‘net echt’ is, of blijk geven van grote fysieke lenigheid – beschouwen als essentieel voor de kwaliteit van toneel, wordt technisch kunnen als kwaliteitsgraad van toneel hier relatief opgevat, nl. in dienst van het scheppen van ruimte voor de verbeeldingskracht. Dat betekent dat de toneelmaker zijn ‘taalvaardigheid’ (technisch kunnen) moet gebruiken óf ontwikkelen om een oorspronkelijke relatie tussen wat hij doet (betekenaar) en waar dat op slaat (betekende) in het domein van de waarneming tot stand te brengen. Als dat de werking van de verbeeldingskracht van de gebruiker oproept, heeft de voorstelling artistieke zeggingskracht.

Deze korte bespreking van deze vier criteria die regelmatig terugkeren in overheidsnota's, maakt in ieder geval duidelijk zij niet willekeurig gekozen zijn. In tegendeel; zij blijken inderdaad adequate operationalisaties van de *qualitas* van kunst te zijn. Bovendien kunnen we nu constateren dat, in het denken over het begrip kwaliteit, het onderscheiden van functies aan de ene kant en het onderzoeken van de criteria aan de andere kant, ons theoretisch gesproken brengen tot een omschrijving van de *qualitas* van kunst als ‘dat wat de verbeeldingskracht in werking zet’. Het onderscheid in ‘hoge’ en ‘lage’ kunst, als ook dat in complexe en eenvoudige kunst, is in verhouding tot de kern van de *qualitas* relatief. In al deze soorten kan deze kern in beginsel actief zijn; dit is geen aansporing om alles kunst te noemen, maar om gericht te zoeken en te selecteren. Bij dit laatste kan het begrip functie van nut zijn.

11 Een voorstelling kan dan wel zeggingskracht hebben, maar op een ander vlak, bijvoorbeeld als politiek of moreel statement. In dit licht kunnen onder meer de conflicten over de waarde van politiek vormingstoneel begrepen worden.

5.2.3 Het vraagstuk van de toneelparticipatie

5.2.3.1 Inleiding: gebrek aan belangstelling?

In Nederland brengen tegen de 200 professionele groepen, klein en groot, commercieel of gesubsidieerd, jaarlijks meer dan 300 verschillende producties uit, die in bijna 16.000 voorstellingen worden gespeeld. Voor al die voorstellingen samen worden 2,5 miljoen kaartjes gekocht; de helft daarvan aan de kassa van vrije (commerciële) producties in de grote zaal, ongeveer eenderde aan het gesubsidieerde aanbod, van structureel gesubsidieerd tot 'Fondstoneel', inclusief de voorstellingen van de werkplaatsen en het jeugdtheater. Alle gesubsidieerde voorstellingen samen, zo'n 5000 per seizoen, zijn goed voor 8 à 900.000 bezoeken, gebracht door ongeveer 400.000 mensen¹², van wie de meesten niet meer dan één à twee keer per jaar een voorstelling zien. En 400.000 personen is nog steeds dezelfde 4% van de bevolking die steeds in de cijfers terugkeert en waarvan ook de Tomaat-actievoerders in hun pamfletten aan de Amsterdamse bevolking reeds spraken. Alles bij elkaar ziet ruim 10% van de bevolking weleens een of andere vorm van professioneel toneel en gaat nog eens hetzelfde percentage naar amateurvoorstellingen. Het lijkt aannemelijk dat het aantal bezoeken en bezoekers van kunsttoneel de laatste vijftig jaar niet zo sterk gedaald is als de cijfers van het gesubsidieerde toneel in eerste instantie suggereren; een deel van de gesubsidieerd gespeelde voorstellingen in de jaren '50 en '60 had immers een groter amusements- dan kunstgehalte. Juist dat deel is na Tomaat uit de gesubsidieerde sector verdwenen en trekt, zowel via de buis als in het commerciële toneelcircuit, tamelijk veel publiek.

In de vorige paragraaf is beschreven in welke opzichten toneel als kunst zich onderscheidt van andere, al dan niet artistieke, verschijnselen. Als alle componenten in optima forma aanwezig zijn, biedt een toneelvoorstelling de mogelijkheid tot een unieke ervaring: de acteurs spelen op zo'n manier voor – in zekere zin met – de toeschouwers, dat er een *gemeenschappelijke nieuwe, tijdelijke, werkelijkheid*¹³ ontstaat waarbinnen de deelnemers met behulp van hun verbeeldingskracht menselijk gedrag anders tonen, zien en beleven dan het zich buiten die gecreëerde werkelijkheid voordoet. Maar zodra één van de componenten ontbreekt, verdwijnt daarmee het unieke karakter van de toneelkunst en daarmee de specifieke attractiviteit. Als de speler bijvoorbeeld wel menselijk gedrag op een indringende en verrassende wijze verbeeldt, maar dat op zo grote afstand doet dat voor de toeschouwers geen gemeenschappelijke theatraal-dramatische werkelijkheid intreedt, kan zo'n voorstelling artistiek gezien nog maar moeilijk concurreren met een goede film of kwaliteitsdrama op de televisie. Als daarentegen binnen de wel gecreëerde theatraal-

12 Deze afgeronde aantallen zijn gebaseerd op Sociaal-culturele berichten (CBS) 1994,1 en op de theaterjaarboeken van het TIN over de laatste vijf jaar. Preciezere gegevens over het gesubsidieerde toneel zijn in hoofdstuk 3 en 4 te vinden, als ook in de bijlagen.

13 Deze term is van Patoor (1980), die hem gebruikte om de kern van 'The New Theatre', zoals dat in de jaren '70 vanuit de Angelsaksische landen in Europa werd geïntroduceerd, te beschrijven.

dramatische werkelijkheid de toeschouwers nauwelijks hun verbeeldingskracht hoeven in te zetten of dit slechts op een voor hen gebruikelijke manier hoeven te doen, daalt de kunstwaarde van het aangeboden op slag. Dit laatste hoeft publiek er in het geheel niet van te weerhouden het theater te bezoeken. Sterker nog: de meeste toeschouwers kijken naar voorstellingen waarvan de kunstwaarde niet optimaal is, hetzij doordat het spel en het gespeelde in een of meer opzichten naadloos aansluiten bij de verwachtingen en conventies van het publiek, zoals in de commerciële sector vaak gebeurt,¹⁴ hetzij doordat de vakbekwaamheid te wensen overlaat, zoals in amateurproducties in beginsel het geval is. In beide gevallen blijven er kennelijk voldoende andere kwaliteiten over om het tekort te compenseren.

Ook het kunsttoneel slaagt er niet altijd in zijn potentiële artistieke waarde te realiseren; als het wel gebeurt, maakt dat de unieke ervaring mogelijk die hiervoor beschreven is, maar geconstateerd moet worden dat slechts weinig mensen in de Nederlandse samenleving deze ervaring zoeken en zoeken te herhalen.

5.2.3.2 Oorzaken van beperkte belangstelling

Sinds het einde van de jaren '80, toen de bezoekersaantallen voor het gesubsidieerde toneel (voor volwassenen) immers tot op een historische dieptepunt waren teruggevallen, is er gezocht naar verklaringen voor de povere participatie én naar oplossingen ervoor. Vooral voor het laatste is op allerlei manieren in de richting van de marketing gezocht. Wat de verklaringen aangaat heeft men in eerste instantie kunnen vaststellen dat het grote publiek dat in de jaren '50 en '60 nog het gesubsidieerde toneel bezocht, zich sindsdien tot tal van andere vormen van vermaak – binnenshuis, maar ook buitenshuis – heeft bekend, waaronder ook verschillende soorten commercieel geproduceerd theater als cabaret, musical, en vrije toneelproductie. Eerder is al opgemerkt, onder anderen door W. Hofman en J.J. Lamers – zie paragraaf 4.3. – dat het publiek, toen het toneel door de subsidiëring ernstiger en zwaarder werd, meeging met de lichtere genres die voortaan 'vrij', dat wil zeggen vrij van subsidie, geproduceerd werden.

Dan nog blijft het vreemd dat voor het 'kunsttoneel' zo weinig publiek is overgebleven, slechts een 'achtergebleven elite' zoals Knulst (1991:5) zegt. Wordt een vergelijkbaar kunstgenot elders gehaald? Is de behoefte eraan in het algemeen afgenomen? Of kan de behoefte aan toneelkunst – in de hier gehanteerde tamelijk enge zin van het woord – nu eenmaal niet meer dan 4% van de bevolking aanspreken? Knulst heeft zich al in 1985 grondig bezig gehouden met de vraag "of, en in hoeverre de publieke belangstelling voor officieel erkende kunstvormen en cultuuroederen zich in vijftwintig jaar heeft verbreed" (Knulst 1985:86); een evaluatie van vijftwintig jaar spreidingsbeleid, in de woorden van Knulst. De resultaten zijn zoals bekend niet om over naar huis te schrijven: in 1950 worden er vier keer zo veel kaartjes voor gesubsidieerd toneel verkocht als in 1980; het aantal trouwe bezoekers (één maal per drie maanden of meer) is dan al niet meer de helft van dat van 1960 en, het vreemdst van al, deze ontwikkeling heeft plaats ondanks

¹⁴ In het bijzonder op het theatrale vlak kan hierbij zeker sprake zijn van een grote esthetische waarde.

de krachtige stijging van het onderwijsniveau in die jaren. Gezien deze stijging berekende Knulst dat het bezoek zou moeten stijgen, voor de hoger opgeleiden zelfs zou moeten verdrievoudigen, maar hij constateert dat het in zijn algemeenheid juist sterk daalt en voor de hoger opgeleiden ongeveer gelijk blijft¹⁵:

opleidingsniveau	1962	1979 verwacht	1979 waargenomen
laag	2.7	1.7	0.7
uitgebreid lager	4.8	4.8	1.3
middelbaar en hoger	2.1	6.1	3.0
totaal	9.6	12.6	5.0

Tabel 5.1 Waargenomen en verwachte participatie in 1962 en 1979
(Bron: Knulst, 1985:89)

Knulst meent dan ook dat “de conclusie gewettigd [is] dat een cultuurspreidingsbeleid (...) geen aanwijsbare sporen heeft achtergelaten” (Knulst, 1985:92). Om echter ook na te gaan of aan de voorwaarden daarvoor wel in voldoende mate was voldaan, formuleert hij zeven omstandigheden die voor een gunstig verloop van de spreidingspolitiek noodzakelijk waren:

- a. Verbreding van de welvaart en scholing onder de bevolking
- b. Maatschappelijke aanvaarding van culturele gelijkheid
- c. Verruiming van de gelegenheid tot cultuurdeelname
- d. Continuïteit in het cultuurspreidingsprogramma
- e. Overredingskracht van de achterliggende boodschap
- f. Het gebruik van eigentijdse communicatievormen
- g. Een minstens gelijkblijvend aanbod van concurrerende vormen van vrijetijdsbesteding

Aan de eerste en de derde voorwaarde, verbreding van welvaart en scholing en verruiming van de gelegenheid tot deelname, is in de betreffende periode zeker voldaan. Van de laatste vier omstandigheden meent Knulst dat zij niet aanwezig waren; dat zich in dezelfde periode een enorme uitbreiding van vermaaksmogelijkheden aandienende, is duidelijk (g). Wellicht was het ook niet eenvoudig mensen te overtuigen van de waarde van bepaalde culturele producten, als zij zich met geno-

15 Later verscherpt deze tendens zich nog: in 1987 zou Knulst, gezien de stijging van het opleidingsniveau, verwachten dat 14% van de bevolking 1 maal per 3 maanden of vaker het gesubsidieerde toneel zou bezoeken, terwijl 3% van de bevolking dat nog maar bleek te doen (Knulst 1989, 200).

gen van alternatieven bedienden (e). Wel, meent Knulst, had de overheid veel meer kunnen stimuleren dat gesubsidieerd toneel via de televisie het publiek bereikte, in plaats van via een “vertrouwde, ambachtelijke communicatiewijze, dat wil zeggen (...) overdrachtvormen in directe aanwezigheid van een publiek, dat daarvoor zalen (...) moet betreden” (Knulst, 1985, 95). Het lijkt erop dat Knulst meent dat podiumbezoek op den duur vervangen zou kunnen worden door elektronische communicatieprocessen. Ook met betrekking tot de continuïteit in het beleid heeft Knulst een tamelijk uitgesproken opvatting. Aan die voorwaarde is zeker niet voldaan, onder meer doordat de instanties in het veld alle hun eigen gang gingen; ze

bleken erg gevoelig [te zijn] voor de tijdgeest van de jaren zestig en zeventig (...) spontane, vrije expressie; groepstherapie; maatschappelijke en politieke bewustmaking; persoonlijkheidsgroei; enz. Dit soort uitingen van cultuurrelativisme verwijderde zich soms ver van de oorspronkelijke titel waarop de instellingen subsidie hadden ontvangen: cultuurspreiding (t.z.p.94).

Ongetwijfeld zal het pluriforme spreidingsbegrip, dat eerder de *mogelijkheid* om aan kunst te doen wil spreiden, dan specifieke, erkende vormen van kunst onder de aandacht van een breder publiek brengen, de continuïteit in dit streven hebben doorbroken. Dat zou echter juist ook gezien kunnen worden als een historische voorwaarde voor een bredere maatschappelijke belangstelling voor kunst in de toekomst. Daarmee raak ik aan de laatste nog te beschouwen omstandigheid die Knulst als voorwaarde ziet voor het slagen van het cultuurspreidingsideaal: de maatschappelijke aanvaarding van culturele gelijkheid. Op dit punt gaat hij het diepst in, en terecht, want het raakt de kern van de kwestie, zoals is gebleken uit de wat later, onder meer naar aanleiding van De Swaans *Kwaliteit is klasse* (1986), op gang gekomen discussie over kwaliteit, smaak en distinctie.

Knulst vraagt zich af of de producenten van kunst en hun cliëntèle wel bereid waren hun domein met nieuwkomers te delen. In de praktijk, constateert hij, heeft de kunstprofessie de overheidssteun gebruikt voor “specialisatie, experiment en grensverleggend werk”. En ook het publiek oriënteerde zich “op meer exclusieve vormen van cultuurparticipatie, *zodra de adem van de achtervolgende hoofdmacht voelbaar werd*” (t.z.p.93, curs. HvM).

Maar Knulst gaat nog verder; hij is een van de eersten die na de democratiseringsbeweging de opvatting uitdraagt dat “smaak, omgangsvormen, of een geraffineerde leefstijl zich niet laten democratiseren.” Hoe komt dat? “Zodra iets gemeengoed dreigt te worden oriënteert de smaakelite zich op andere zaken en wanneer zij geen nieuwe afstand kan creëren, werpt zich elders een nieuwe elite op, die daarin wel slaagt” (t.z.p.).

Er kleven drie bezwaren aan deze benaderingswijze. In de eerste plaats kan men zich afvragen of spreiding van kunst – in de traditionele zin van het woord – als mislukt dient te worden beschouwd, wanneer die kunst in grotere en sociaal-heterogenere groepen waardering vindt, terwijl de oorspronkelijke liefhebbers zich intussen met nieuwe vormen van kunst zijn gaan bezighouden waarna opnieuw een soortgelijk proces tot ontwikkeling komt. Mij dunkt dat een spreidingsproces zo juist zou kunnen verlopen; het is wat met Bevers genoemd kan worden:

“de spreiding die vanzelf gaat”, spreiding die zonder toedoen van overheidsbeleid tot stand komt en vooral voortkomt uit processen van identificatie en distinctie (Bever, 1988, 64 e.v.).¹⁶ Een tweede bezwaar tegen de opvatting van Knulst is, dat hij zo weinig verband ziet tussen de traditionele spreidingsgedachte en de pluri-forme variant. Als spreidingsmotieven immers ten doel hebben bredere groepen in de samenleving de mogelijkheid tot kunstgenot te bieden, ligt het voor de hand het beoogde publiek een zekere keuzevrijheid te laten met betrekking tot de soort kunst die men zoekt. Juist in de jaren '50 en '60, in de periode waarin de spreidingsopvatting verschuift, breidt het domein van de kunst zich ongekend sterk uit; niet alleen door wat zich in de film en via de televisie aanbiedt, maar ook door de opkomst van specifieke culturen, met name van de jeugd. De vraag blijft uiteraard wel welke ‘artistieke *qualitas*’ al deze alternatieven in zich dragen en welk kunstgenot zij mogelijk maken. Tenslotte riekt de formulering van Knulst naar een samenzweersachtige opstelling van een elite die “de adem van achtervolgers in de nek voelt” en “haar domein niet zou willen delen”. Het is een beschouwingwijze die vaker in samenhang met de distinctietheorie wordt aangetroffen. Ook Abbing suggereert een zekere mate van bewuste elitevorming: “Omdat bij de verdeling van de subsidie de groep ‘erkende’ kunstenaars (of hun deskundigen) de dienst uitmaakt, kan ze het eigen produkt veilig stellen en de omvang van de eigen groep beperkt houden” (Abbing, 1989:40). En Blokland parafraseert de ‘distinctie-nisten’ dankbaar, omdat hij ze wil bestrijden, op deze manier:

De maatschappelijke bovenlaag wil zich weer in haar smaak en stijl van de rest onderscheiden om zo haar superieure sociale positie te bevestigen en te rechtvaardigen. Mochten de imitatiepogingen van de sociale stijgers onverhoopt slagen, dan wordt er snel iets nieuws tot (top)kunst uitgeroepen (Blokland, 1990:233).

Zo werkt het natuurlijk niet, of liever, misschien werkt het wel zo, maar zo wordt het niet gearrangeerd, noch beleefd. De kern van de distinctietheorie van Bourdieu is veel objectiever van aard. De term distinctie dient te worden opgevat als een sociologisch-beschrijvende notie, en niet volgens een van de betekenissen die het woord in het dagelijks spraakgebruik heeft: *het streven naar onderscheiding*. In *Distinction* omschrijft Bourdieu het begrip leefstijl o.a. als “a system of classified and classifying practices, i.e. distinctive signs (‘tastes’)” (Bourdieu, 1992:171), waardoor smaak tegelijkertijd een te classificeren en een classificerende *praktijk* inhoudt. In de sociologische theorie gaat het er in de eerste plaats om dat statusonderscheid zich onder andere *uitdrukt* in artistieke smaak en niet, dat individuen trachten zich in status te onderscheiden door de toneelvoorstellingen die zij bezoeken. Uiteraard komt dat voor, speelt het ook een rol, maar het is niet de basis van kunstparticipatie, noch van de distinctietheorie. In het algemeen recipiëren mensen

16 Of dit ook geldt voor het toneel is de vraag; dat enige vorm van toneelkunst gemeengoed is geworden lijkt mij aanvechtbaar. Hooguit kan worden vastgesteld dat specifieke vormen van eigentijds en vernieuwend drama via de televisie meer publiek trekken dan in de zaal.

kunstwerken omdat ze verwachten dat die hen aanspreken en wat blijkt? Sociale groepen zijn van elkaar te onderscheiden op basis van wat de leden daarvan aanspreekt: hoogopgeleide docenten, of ze nu wel of niet goed betaald worden, houden van Kandinsky en Dalí; veelverdienende commerciële werkgevers van Petula Clark en *la Traviata* (t.z.p.262). Winkeliers en zelfstandige ambachtlieden maken liever een kunstfoto van volksdansers dan onderwijzers, die een zogende moeder blijken te prefereren (t.z.p.59). Het zoeken naar nieuwe vormen van kunst door kenners is dan ook niet zozeer gelegen in hun streven naar distinctie, maar in hun streven naar kunstgenot, omdat namelijk het bestaande werk geen nieuwe prikkeling van de gewaarwording meer mogelijk maakt, althans niet in voldoende mate.

Blijft staan dat de sterke verhoging van het opleidingspeil zich niet heeft omgezet in een stijging van het bezoek aan gesubsidieerde toneelvoorstellingen; het aantal bezoeken is zelfs gedaald. In zijn dissertatie gaat Knulst opnieuw op zoek naar verklaringen hiervoor. Daartoe plaatst hij de behoefte aan kunst in een veel ruimer kader van behoefte aan plezier in het algemeen. 'Plezier' onderscheidt hij daarbij, in navolging van Scitovsky, van 'behaaglijkheid' (comfort), omdat het eerste ontleend wordt aan verandering in het niveau van opwinding door stimuli, terwijl een gevoel van behaaglijkheid het gevolg is van niet meer dan de opheffing van een tekort aan prikkels (Knulst, 1989:103). Gesuggereerd wordt dat bijvoorbeeld het luisteren naar muziek via geluidsdragers op den duur vooral 'comfort' geeft, terwijl het bezoeken van een concert door de steeds weer nieuwe prikkels en onzekerheden eerder sensatie en dus plezier kan bieden. Het individu staat steeds opnieuw voor de vraag welke vorm van plezier of comfort voor hem of haar onder bepaalde omstandigheden van tijd en geld, het aantrekkelijkst is. De keuzemogelijkheden zijn sinds de jaren '60 alsmatig uitgebreid en binnen die uitbreiding zijn er verschillende vormen van vermaak ontstaan die op hetzelfde terrein als toneel plezier dan wel comfort verschaffen.

In dit voortdurende keuzeproces is het voor de 'consument' essentieel welke sociale en esthetische opbrengsten het kiezen voor toneelbezoek geeft (Knulst 1989, 106). Wat het eerste betreft onderscheidt Knulst status, geborgenheid en gedragsbevestiging, waarbij ook hij aantekent dat de traditionele statusopvatting te beperkt is om de deelname aan openbare vormen van kunst te verklaren. Het gevoel onder gelijkgezinden te zijn (waarvan de behoefte om samen met anderen een voorstelling te bezoeken een specifieke uitdrukking is) en de ervaring dat het eigen gedrag door anderen wordt gewaardeerd, vormen de algemene sociale basis van onder andere toneelbezoek en doen zich slechts in bepaalde gevallen voor in samenhang met een behoefte aan distinctie. Ook sociale stijgers die aansluiting zoeken bij voor hen nieuwe sociale milieus, streven – zij het explicieter – naar gedragsbevestiging en daardoor naar een nieuwe geborgenheid. Daarbij is uiteraard distinctie, soms distinctiedrang ten opzichte van de categorie die men verlaat, waarneembaar, zoals deze zich soms ook voordoet bij mensen die hun sociale omgeving wel willen maar niet kunnen inwisselen voor een andere. Maas (1990) noemt in dit verband status "de verticale component van sociale waardering, [die] wordt toegekend aan mensen die zich in positieve zin onderscheiden van anderen" (Maas, 1990:48), tegenover gedragsbevestiging, die zich alleen op het horizontale vlak afspeelt:

mensen willen van hun omgeving te horen krijgen dat de dingen die zij doen de juiste dingen zijn en de meningen die zij hebben de juiste meningen. Ze willen graag geaccepteerd worden en ergens bijhoren (t.z.p.51).

Vooral deze 'horizontale doelen' verklaren de sterke statistische correlatie tussen daadwerkelijk toneelbezoek en de aanwezigheid van een omgeving van vrienden en bekenden die ook van tijd tot tijd naar theater gaan. Het is echter niet aanneemelijk dat mogelijke sociale opbrengsten van toneelparticipatie de eigenlijke grondslag zullen vormen bij de keuze om voorstellingen te bezoeken. Zij kunnen in sommige gevallen de doorslag geven, als tenminste ook in de behoefte aan esthetisch genot wordt voorzien. Maas ziet deze vorm van genot als het resultaat van een "verandering van het activeringsniveau in de richting van het optimum", in combinatie met "veel kennis van podiumkunsten" (t.z.p.46). Kennelijk gaat het erom dat de recipiënt met deze kennis mentaal opereert.

De beschikking over deze hulpbronnen maakt de deelname aan podiumkunsten aantrekkelijker in verhouding tot de deelname aan activiteiten die geen beroep doen op bepaalde hulpbronnen of die een beroep doen op andere hulpbronnen. Hierdoor wordt de kans dat men uit al deze activiteiten deelname aan podiumkunsten kiest, groter (t.z.p.47).

Een probleem bij Maas, evenals bij Ganzeboom, is dat het esthetische karakter van de deelname en daaruit voortvloeiende activiteit niet onderzocht wordt. Strikt genomen kan de deelname aan podiumkunst in hun formuleringen ook betrekking hebben op colleges theaterwetenschap of lezingen waarin toneelbezoek wordt voorbereid. De noodzakelijke specificering is in de vorige paragraaf uit de doeken gedaan: de esthetische opbrengst van kunstreceptie is gelegen in de activering van de verbeeldingskracht en wat daar uit voort kan komen. Beheersing van artistieke codes en conventies (artistiek-receptieve competentie) is daarbij inderdaad een hulpbron en de aanwezigheid daarvan verklaart dan ook in hoge mate de deelname aan artistieke evenementen. Knulst voegt hier nog aan toe dat

de hoeveelheid spanning, onverwachte wendingen, raffinement en dergelijke, die mensen als plezierig ervaren, dus [zal] afhangen van de vaardigheden die zij door scholing en oefening hebben verworven. Een eenvoudige voorstelling zal de getrainde toeschouwer al gauw vervelen, zoals een sportbeoefenaar weinig genoeg beleeft aan een wedstrijd tegen een veel zwakkere tegenstander (Knulst, 1989:108).

Ongetwijfeld zal de keuze voor toneelbezoek grotendeels bepaald worden door de vraag of de betreffende voorstelling thematisch, dramatisch, theatraal en communicatief, naar verwachting aansluit bij het competentieniveau van de toeschouwer. Maar tegelijkertijd blijft het een intrigerende vraag of de minder getrainde toeschouwer anders dan wel minder geniet van eenvoudige voorstellingen dan de getrainde kijker van het meest complexe schouwspel. Om de vergelijking met sportbeoefening nog even door te trekken: dat Abe Lenstra en ik er destijds beiden weinig

van genoten als we tegen elkaar voetbalden, is waar, maar of hij en ik anders, meer of minder ook, genoten als hij tegen Duitsland en ik tegen Hercules speelde, blijft nog de vraag. Daarmee raak ik opnieuw aan het complexiteitsconcept dat Ganzeboom in de Nederlandse kunstsociologie naar voren heeft geschoven in zijn poging de verschillen in cultuurparticipatie te verklaren (zie ook paragraaf 5.2.2).

Als een dergelijke indeling niet alleen inzicht moet geven in de mate waarin segmenten van de bevolking – naar niveau van culturele competentie gevormd – deelnemen aan soorten podiumkunst, maar ook in de mogelijkheden van voorstellingen om hun artistieke kwaliteit bij (potentieel) publiek te realiseren, is het nodig de complexiteit en conventionaliteit ervan te beschrijven met betrekking tot de verschillende voor toneel kenmerkende dimensies, én in relatie tot de competentie van beoogde publiekssegmenten. Het aardige is dat dergelijke beschrijvingen ook een zeker licht kunnen werpen op de mogelijk te realiseren artistieke waarden van een voorstelling; en daar gaat het uiteindelijk toch om bij het aanbieden van en deelnemen aan toneelkunst.

5.2.3.3 *Marketing van toneel*

Sinds de pogingen van de overheid om de toneelparticipatie te vergroten door middel van geografische en sociale spreidingsactiviteiten niet het gewenste resultaat blijken te hebben opgeleverd, is in de jaren '80 meer en meer de hoop gevestigd op het gebruik van marketingconcepten in de toneelwereld. Concepten is in dit verband wellicht een te groot woord. Zeker in het begin besteedden de theaters, want daar gaat het hier vooral om, slechts aandacht aan het gebruik van *marketinginstrumenten*, zoals het differentiëren van prijzen, het ontwikkelen van (gezamenlijke) promotie, het opvoeren van publicitaire activiteiten, het aanbieden van samengestelde producten en het verkopen van kaartjes op verschillende plaatsen. Het gebruik van dergelijke instrumenten is de laatste tien jaar gemeengoed geworden in de bedrijfsvoering van theateraccommodaties. Dat het zo weinig zoden aan de dijk heeft gezet, kan te maken hebben met het feit dat de conceptuele kant van de marketing niet genoeg aandacht heeft gehad en er aan het instrumentele niveau geen strategieën en analyses ten grondslag hebben gelegen. In het algemeen gesproken is deze instrumentele marktbenadering in het distributiedomein blijven overheersen. Dat geldt zelfs voor het zogeheten *Project Proeftuinen*, dat in het najaar van 1993 van start is gegaan in de schouwburgen van Eindhoven (later 's-Hertogenbosch) en Arnhem. Het betrof een tweejarig project van de VNT en de VSCD, grotendeels gefinancierd door het ministerie van OCW, waarbij zo adequaat en ook uitgebreid mogelijk alle soorten van marketinginstrumenten in de genoemde theaters zijn ingezet om na te kunnen gaan of dat de omvang en samenstelling van het publiek van gesubsidieerd toneel zou beïnvloeden. Op analytisch niveau is het publiek daarbij onder meer gesegmenteerd naar interesse in meer of minder complexe of conventionele voorstellingen, op basis van het model van Ganzeboom.

Het verslag van dit project (Tesselaar, 1996) geeft vooral een overzicht van de ingezette marketinginstrumenten en wat daarmee beoogd werd, maar weinig inzicht in de relaties tussen gebruikte instrumentaria en veronderstelde concepten.

Marketingtheoretici zijn het er over eens dat complete marketingconcepten (waarbinnen doelen, strategieën, analyses en operationalisaties in samenhang zijn geformuleerd) het gebruik van instrumenten dienen te sturen om daarvan succes te kunnen verwachten, ook in de kunstwereld.

Voor velen in die kunstwereld, in het bijzonder voor kunstenaars, is marketing lange tijd een besmet begrip geweest en dat is zeker niet minder geworden sinds gezelschappen zich door de 15%-maatregel gedwongen voelen zelf aan marketing te gaan doen, terwijl ze over het algemeen geen directe toegang hebben tot de toeschouwers, die immers door de theateraccommodaties geworven worden. Achter de term marketing gaat echter een begrippenkader schuil waarbinnen interessante verbanden kunnen worden gelegd tussen kwaliteit en participatie. Dat – niet altijd goed in het gehoor liggende – begrippenkader poog ik hier aan te wenden om opnieuw te bezien hoe de toneelkunst van waarde kan worden voor potentieel publiek.

Marketing wordt door Kotler (1972) zeer ruim gedefinieerd als een geheel van activiteiten dat gericht is op de *ruil van waarden*; daarbij gaat het erom dat de aanbieder die waarden, al dan niet in een commerciële setting, wil ruilen met zo veel mogelijk klanten of in ieder geval met zoveel afnemers dat de door hen geleverde tegenprestatie in een behoorlijke verhouding staat tot de door de aanbieder gemaakte kosten, waaronder de door hem geleverde inspanning. Wie toneel op de markt brengt zoekt afnemers (participatie) voor de daarin opgeslagen waarden, ofwel kwaliteiten. Dat houdt direct in dat de *qualitas* van kunst een kernelement in iedere kunstmarketingtheorie dient te zijn; die bepaalt immers de aard van de waarden die aangeboden worden. De andere kant van de kunstmarketingmedaille is dat men bekend moet zijn met de vraag naar, of tenminste behoefte aan, bedoelde waarden bij een publiek, met andere woorden de sociale en artistieke doelen en behoeften van potentiële bezoekers. De artistiek-receptieve competentie van toeschouwers bepaalt in hoge mate deze vraag of behoefte en bemiddelt ook in zekere zin in het tot stand komen van de waardering, vooraf en achteraf.

Een van de angsten van theatermakers voor het marketingdenken is dat in de ruil van waarden de aansluiting tussen wat geboden en wat gevraagd wordt, ten koste van de kunst gaat. een angst die voortkomt uit het besef dat één van de kenmerken van kunstwerken nu juist is, dat zij niet aan de verwachting beantwoorden en behoeften ontregelen. Twee tegenwerpingen zijn mogelijk; in de eerste plaats kan er een publiek bestaan dat zich bewust is van een behoefte aan mentale ontregeling. Een 'echt' kunstpubliek dus dat in ruil voor geld en inspanning om de artistieke, ontregelende waarde van kunst vraagt, zoals kunstenaars die bieden.¹⁷ Deze publieksgroep lijkt tamelijk klein te zijn, maar marketing kan zich onder meer richten op de uitbreiding ervan door na te gaan waardoor niet-deelnemende bevolkingssegmenten belemmerd worden en, zo mogelijk en gewenst, strategieën en operationalisaties te ontwikkelen die voor delen van die segmenten belemmeringen voor de beoogde ruil wegnemen. De tweede tegenwerping is wat gecomplici-

17 R. Bos maakt in dit verband een verschil tussen onzekerheid *als* kwaliteit van kunst, tegenover onzekerheid *ten aanzien van* de kwaliteit van kunst; het tweede wordt in marketingkringen als een belangrijke belemmering voor kunstparticipatie beschouwd.

ceerder en bouwt voort op de opvatting dat het bezoeken van toneelvoorstellingen voor toeschouwers zowel sociale als artistiek-receptieve opbrengsten kan hebben, zonder uit het oog te verliezen dat het de aanbieder in beginsel om het laatste gaat, ook al is dat veelal ingebed in het eerste. Het gaat er op dit punt om dat potentiële toeschouwers door de ruil met aanbieders van toneel een combinatie van behoeften zouden willen bevredigen, waarbinnen de artistieke zelfs niet voorop hoeft te staan, terwijl de kunstwaarde in feite toch in voldoende mate wordt aangeboden en als zodanig door de toeschouwer wordt gerealiseerd.

Deze twee soorten publiek, voor het gemak één die ontregeling en één die ontspanning zoekt, zijn echter niet zo helder te scheiden als hier wordt gesuggereerd. Beide groepen hebben zowel binnen hun eigen behoeftepatroon als in wat er wordt aangeboden te maken met een stelsel van factoren. Voor wat het aanbod betreft is dat stelsel de *theaterdienst* waarin behalve artistieke waarden ook sociale waarden liggen opgesloten. Om na te kunnen gaan waar de waarden van een voorstelling en de behoeften van (potentiële) bezoekers elkaar kunnen ontmoeten, wordt in het navolgende de voorstelling als dienst nader bekeken.

De voorstelling als dienst

De eerste vraag is wie eigenlijk aan wie welke dienst levert. In de Nederlandse situatie immers liggen de productie en de distributie van toneel meestal niet in één hand. Gezelschappen leveren een product(ie) aan de accommodatie en het theater biedt een voorstelling aan het publiek aan. Tegelijkertijd echter maakt het gezelschap de levering van de dienst van het theater aan het publiek mogelijk door oog in oog met dat publiek de voorstelling iedere keer opnieuw te produceren als kern van de dienst van het theater. De relatie tussen gezelschap en accommodatie kan theoretisch gesproken op drie manieren omschreven worden, ook al gaat het steeds om dezelfde feitelijk situatie:

1. als een verhouding waarin het theater als 'doorgeefluik' van een gezelschap functioneert,
2. als een verhouding waarin gezelschap en accommodatie een dienst coproduceren,
3. als een verhouding waarin de accommodatie een 'halffabriek' of een grondstof inkoop en dat verwerkt in de eigen dienst.¹⁸

De eerste beschouwingwijze is de meest gangbare. Het lijkt erop dat het theater een dienst verleent aan een gezelschap. De andere twee zienswijzen doen meer recht aan de ontwikkeling sinds de jaren '60 waarin de voorstelling meer en meer tot een specifieke vorm van communicatief handelen werd en de echtheid van de gecreëerde situatie de net-echtheid van het gespeelde verdrong. Strikt genomen is de derde zienswijze een preciezere invulling van de tweede, namelijk van de struc-

¹⁸ Bos (1992:69 e.v.) geeft een soortgelijke indeling, maar maakt daarbij een onnodig onderscheid tussen de productie als halffabriek en de productie als grondstof. Mijns inziens is in beide gevallen het theater de verantwoordelijke producent van de dienst.

tuur van de coproductie. Het theater maakt gebruik van de diensten van een gezelschap (die bestaan uit het realiseren van een voorstelling) om een theaterdienst aan toeschouwers te leveren, waarin de receptie van de voorstelling centraal staat. Het minst problematisch én het meest impliciet is dit samenspel aanwezig in een situatie waarin een gezelschap over een eigen theater beschikt, zodat het doel van iedere voorstelling geformuleerd kan worden in dramatisch-theatrale waarden die dóór het spelen van de voorstelling in de betreffende ruimte ruilbaar worden gemaakt. Het meest expliciet en soms zeer problematisch is dit samenspel tussen afzonderlijke gezelschappen en accommodaties.

Met de blik op de beoogde participanten, de toeschouwers, is het moeilijk om de dienst anders te zien dan als geleverd door een accommodatie. Niet alleen is het theater de instantie die met de toeschouwer in contact treedt, en de dienst in concrete zin aanbiedt, maar ook wordt de voorstelling onontkoombaar genoten binnen de specifieke ruimtelijke omstandigheden van het theater, met alle materiële, psychische en sociale implicaties van dien. De accommodatie, in het bijzonder ook het specifieke gebruik ervan, is in feite de concretisering van de voorstellings situatie waarbinnen de toeschouwer genoodzaakt is een toneelvoorstelling te recipiëren, zoals dat in het eerste hoofdstuk van dit boek uiteen is gezet. Dat is een realiteit die gezelschappen met en zonder eigen theater evengoed onder ogen moeten zien. Dit alles betekent dat een toneelmarketingtheorie ervan uit moet gaan dat in voorstellings situaties een complex van waarden onder bepaalde omstandigheden wordt geruild. Deze waarden en de aard van de omstandigheden vormen de samenstellende factoren van de theaterdienst.

In een dienst worden over het algemeen lagen onderscheiden. Soms spreekt men van een kerndienst en een totale dienst, waarbij de eerste betrekking heeft op het “wezenlijke nut of voordeel dat de koper aangeboden wordt” en de tweede op het “totaal aan voordelen dat iemand zich verschaft” (Hendriks, 1990). Soms onderscheidt men drie lagen; de kerndienst ligt ingebed in een groot aantal aspecten die de dienstlevering mogelijk maken, ondersteunen of aantrekkelijk maken. Dit geheel, met inbegrip van de kerndienst, noemt men de uitgebreide dienst; door deze uitgebreide dienst tenslotte te zien in een bredere context, bepaald door het imago van de aanbieder(s), de opvattingen erover in de omgeving van de consument, en de plaats in het culturele aanbod in het algemeen, ontstaat de totale dienst.

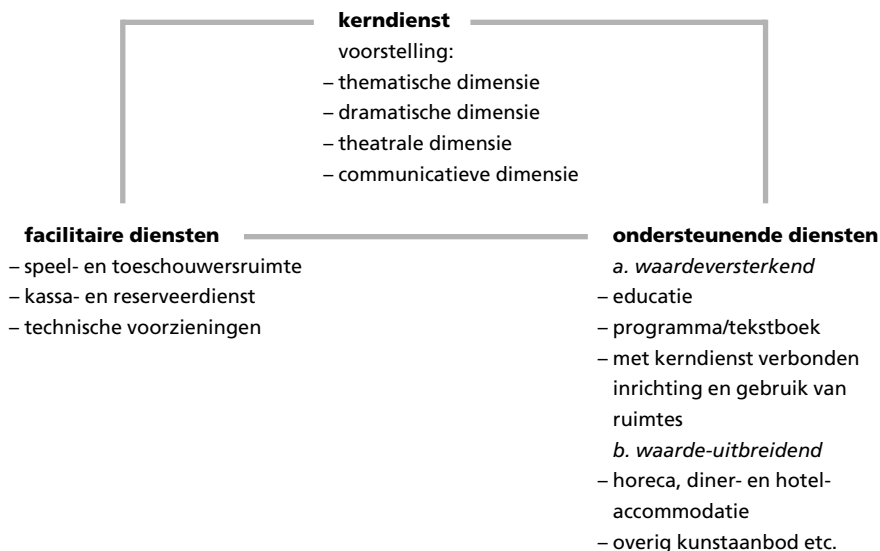
Het basispakket van de toneeldienst

Grönroos (1991) heeft een aantal nuancerings aangebracht in de gangbare modellen van dienst en dienstverlening. In de eerste plaats maakt de kerndienst bij Grönroos deel uit van een ‘basis-dienstpakket’ (*Basic Service Package*). De kerndienst vormt nog steeds de eigenlijke reden waarom men zich op de markt bevindt, maar daarnaast maken twee andere elementen deel uit van het basispakket: de *facilitaire diensten*, die noodzakelijk zijn om de kerndienst te leveren (in het geval van toneel bijvoorbeeld: ruimte, kassa, zitplaatsen) en de *ondersteunende diensten*, die de waarden van de kerndienst vergroten.



Figuur 5.4 Het basispakket van de dienst volgens Grönroos (1991)

Als aanvulling op Grönroos is het van belang ondersteunende diensten te onderscheiden in waarde-uitbreidende (speciaal vervoer, combinatieverkoop) en waardeersterkende factoren (programmaboekjes, zaalinrichting). De tweede soort is met name belangrijk omdat die de mogelijkheid biedt om de communicatie van de kernwaarden van een encensering te verbeteren middels andere aspecten van de dienst, dus zonder aantasting van de autonomie van de voorstelling in enge zin. Hiernaast is het nuttig om vast te stellen dat ook facilitaire diensten een ondersteunende functie voor de kerndienst kunnen vervullen, bijvoorbeeld als de ruimtes worden ingericht in overeenstemming met vorm, sfeer of thematische aspecten van de te spelen voorstelling. Als een toneelvoorstelling (in enge zin) de kerndienst is, kan het basispakket van een dienst die aan toeschouwers geleverd wordt, als volgt voorgesteld worden:



Figuur 5.5 Structuur van het basispakket van een toneeldienst

Door de invoering van de notie 'basispakket' wordt het mogelijk een aantal aspecten in een nauwere relatie met het kernproduct te zien, wat belangrijk is voor het begrip van de toneeldienst als een complex, maar coherent systeem. Het is duidelijk dat in het basispakket zowel elementen zijn opgenomen die door gezelschappen worden ingebracht als elementen die door de theaters worden verzorgd. Maar vooral gaat het erom dat wat in het basispakket met elkaar verbonden blijkt te zijn, niet door de gangbare praktijk gescheiden moet worden.

De uitgebreide toneeldienst

Omdat de consument het basispakket van de dienst ervaart binnen het proces waarin het wordt aangeboden, neemt Grönroos het op in het grotere geheel van 'het uitgebreide dienstaanbod' (*Augmented Service Offering*). Dit uitgebreide aanbod omvat, behalve het basispakket, de dienstaspecten die de *toegankelijkheid* van het basispakket, de *interactie* tussen (f)actoren en de *participatie* in de realisatie van de basisdienst betreffen; dit alles op basis van het *concept* dat aan het leveren van de betreffende dienst ten grondslag ligt. Bij Grönroos hebben de begrippen *toegankelijkheid*, *interactie* en *participatie* nadrukkelijk betrekking op het *proces* waarin het *basispakket* van de dienst wordt geleverd en wel op alle drie de componenten daarin. Twee kwesties zijn hierbij van belang: ten eerste de relatie tussen deze drie nieuwe elementen en het basispakket, ten tweede de betekenis van toegankelijkheid, interactie en participatie binnen de toneeldienst.

Wat de relatie tussen het basispakket en de uitgebreide toneeldienst betreft, is het van het grootste belang om in te zien dat de tweede in iedere dienst aanwezig is en dat het basispakket de kern vormt van de uitgebreide dienst. Men kan er bij aanbidding of levering van een toneeldienst niet voor kiezen om al dan niet een laagje om de voorstelling heen te leggen; de voorstelling is altijd in zekere mate (on)toegankelijk, er bestaat altijd een soort van interactie tussen toeschouwers en personeel en, bovenal, het publiek participeert altijd in zekere mate in de toneeldienst. Wel kan men deze aspecten van de dienst op waarde schatten en er vanuit het totaalconcept meer of minder werk van maken. Volgens Grönroos is dat niet onbelangrijk; hij beschouwt die aspecten waarin de bezoeker direct omgaat met degenen die de dienst leveren, als de '*Moments of Truth*', de momenten waarin de dienst zijn werkelijke waarde en kwaliteit laat blijken.

In het algemeen kan gezegd worden dat interactie, participatie en toegankelijkheid voor een groot deel bepaald worden door de keuzes die in het basispakket worden gemaakt.

De betekenis van de drie elementen waarmee het model van de dienst nu is uitgebreid, vraagt wat meer commentaar. De term *interactie* is het minst gecompliceerd. De term heeft betrekking op de manier waarop, in het geval van toneel, de (potentiële) bezoeker in staat gesteld wordt om te gaan met de mensen die (delen van) de dienst leveren en eventueel voorzieningen die daarbij gebruikt worden. Daarbij kan natuurlijk gedacht worden aan (geautomatiseerde) kaartverkoop, telefooncomputers voor het reserveren of ontvangst en begeleiding bij het bezoek, maar ook aan de omgang met spelers voor, tijdens en na de voorstelling. Van dit laatste zijn reeds voorbeelden gegeven in het eerste hoofdstuk, toen de verschillende kijkomstandigheden aan de orde waren. Ook werd toen al duidelijk hoe bij som-

mige vormen van interactie de ‘binnengrenzen’ tussen de uitgebreide dienst en het basispakket – in het bijzonder de kerndienst – vervagen. De interactie tussen toeschouwers en spelers tijdens de voorstelling vormt de basis van het eigenlijke communicatieproces waar alles omdraait.

Toegankelijkheid is een wat gecompliceerdere term; bedoeld wordt de toegankelijkheid van het basispakket, dat wil zeggen van de facilitaire, de ondersteunende en de kerndiensten. Wat de zaak compliceert, is dat facilitaire en ondersteunende aspecten in het basispakket en zelfs elementen van de kerndienst in feite de toegankelijkheid van de kerndienst, de voorstelling in enge zin, bepalen. Er zijn dus eigenlijk twee niveaus van toegankelijkheid; aan de ene kant die van de kerndienst, die grotendeels bepaald wordt door de andere twee elementen van het basispakket (de facilitaire en ondersteunende diensten); aan de andere kant de toegankelijkheid van het basispakket als geheel, dat wil in feite zeggen de toegankelijkheid van de facilitaire en ondersteunende aspecten. Bij deze laatste twee kan men bijvoorbeeld denken aan de bereikbaarheid van en bekendheid met de plaats of de gebouwen waar een en ander plaatsvindt, of aan de stijl en de prijs van educatief materiaal. Tenslotte kan en moet nog worden vastgesteld dat de toegankelijkheid van zowel de kerndienst als het basispakket als geheel bepaald wordt door de relatie tussen deze diensten en de realiteit van de (potentiële) toeschouwers. Het gaat daarbij om vier factoren die een rol spelen, zowel aan de kant van de toeschouwers als in de dienst die aangeboden wordt: 1) geldbudget/prijs, 2) tijdsbudget/tijdsduur en tijdstip, 3) sociaal voorwaardensysteem/sociaal systeem, en 4) artistieke competentie/artistiek systeem.¹⁹ De mate waarin de componenten van ieder paar op elkaar aansluiten bepaalt de toegankelijkheid van de dienst en ook hier geldt weer: op twee niveaus, namelijk zowel van het basispakket als geheel, als van de kerndienst daarbinnen.

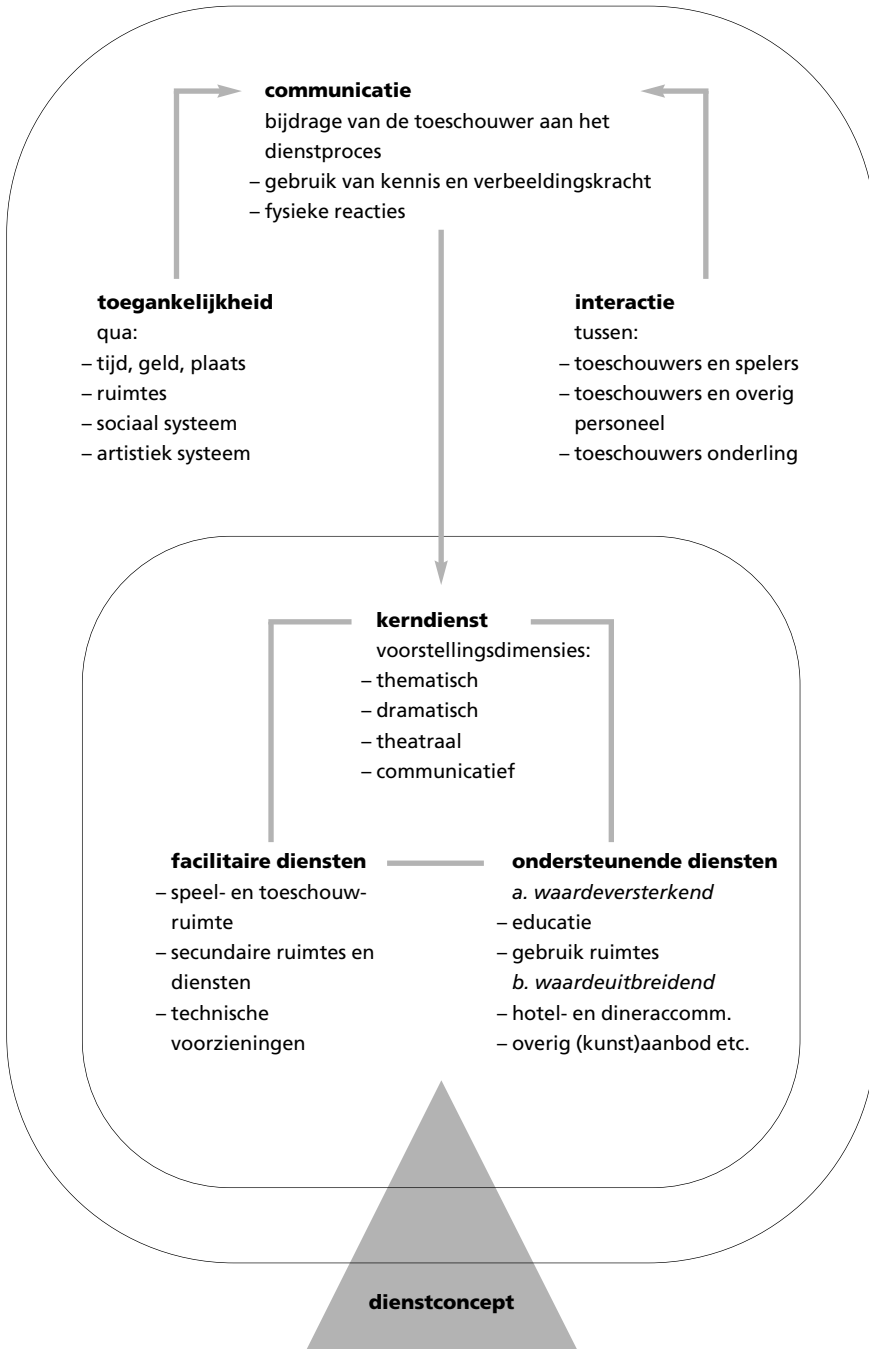
Voor de aardigheid zij nog opgemerkt dat de toegankelijkheid op het vlak van de sociale codering een belangrijke rol speelt in de zo net besproken *interactie* tussen toeschouwers en spelers, toeschouwers en ander personeel en toeschouwers onderling.

De derde uitbreidende factor van het dienstmodel is de *participatie*. Dit begrip van Grönroos moet onderscheiden worden van het begrip participatie dat in het beleidsdenken wordt gehanteerd en daar vooral aanwezigheid betekent. Grönroos bedoelt met participatie dat wie van een dienst gebruikmaakt, daaraan ook zelf meewerkt en daartoe in de gelegenheid wordt gesteld. Plaatsnemen in een theaterstoel is voor het ondergáán van een toneeldienst niet voldoende, zoals het zitten in een vliegtuigstoel dat in beginsel wel is om de gevraagde kern van een transportdienst gerealiseerd te zien. Een ruim vliegtuig, klantvriendelijke procedures en interacterende stewards kunnen de kerndienst hooguit aantrekkelijker of aangenamer maken. Met onder meer het onderwijs en veel medische diensten hebben artistieke diensten echter gemeen dat de consument een eigen bijdrage moet leveren om de dienst gerealiseerd te zien; men moet *meewerken* door respectievelijk te

¹⁹ Het is niet moeilijk in deze vier factoren de variabelen te herkennen waarmee Ganzeboom toneelbezoek statistisch verklaart.

'leren', informatie te verwerven of opdrachten uit te voeren en door artistiek vermogen in te zetten in de receptie van het aangeboden kunstwerk. Zonder deze concrete vormen van participatie heeft de dienst niet plaats. Dat is in zekere zin kenmerkend voor alle diensten, maar zoals gezegd, in sommige gevallen, waaronder toneel, is aanwezigheid niet voldoende en is een eigen specifieke bijdrage noodzakelijk, omdat de recipiënt de betekenissen van het kunstwerk in zijn of haar eigen waarnemingssysteem moet realiseren. Wat er aan bijdrage gevraagd wordt, heeft grote invloed op de waardering van de dienst, zoals de curve van Wundt zichtbaar heeft gemaakt (maar zoals bijvoorbeeld ook bekend is van de zeer verschillende omstandigheden waaronder in schouwburgen een consumptie kan worden verkregen). Participatie in deze zin neemt daarom een andere positie in dan interactie en toegankelijkheid. De laatste twee dragen in feite bij aan de participatie, die het eigenlijke doel is van de dienst. In de participatie komt de eigenlijke levering van de toneeldienst tot stand en worden de waarden ervan gerealiseerd. Voor de duidelijkheid kan in dit geval dus beter over *communicatie* dan over participatie gesproken worden.

De toneeldienst kan nu voorlopig als volgt in beeld worden gebracht:



Figuur 5.6 De uitgebreide toneeldienst

Zoals gezegd hangen toegankelijkheid, interactie en communicatie sterk af van de wijze waarop de facilitaire, ondersteunende en kerndienst worden ingericht en gerealiseerd. Met andere woorden: waar en hoe deze geleverd worden bepaalt de mate van toegankelijkheid van en de interactie en communicatie binnen het gebruik van het basisdienstpakket, dus uiteindelijk ook de mogelijkheid tot toe-eigening van de waarden van de kerndienst. Vandaar dat Grönroos spreekt van *Augmented Service Offering* en van het proceskarakter hiervan. Door de specifieke invulling van het basisdienstpakket en in het proces van de levering daarvan wordt de basisdienst tot uitgebreide dienst; waarmee duidelijk is geworden hoe sterk ook op dit niveau de verschillende aspecten van de dienst samenhangen en hoezeer ze vanuit één dienstconcept moeten worden begrepen. Toegankelijkheid, interactie en communicatie staan bovendien met elkaar in verband. Toegankelijkheid van het artistieke tekensysteem is bijvoorbeeld niet los te zien van voorkennis en verwachtingen die het publiek gebruikt bij de communicatie, waarin het zijn bijdrage aan het proces levert, een bijdrage die bovendien sterk interactief van aard is; evenzo beïnvloedt het gedrag van de toeschouwers uiteraard de manier van doen van het schouwburgpersoneel.

De totale toneeldienst

Om de uitgebreide dienst heen legt Grönroos tenslotte een laag waarin het imago van de dienstverlener en de verschillende soorten communicatieprocessen de perceptie van de aangeboden dienst filteren en kleuren. Deze buitenste ring breidt de uitgebreide dienst tot een totale dienst uit. Ook dit is eigenlijk een omgekeerde voorstelling van zaken; voor de consument is er van meet af aan een totale dienst die van buiten naar binnen wordt gerecipieerd. Een potentiële toeschouwer komt eerst in aanraking met de communicatieactiviteiten van een theater en de daarmee verbonden imagoaspecten; pas daardoor en daarna, eventueel, met het personeel, de ruimte en uiteindelijk de kerndienst. Voor de dienstverlener ligt dat inderdaad andersom; het theater wil de diensten uit zijn basispakket zo toegankelijk mogelijk maken en zo attractief mogelijk onder de aandacht brengen. Boorsma (1994) meent dat voor de potentiële gebruikers van de (toneel)dienst meer aspecten een rol spelen dan alleen degene die de dienstverlener zelf communiceert. In het bijzonder hebben allerlei contextuele factoren invloed op de keuze van consumenten om al dan niet een voorstelling te bezoeken. "Voorbeelden van deze contextuele (exogene) factoren zijn: recensies in de pers, het imago van de aanbieder, opinies van vrienden, maar eventueel ook de inbedding van het produkt in het totale culturele aanbod van een stad of een land" (Boorsma, 1994:34). De aangeboden dienst krijgt volgens Boorsma pas betekenis voor de consument doordat deze hem in de totale context interpreteert. Voor theaters en gezelschappen is het dan ook van groot belang de eigen positie in de totale (culturele) context te kennen en op grond daarvan de eigen identiteit en het karakter van de eigen dienst zo goed mogelijk onder de aandacht te brengen. Dat zijn de soort activiteiten die Grönroos in de buitenste laag onderbrengt, zodat er een *totale dienst* ontstaat.

Terug nu naar de vraag of marketing een bijdrage kan leveren aan het bij elkaar brengen van aanbod en vraag als kunstaanbod eerder afstoot dan aantrekt. Van buiten naar binnen redenerend (zoals de consument met kunst in aanraking komt)

vormen de communicatieve elementen (in de buitenste ring), de toegankelijkheids- en interactieprocessen (in de middelste ring) en de facilitaire en ondersteunende diensten (in het basispakket) samen een heel stelsel van factoren die bemiddelen in de relatie waar alles om draait, namelijk die tussen de kerndienst – de voorstelling in enge zin – en de gebruiker daarvan, de toeschouwer; een relatie die voor de toeschouwer vorm krijgt in de receptie. Binnen het basispakket kunnen de waarde-uitbreidende diensten (die immers iets extra's bieden) het totaal aantrekkelijker maken, waarbij het gevaar op de loer ligt dat de extra waarden die van de kerndienst verdringen; bijvoorbeeld als men de voorstelling op de koop toeneemt om het diner dat in het arrangement is opgenomen niet mis te lopen. Alle andere factoren in het hier geschetste model kunnen in beginsel een brug slaan tussen de kerndienst en de realiteit van de toeschouwer, mentaal (qua verwachtingen en competentie), materieel (qua tijd, geld, afstand en fysieke belemmeringen) en maatschappelijk (qua sociale omgeving).

Langs alle wegen leidt het model van Grönroos dus tot het beeld van een dienst als een coherent en een hecht stelsel, waarvan de verschillende subsystemen en hun onderlinge relaties voortkomen uit één en hetzelfde concept. Dit gaat ook en zelfs in hoge mate op voor de toneeldienst.

Voordat deze toneeldienst in beeld kan worden gebracht, dient tenslotte nog één fundamentele vraag beantwoord te worden: wat is de eigenlijke reden waarom theateraccommodaties zich op de markt begeven, of met andere woorden: wat zijn de doelen van dergelijke organisaties en wat zijn dus hun kerndiensten? De theateraccommodatie is meer dan een 'doorgeefluik', zoals hierboven al bleek, mede omdat een product bij het passeren van een doorgeefluik niet verandert, maar een productie in een theatersetting wel. Een theater kan dus beter worden vergeleken met de tafel waarop het gerecht geserveerd wordt, of zelfs de gelegenheid waarin dat gebeurt, dan met het luik waardoor het alleen maar verschijnt. Daarom is het een logische vraag of de kerndienst van een theater wel gelijk is aan die van een gezelschap, dat immers toelevert of meeproduceert.

Zoals hierboven al is opgemerkt, biedt een gezelschap aan de accommodatie aan 1) een voorstelling (in enge zin: de encenering) te spelen; het theater gebruikt de voorstelling om aan toeschouwers een dienst aan te bieden die er in bestaat 2) dat zij aan een voorstelling (in ruime zin: communicatieproces op basis van een encenering) deelnemen. Aan de *realisering* van deze tweede dienst levert het gezelschap (als tijdelijk ingehuurd personeel van het theater²⁰) een fundamentele, in beginsel bepalende bijdrage door het spelen van de encenering. Doel van gezelschap en doel van accommodatie vallen samen – het gaat hier om *toneelkunst*: de toeschouwer een voorstelling aan te bieden die artistiek genot verschaft. Dat dit artistieke

20 In veel gevallen is het gezelschap niet letterlijk 'ingehuurd', maar is de samenwerking op een andere basis georganiseerd. Dit geldt vooral als een gezelschap een eigen theater bespeelt. Toch is ook in dat geval het spelen van de encenering slechts een, zij het belangrijk, onderdeel van de totale dienst. Bepelers van eigen theaters blijken zich hiervan in de praktijk terdege bewust te zijn en besteden over het algemeen ruim aandacht aan de samenhang tussen de verschillende lagen van hun toneeldienst.

genot *sociaal* wordt beleefd, is, zelfs al is dat de bedoeling van het gezelschap, pas mogelijk als het enceneringscommunicaat zijn plaats krijgt in de voorstellings-situatie als geheel, in de totale toneeldienst, waarvan hiervoor de belangrijkste karakteristieken zijn besproken en die door een accommodatie, in de ruimste zin van het woord, als dienst wordt aangeboden. Omdat het enceneringscommunicaat alleen maar in die situatie bestaat – en daarop afgestemd is dan wel deze tracht te bepalen – kan een gezelschap zelf aan de toeschouwers geen kerndienst aanbieden; het beschikt immers niet over het facilitaire en ondersteunende kader daarvoor. Het is de accommodatie die de artistieke ruilwaarden van een encenering ‘socialiseert’²¹, dan wel met andere sociale waarden *vermeerdert*, zodat er een ‘waardencomplex van de toneeldienst’ ontstaat dat in het basispakket gegeven is.²²

Er is dus geen bezwaar tegen om een voorstelling als kerndienst te zien, maar het gaat dan wel om de voorstelling die door het theater wordt aangeboden, dat wil zeggen de voorstelling als communicatieproces op basis van een enceneringscommunicaat, dat door een gezelschap binnen de kerndienst van het theater geleverd wordt. De belangrijkste consequentie hiervan is dat de kerndienst zich behalve door artistieke ook door sociale waarden laat kenmerken: de omgang met ruimtes, spelers en andere toeschouwers voor tijdens en na de receptie van de voorstelling in enge zin, vormt een intrinsiek deel van de voorstelling in ruime zin, van de kerndienst zoals die door het theater wordt aangeboden binnen het kader van de totale dienst.

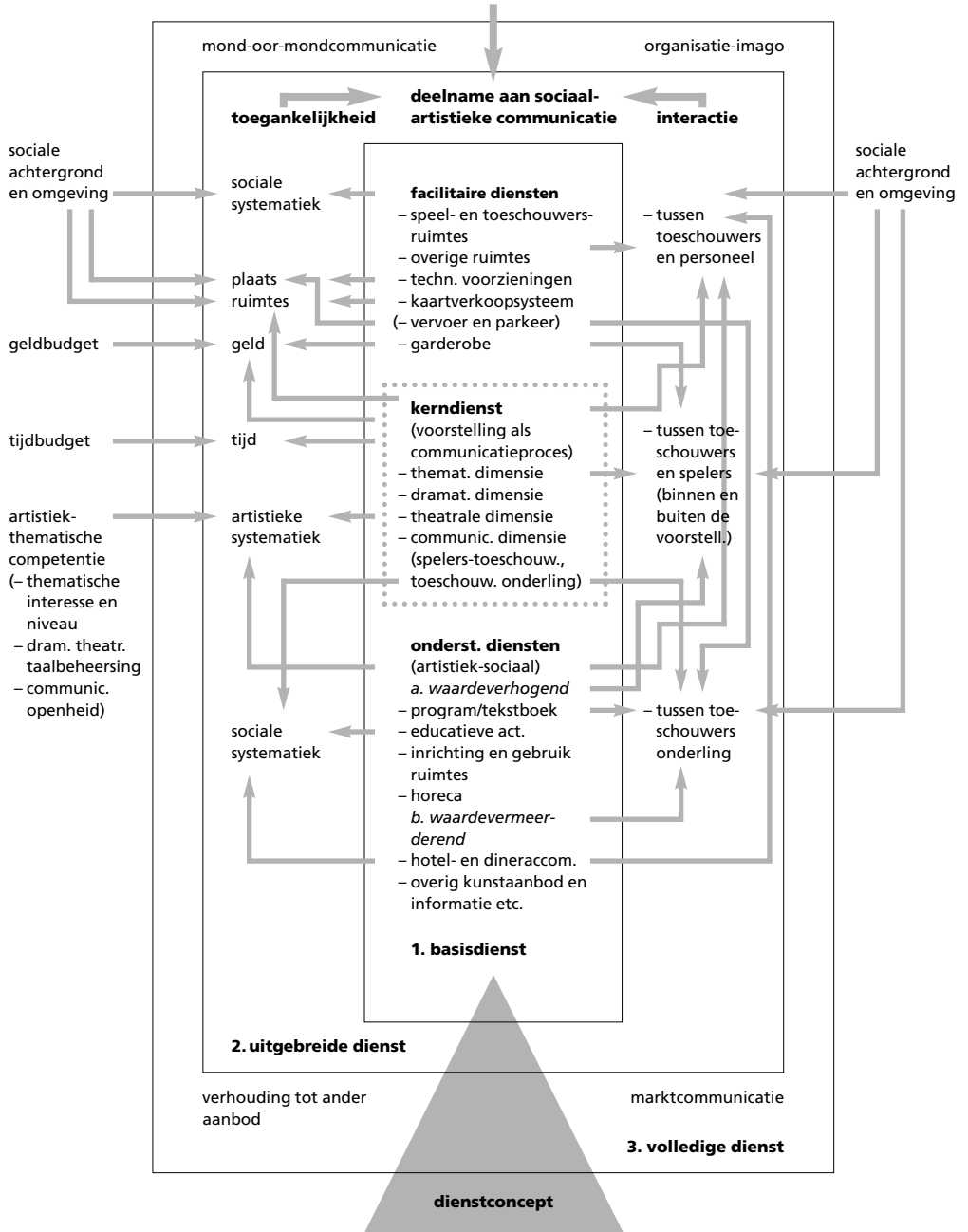
De hier gevolgde gedachtengang is in figuur 5.7 in beeld gebracht:

21 Socialiseren betekent in dit verband dat 1) de receptie van artistieke waarden collectief ervaren wordt, 2) dat artistieke waarden betekenis krijgen in de maatschappelijke context van de toeschouwers, en 3) dat de receptie van de voorstelling als zodanig de sociale betrekkingen tussen de toeschouwers beïnvloedt.

22 Niet aan een publiek, maar wel aan een theater kan een gezelschap een kerndienst leveren, nl. het spelen van een waardevolle encenering, waarbij dan de beschikbare theaterproductie, de spelers, het decor e.d. het facilitaire aspect vormen. Het aanbod om voor de publiciteit (mede) zorg te dragen, kan een ondersteunende dienst zijn; zo ook het aanbod om voor- en achteraf met het publiek te converseren.

4. realiteit toeschouwers

artistieke en sociale behoeften en verwachtingen



Figuur 5.7 De structuur van een toneeldienst

De vraag is wat deze theorie van de voorstelling als dienst van doen heeft met publieksparticipatie, het eigenlijke thema van deze paragraaf. Daarop kunnen in ieder geval twee antwoorden gegeven worden: in de eerste plaats komt uit de theorie sterk naar voren hoe de verschillende factoren van een totale dienst onderling samenhangen, gezien vanuit de consument, de potentiële toeschouwer; dat brengt met zich mee dat de aanbieder genoodzaakt is de totale dienst zoveel mogelijk te ontwerpen op basis van één concept waaraan alle factoren van de dienst beantwoorden. En dat vraagt vervolgens om een instantie, een organisatie, een instelling die in de positie is en de verantwoordelijkheid heeft om zo integraal te concipiëren. In de tweede plaats toont het model het grote belang dat allerlei factoren in de verschillende lagen hebben voor de aansluiting tussen de kerndienst en de realiteit van potentiële toeschouwers, een aansluiting die op vele punten gemaakt moet worden om de toneelkunst ook in de toekomst aan publiek te helpen.

Verwachtingen

Boorsma (1994) heeft duidelijk gemaakt dat de *verwachtingen* van een mogelijk publiek essentieel zijn voor de totstandkoming van participatie (Boorsma, 1994, Boorsma en De Leeuw, 1994).²³

Als niet vooral de toegankelijkheidsaspecten en de ondersteunende diensten de aansluiting realiseren bij de verwachtingen die mogelijke toeschouwers koesteren (voor een deel op basis van wat het theater aan communicatiemateriaal verspreidt), valt er voor een kerndienst weinig uit te richten.

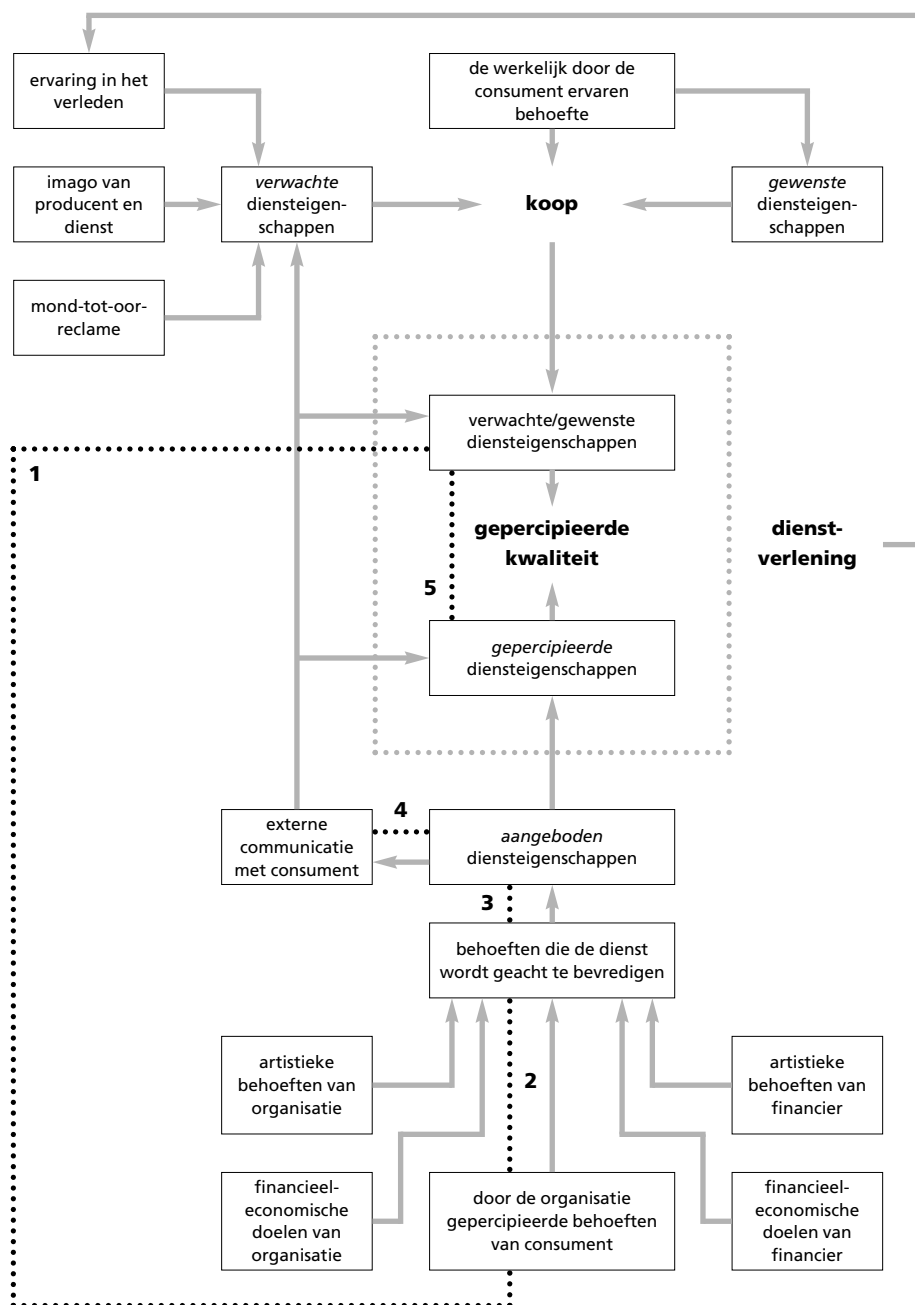
Verwachtingen van consumenten en vooral hoe een dienstverlenende organisatie daarmee kan omgaan vinden wij terug in het zogenoemde 'Gap Analysis'-model van Zeithaml, Berry en Parasuraman (1988). In dat model wordt aangegeven op welke punten de aanbieder tekort kan schieten in het concipiëren en produceren van een dienst, in relatie tot wat consumenten verwachten. Bos (1992) heeft dit model aangepast voor het toneel (zie figuur 5.8).

In het model van Bos kan een bovenste en een onderste helft onderscheiden worden. De bovenste helft betrekking op de potentiële bezoeker van een voorstelling, in het bijzonder op wat deze toeschouwer van zijn of haar bezoek verwacht en hoe die verwachting tot stand komt. Op basis van eerdere ervaringen, informatie uit eigen omgeving en imago van theater en/of gezelschap verwacht iemand iets van een voorstelling. Als die verwachting overeenstemt met de 'diensteigenschappen', de sociale en artistieke waarden, die door de betreffende toeschouwer worden gewenst, besluit deze tot het kopen van een kaartje en gaat met een combinatie van wensen en verwachtingen in de zaal zitten.

In de onderste helft van het model is de theaterdirectie aan bod, of de marketingafdeling. Het theater levert de toeschouwer uiteindelijk een voorstelling die een geheel van sociale en artistieke waarden vertegenwoordigt, de zogeheten *aan-*

²³ *Verwachting* is een algemene term voor een complexe verhouding tussen wat Boorsma de 'algemene kwaliteitsverwachtingen van de produktcategorie' (toneel), de 'aangescherpte verwachte en gewenste kwaliteit' (van de voorstelling) en daarbinnen 'de voorspelde kwaliteit' (eveneens van de voorstelling) noemt (Boorsma, 1994:38).

Ontwikkelingen



Figuur 5.8 Het 'Gap Analysis'-model voor de toneeldienst naar Bos, 1992

geboden diensteigenschappen, die door de toeschouwer tot *gepercipieerde diensteigenschappen* worden gemaakt.

Voor het echter zover is, moet de afdeling marketing wel een aantal stappen zetten, stappen die volgens het model niet probleemloos zijn. De eerste stap is dat de afdeling probeert te achterhalen welke verwachtingen en behoeften een potentieel publiek voor een bepaalde voorstelling eigenlijk heeft (*door de organisatie gepercipieerde behoeften van de consument*). Heel belangrijk voor de toneeldienst is nu dat deze gepercipieerde toeschouwersbehoeften niet rechtstreeks worden omgezet in voorstellingsconcepten, maar dat zij in verband gebracht worden met artistieke behoeften en financiële doelen van de eigen organisatie en instanties waartegenover men verplichtingen heeft. Niet genoeg kan worden benadrukt dat de artistieke behoeften – en hier kunnen de sociale behoeften nog aan toegevoegd worden – van de kunstinstelling, van het theater in dit geval, hier domineren.

In het proces dat leidt tot de keuze van *behoefte die de dienst (door het theater) geacht wordt te bevredigen*, speelt de kennis van de behoeften van mogelijke toeschouwers wel een rol, maar welke rol dat is, wordt bepaald door de theatermakers. In feite is de verhouding tussen de vijf blokken onder in figuur 5.8, de blokken dus die invloed uitoefenen op *de behoefte die de dienst geacht wordt te bevredigen*, bepalend voor het soort toneel dat wordt gemaakt.

Over de volgende twee stappen (*gap 3 en 4*) kunnen weinig misverstanden bestaan. De keuze van de *te bevredigen behoeften* leidt tot een keuze van *aan te bieden diensteigenschappen*, de sociale en artistieke waarden van een voorstelling; bijvoorbeeld: het bevredigen van een behoefte zich te vermaken met de verbeelding van verhoudingen en omgangsvormen in de zakenwereld kan een gezelschap ertoe brengen een voorstelling van *Vastgoed B.V.* van David Mamet te spelen, waarin immers op scherpe en toegankelijke wijze het gedrag van makelaars getoond wordt. Uiteraard moet het theater middels communicatie aan het potentiële publiek laten weten wat men aan soorten genot aanbiedt via deze voorstelling.

Als al deze stappen door het theater goed gezet zijn, is *gap 5*, die tussen de verwachting van toeschouwers en dat wat zij percipiëren, in beginsel overbrugd en heeft de voorstelling zijn artistieke en sociale functie vervuld; dat is waar het model voor ontworpen is.

Het model van Bos kan dus beschouwd worden als een instrument waarmee de controle over het realiseren van de artistieke en sociale functies van voorstellingen vergroot kan worden, zodat ook de betrouwbaarheid van de kwaliteit van het toneelaanbod voor potentieel publiek groter wordt. De combinatie van dit model met dat van de structuur van de toneeldienst maakt duidelijk dat het publieksbereik niet zozeer vergroot kan worden door de kerndienst aan te passen (de autonomie van de toneelmakers is nu juist de garantie voor de artistieke waarde), maar door in de ondersteunende en uitbreidende diensten de aansluiting tussen de voorstelling en de realiteit van toeschouwers te versterken.

Als meer mensen belangstelling voor toneelkunst moeten krijgen, zullen de aanbieders daarvan meer belangstelling voor de mensen moeten krijgen, op basis van, het zij nogmaals met nadruk gezegd, het streven om verbeeldingskracht in gang te zetten. Dat deel van de marketingtheorie dat zich met die belangstelling bezighoudt – de analyse van behoeften en verwachtingen, de wijze waarop de ar-

tistische kerndienst daarop aansluit en de bemiddelende functies van de andere factoren van de dienst – kan daarbij een interessante steun in de rug zijn.

5.2.4 De legitimering van het overheidsbeleid

5.2.4.1 Inleiding

In het eerste naoorlogse debat over het kunstbeleid, dat in 1950 plaats vond, verwoordde de afgevaardigde W.J. Willems (PvdA) het algemene gevoelen dat “kunst een deel [is] van het nationale vermogen” en dat er “naar [moet] worden gestreefd, dat alle leden van het volk daarin kunnen delen” (HSG 1949/1950, 1740:44). Ook minister Rutten beschouwt kunst niet als “een soort franje van het leven”, maar als een “onmisbaar en integraal deel [er]van” (HSG *Bijlagen* 1949/1950, 1740:2). Men verwacht, aldus de minister, “dat de schone kunsten op mens en maatschappij een omvormende kracht ten goede zullen uitoefenen” (t.z.p. 1740:1). Het kamerlid B. Verhoeven (KVP) voegt hier nog een heel specifieke maatschappelijke waarde van kunst en vooral kunstbeoefening aan toe: “het vertier in de vrije tijd is voor sommigen het enige menswaardige in het leven en de enige motor voor de werklust. Wie kan in deze maatschappij, welke maatschappij kan de droom van een betere werkelijkheid missen, waarvan de kunstenaar ten slotte de leverancier is?” (HSG 1949/1959, 1740:48).

Tegelijkertijd is men het er over eens dat de taak van de overheid niet anders dan voorwaardescheppend kan zijn: “De Staat moet het algemeen welzijn behartigen. Daartoe behoort ook het culturele leven. Ongetwijfeld moet de overheid daarom voorwaarden scheppen, die gunstig zijn voor het behoud en de ontwikkeling van de cultuur”, geeft de minister als antwoord op de vraag welke taak de overheid op het terrein van de kunsten heeft (HSG *Bijlagen* 1949/1959, 1740:1). Later werkt hij dit antwoord uit in een zevental taakgebieden, waaronder behoud en ontwikkeling van kunst een belangrijke plaats innemen, maar waarbij ook het stimuleren van de participatie behoort, het instandhouden van opleidingsmogelijkheden en het beschikbaar stellen van beurzen en prijzen “ter verheffing van de kunst en tot steun van de kunstenaars” (t.z.p.).

Ook ziet de minister een taak in het “helpen om de afstand te verkleinen tussen de strenge kunst enerzijds en het volksschoonheidsgevoel anderzijds; in de 19e en 20ste eeuw is die afstand geleidelijk groter geworden; dat heeft een beperking meegebracht van de waarde der strenge kunst als algemeen cultuurgoed voor de maatschappij” (t.z.p.). Dit laatste argument voor overheidssteuning van de kunst is des te interessanter daar de structurele subsidiëring sinds de Tweede Wereldoorlog juist lijkt te hebben bijgedragen aan een voortschrijdende verwijdering tussen de ‘strenge kunst’ en de smaak van ‘het volk’.

Deze citaten uit 1950 laten weinig twijfel bestaan aan het belang dat de overheid aan kunst toekende. Ook in paragraaf 2.3, waarin enkele aspecten van de legitimering van overheidssteun aan de kunsten al in het kort aan de orde kwamen, bleek dat in de eerste plaats van toneel wordt aangenomen dat het een positieve invloed op het beschavingsniveau van een bevolking kan uitoefenen. Om dat daadwerkelijk het geval te laten zijn moet er uiteraard aan de ene kant toneel van niveau voorhanden zijn, terwijl daarvan aan de andere kant ook gebruik gemaakt

moet worden. Als de overheid vindt dat het beschavingspeil (middels de omgang met toneel) omhoog moet en tegelijkertijd van mening is dat het mechanisme van vraag en aanbod niet voldoende toneel van niveau voortbrengt en/of spreidt, ligt daarin voor de overheid de reden om in de marktwerking te interveniëren met een eigen toneelbeleid. Dat is wat er in 1945 gebeurt; aan de productiekant, waar de subsidie gebruikt wordt voor concentratie op het kunsttoneel ten koste van het (platvloerse) kassucces, en aan de distributiekant doordat er een groot aantal theaters wordt gebouwd waarin iedereen aan de vormende waarde van toneel kan deelhebben.

Vijftig jaar later heeft het idee dat kunstgenot een belangrijke vormende waarde heeft, nog niet aan kracht ingeboet. In de *Nota Cultuurbeleid 1993-1996* worden er niet al te veel woorden aan vuil gemaakt, maar staat er eenvoudigweg:

Het spreiden van de cultuur draagt er niet alleen toe bij dat zoveel mogelijk mensen kunnen profiteren en genieten van culturele verworvenheden ('lire, c'est vivre plus'), maar deelname aan het culturele leven bevordert ook de mondigheid van burgers, het zelfstandig ontwikkelen van oorspronkelijke gedachten. Veel cultuuruitingen lenen zich bij uitstek om mensen bekend te maken met alternatieve visies op het bestaan. Door de participatie in culturele activiteiten te stimuleren biedt men mensen de mogelijkheid de eigen meningen en opvattingen te toetsen aan gezichtspunten en ervaringen van anderen. Inzicht te verwerven in een andere denkwereld (*Investeren in Cultuur:41*).

En in de Uitgangspuntennota voor het kunstenplan van 1997 tot 2000 staat het er een beetje anders, maar, waarschijnlijk omdat er nog maar weinig woorden voor het pleidooi nodig zijn, even kort:

Weliswaar kan een betrekkelijk geringe culturele uitrusting, mits stevig van structuur, volstrekt toereikend zijn voor een waardig bestaan, maar in het algemeen zal een grondige en gevarieerde culturele vorming mensen in staat stellen zich meer eigen te maken van wat de wereld te bieden heeft en weerbaarder te reageren op tegenslagen.

Bovendien is cultuur juist in haar meer kunstzinnige aspecten een oefening in de kracht van de verbeelding die mensen boven de beperkingen van het dagelijks bestaan vermag uit te tillen (*Pantser of ruggegraat:4*).

Wat in de jaren '90 echter wel opnieuw ter discussie staat, is de aard en de omvang van de rol van de overheid in de kunstwereld. Dat betreft zowel de ondersteuning van de productie als de spreiding en participatie. Deze discussie is in het bijzonder voor toneel tamelijk hoog opgeleaid ten gevolge van de constatering dat de podia langzamerhand nog slechts door een 'achtergebleven elite' bezocht worden, terwijl de rest van de bevolking via televisiedrama en speelfilms van spel geniet. Uiteindelijk draait de discussie de laatste jaren minder om het belang van kunst dan om de relatie tussen overheid en markt. In het navolgende zal duidelijk worden dat beide factoren niet geheel los van elkaar begrepen kunnen worden.

5.2.4.2 *Legitimering van subsidiëring: beschaving, bewustwording en kwaliteit*

Beschaving

Zoals gezegd is men er in de loop van de jaren niet aan gaan twifelen of kunst goed is voor mensen. Men ging en gaat er nog steeds van uit dat de omgang met kunst van waarde is. Wat wel veranderde, is de opvatting over *wat* kunst aan mensen en aan de samenleving als geheel te bieden heeft. Oosterbaan Martinius (1990) vat de ontwikkeling sinds 1945 samen onder de termen 'schoonheid', 'welzijn' en 'kwaliteit' en maakt aannemelijk dat deze noties het kunstbeleid van de overheid in drie achtereenvolgende periodes hebben gestuurd.

Inderdaad is het juist het 'schone' waaraan in de periode tot het begin van de jaren '60 de vormende waarde van kunst wordt toegekend. Het gaat dan echter in laatste instantie om het vormende karakter van kunst als zodanig, dat wil in dit geval zeggen om het 'beschaven', in de zin van het leren beheersen van driften en 'lage' emoties en het leren genieten van geestelijke waarden, zoals die sinds de verlichting door de burgerij zijn uitgedragen. Ook Oosterbaan Martinius merkt dit op: "Kunst was goed en beschaafd; kunst hield de mensen af van lager vermaak" (p.65). Vooral met het laatste aspect hield de overheid zich nadrukkelijk bezig. In het beleid van minister Van der Leeuw had de kunst in de eerste plaats een functie in de volksopvoeding (zie ook paragraaf 3.4.3) en in 1952 spreekt minister Rutten opnieuw van het 'gevaar voor massificatie' en de noodzaak om de bevolking door de omgang met kunst tot meer geestelijke ontplooiing te brengen (p.67).

Deze periode stond dus vooral in het teken van het beschaven, in het bijzonder door de morele en sociale waarden van de burgerij ingang te doen vinden bij de lagere middenklassen en de arbeidersklasse. Het genot van kunst was enerzijds zo'n waarde en droeg anderzijds bij aan de ontwikkeling van beoogde normen en waarden in meer algemene zin.

Bewustwording

Als aan het eind van de jaren '50 het begrip 'welzijn' zijn intrede doet als kritische tegenhanger van het begrip 'welvaart', is dit niet helemaal vreemd aan het beschavingsdenken van de periode die enkele jaren later zal worden afgesloten. Ook het beschavingsoffensief beoogt immers het welzijn van de bevolking en van individuen daarbinnen te vergroten. Wat wel begint te verdwijnen in de jaren '60 is de beschavingsdrang vanuit het canon van waarden en normen van de gevestigde burgerij.

In de memorie van toelichting bij de begroting voor 1965 geeft minister Vrolijk deze verandering in denken heel duidelijk weer door erop te wijzen dat de gehele bevolking "op zeer gedifferentieerde wijze" deel moet kunnen nemen aan "een vormings- en ontwikkelingsproces dat zich beweegt in een richting die door de mensen zelf gekozen en op prijs gesteld wordt" (Oosterbaan Martinius, 1990: 69). Een jaar later voegt de minister hier nog aan toe dat kunst niet altijd de bestaande gevoelens en ideeën hoeft te bevestigen, maar dat "zij ook de mens zich duidelijker bewust [kan] doen worden van de veranderende wereld, van de noodzaak tot voortgaande verandering en van zijn eigen plaats in dit gebeuren" (t.z.p.).

In het begin van het hierop volgende decennium, in 1973 om precies te zijn, heet het bij minister Van Doorn dat kunstenaars “impulsen geven voor de noodzakelijke vernieuwingen in onze samenleving, voor de bewustwording van de mens over zijn situatie” (p.70). Bewustwording dus, daar gaat het om tussen 1965 en 1980, bewustwording als middel om het welzijn te verhogen, vanuit de positie waarin men verkeert, zoals in de periode daarvoor een verhoging van het welzijn (avant la lettre) werd verwacht van het deelnemen aan de burgerlijke beschaving. Deze verschuiving heeft uiteraard alles te maken met de krachtige democratiseringstendens van de jaren '60 en '70, die op zijn beurt direct in relatie staat met de naoorlogse industrialisering die vroeg om hoger geschoold personeel dat bovendien in staat was tot het dragen van verantwoordelijkheid. Zoals het klassieke beschavingsoffensief niet alleen het ‘welzijn’ van de bevolking diende, maar ook de bestuurbaarheid van de burgerlijke samenleving, waren vanaf de jaren '60 ook democratisering, bewustwording en mondigheid noodzakelijk voor de ontwikkeling van de westerse economieën. Als echter in het begin van de jaren '80 blijkt dat de idealen die aan hetzelfde zaad zijn ontsproten in de kringen van welzijnszorg, onderwijs en kunst, idealen van humanisering en dekapitalisering van de samenleving, niet gerealiseerd zijn, net zo min als het ideaal van een kunstleven waar iedereen op zijn of haar eigen manier aan deelheeft, staat de overheid voor een fiks legitimeringsprobleem.

Vanaf het midden van de jaren '60 immers is het idee van de kunstdeelname sterk gedemocratiseerd en gedifferentieerd; daardoor kan Kassies bijvoorbeeld in 1983 zo'n brede antropologische visie aanbieden als basis voor een nieuw kunstbeleid:

In alle culturen hebben mensen de meest uiteenlopende ervaringen. Daaraan geven zij uiting op de meest uiteenlopende manieren. Die uitingen vinden hun neerslag in beweging, klank en beeld, gesproken en geschreven literatuur (...). Daardoor zijn mensen in staat met elkaar te communiceren, zich kenbaar te maken, triviale en transcendente ervaringen op te doen, het alledaagse leven op te tooien, zich te ontspannen (Kassies, 1983: 21).

Aan veel van al deze vormen van ‘kunst’ nemen zeer veel mensen deel. Van Beek en Knulst (1994) hebben vastgesteld dat bijna de helft van alle Nederlanders boven de zes jaar tot de groep van kunstzinnige burgers in deze brede zin kunnen worden gerekend. Zoveel mensen doen zelf aan schilderen, kunstfotografie, toneelspe- len, musiceren enz.

Deze kunstzinnige burgers bezoeken slechts in geringe mate die vormen van kunst waaraan de rijksoverheid geld uitgeeft, hoewel in de jaren '70 en in de eerste helft van de jaren '80 ook een (klein) deel van de overheidsuitgaven werd besteed aan kunstzinnige activiteiten die vooral in het kader van de pluriformiteitsgedachte tot ontwikkeling waren gekomen. Maar in de loop van de jaren '80 werden deze initiatieven door de Raad voor de Kunst en het ministerie van wvc meer en meer als wildgroei beschouwd, om uiteindelijk als resten van de ‘welzijnskunst’ van de jaren '70 te worden afgeschoten. Zoals het beschavingsdenken heeft dus ook het bewustwordingsoffensief geen blijvende belangstelling voor kunst onder brede lagen van de bevolking tot stand kunnen brengen. Daarvoor was het te zeer gebonden aan een maatschappelijk proces dat, in zijn expliciete gedaante, zelf tamelijk kortstondig was.

Wat bleef er nog aan legitimeringsgronden over voor de centrumrechtse regeringscoalitie van de jaren '80?

Kwaliteit

In het midden van de jaren '80 kreeg het ministerie van wvc te maken met een ware probleemkluwen op het terrein van de toneelsubsidiëring. In de eerste plaats werd een zeer groot aantal gezelschappen gesubsidieerd en nog wel in het exploitatietekort. Van een deel daarvan vroeg men zich af of het vereiste artistieke niveau wel werd gehaald. Dat laatste was een relatief simpel probleem, dat via beoordelingen door de Raad voor de Kunst en daaropvolgende intrekking van subsidie kon worden opgelost. Maar twee andere kwesties waren veel gecompliceerder: het mislukken van de spreiding van gesubsidieerd toneel en, in het verlengde daarvan, de vraag wat nu precies het maatschappelijk belang van kunst en kunstgebruik was. De beschavende en later de bewustmakende waarde, die de markt verondersteld werd niet voldoende te kunnen realiseren, had de overheid er immers toe gebracht de productie van deze waardevolle kunst te financieren, als ook het gebruik ervan (de spreiding) te stimuleren. Nu het tweede alsmaar niet wilde lukken, kwam uiteraard de vraag op of spreiding van deze gesubsidieerde kunst eigenlijk wel mogelijk was, vervolgens, als een soort sneeuwbal effect, of de overheid niet van het sociale spreidingsidee zou moeten afstappen, en tenslotte vroeg men zich opnieuw af waarin dan wel de waarde van deze kunst gelegen was als zo weinig mensen er iets van wilden weten. In de jaren '90 leidde dit zelfs tot een nieuwe fundamentele discussie over de subsidiëring van kunst. Deze discussie had twee zijden; aan de ene kant begonnen ambtenaren van het ministerie van Financiën en een aantal neoliberale economen zich af te vragen of, juist gezien de geringe aandacht van het publiek, de productie en distributie van kunst toch niet beter aan de markt konden worden overgelaten. Aan de andere kant kwam er een discussie op gang die aansloot op de pluriformiteitsgedachte van de jaren '70, over de vraag of niet alle openbare vormen van schilderen, tekenen, dansen, muziek maken en toneelspelen als kunst beschouwd moesten worden. Van der Blij (1995) sprak van een 'kunstmatige kloof' tussen reguliere en niet-reguliere vormen van kunst en in de *Stad-Groninger Cultuurnota* voor 1996-1999 kan bijvoorbeeld de volgende zinsnede aangetroffen worden: "Iedereen geniet op zijn eigen wijze van kunst. Sommigen onder ons hebben een buitengewone kunstzinnige ervaring bij het kijken en luisteren naar Shakespeare, anderen hebben een vergelijkbare kunstzinnige beleving bij de ontroerende teksten van René Froger of Ruth Jacott" (*Alles voor de Kunst*: 12). Deze kwestie is in paragraaf 5.2.2 al kritisch onderzocht, wat leidde tot de opvatting dat tekensystemen tot kunst worden door gewaarwordingen op te roepen die gevestigde waarnemings-schemata uitdagen. Ook Knulst (1996) acht de uitdaging van belang als het gaat om kunstzinnige kwaliteit. Uitgedaagd worden is bij hem verweven met het spelkarakter van een activiteit:

Het idee dat alle activiteiten en vrijetijdsbesteding evenveel waard zijn, valt moeilijk vol te houden. Activiteiten die voldoen aan de spel formule hebben de deelnemers meer te bieden dan alle andere vrijetijdsbesteding. Niet omdat het spelkarakter heilig is, maar omdat de spanning mensen tot bijzondere prestaties uitdaagt (p.27).

Knulst komt tot de conclusie dat het zowel bij het aanleren van traditionele kunstzinnige vaardigheden, als bij het accepteren van nieuwe artistieke uitingen, het van het grootste belang blijft het spelkarakter, met zijn regels, spelleiders en uitdagingen, te bewaren en te bewaken. Welke rol de overheid daarin heeft en of zij moet ingrijpen in de werking van de markt als de vraag naar *toneelspel* niet voldoende is, komt in het laatste deel van de paragraaf aan de orde.

Terug nu naar de jaren '80, waarin minister Brinkman een antwoord op de problemen trachtte te formuleren met behulp van de begrippen kwaliteit en publieksbereik.

De term publieksbereik kwam in de plaats van spreading, een begrip dat 35 jaar het beleid gedomineerd heeft. Vanaf nu ging het er in de eerste plaats om dat er een redelijke verhouding tussen productie en consumptie gecreëerd werd, dat wil zeggen dat er meer publiek zou komen kijken naar de gesubsidieerde groepen, los van de vraag uit welke lagen van de bevolking de bezoekers afkomstig zijn en waar het potentiële publiek woont. Bij deze verschuiving van de uitgangspunten kon men onder anderen steunen op Bevers (1988) die aannemelijk maakte dat spreading van kunst eerder 'vanzelf gaat' dan dat het op basis van beleid kan worden afgedwongen. Met 'spreading die vanzelf gaat' doelt Bevers vooral op het overnemen van de culturele smaak van een hogere sociale laag door het maatschappelijke stratum dat zich daar direct onder bevindt. Dit overnemen van culturele smaak komt vooral tot stand als gevolg van (pogingen tot) sociale stijging van de laatstgenoemde groep. Deze theorie brengt met zich mee dat de spreading van kunst vooral in de middenklassen plaatsheeft – iets wat volgens Bevers ook op tamelijk grote schaal al in de jaren '50 en '60 gebeurd is – en dat de arbeidersklasse, waarop het spreidingsbeleid van de overheid zich oorspronkelijk richtte, zich sociologisch gezien te ver van de maatschappelijke lagen bevindt die als dragers van de te spreiden culturele smaak gezien kunnen worden, om in deze cultuur geïnteresseerd te kunnen zijn.

Overigens gaat Bevers in dit betoog wel enigszins voorbij aan het pluriforme spreidingsidee en dus ook aan het feit dat de 'welzijnskunst' van de jaren '70 wel degelijk gedurende enige tijd een heel nieuw publiek heeft aangesproken door actuele thema's te behandelen in een voor dit publiek verstaanbare theatertaal. Het Werkteater, Sater, Proloog, de Nieuwe Komodie en tal van andere al dan niet politiek georiënteerde toneelgezelschappen trokken zeker een nieuw, vaak weinig geschoold publiek, naast een nieuwe generatie van het traditionele toneelpubliek. Dat alles heeft geen vervolg gehad, noch op het vlak van de toneelproductie, noch cultuurpolitiek gezien, maar het heeft wel aangetoond dat het aanspreken van een publiek waarnaar in het spreidingsbeleid steeds gezocht is, onder bepaalde voorwaarden mogelijk was. Die voorwaarden waren van drieërlei aard. In de eerste plaats was er de maatschappelijke en ideologische beweging van die jaren; in de tweede plaats kozen gezelschappen thema's en theatrale idiomen die nieuw publiek aanspraken; in de derde plaats was er sprake van een geheel eigen vorm van publieksorganisatie, die vaak niet via de traditionele kunstinstellingen maar via andere maatschappelijke organisaties liep.

Ook minister Brinkman c.s. twijfelden niet aan het maatschappelijk belang van kunst:

Deze ‘cultuur tot de tweede macht’ modificeert en intensiveert de sensibiliteit. Mensen oriënteren zich daarop voor wat hun waarnemen, voelen en denken betreft. Zonder de kracht van de creatieve verbeelding zouden zelfs hele domeinen van de menselijke belevingswereld niet worden benoemd of aangeduid en zouden we daarvan geen of slechts een vaag vermoeden hebben (*Notitie Cultuurbeleid*, p. 5).

Daaraan werd echter niet het inzicht verbonden dat, na de traditionele spreiding van ‘officiële’ kunst en na de spreiding als pluriformering van kunstzinnige activiteiten, het alleen nog kon gaan om de spreiding van verbeeldingskracht. Dat betekent dat op beleidsniveau nagedacht zou moeten worden over het verschil tussen esthetische producties die wel en niet de verbeeldingskracht van deelnemers in werking doen treden; en over de vraag welke soorten toneelvoorstellingen de verbeeldingskracht van welke mogelijke publieken prikkelen.

De termen van Brinkman waren restauratief van aard; het ging om kwaliteit – die overigens volgens deze minister ook al bepaald wordt door zeggingskracht, oorspronkelijkheid en ambachtelijk kunnen – en om topkunst. Beide termen stonden voor een duidelijke afwijzende reactie op het idee dat alles moest kunnen en waren daardoor heel geschikt voor de sanering van het bestel.

In de tien jaar die volgden, bleef kwaliteit het sleutelwoord, zeker bij de Raad voor de Kunst, die in de titel van het vooradvies voor het Kunstenplan 1993-1996, *Om het bestaan van kwaliteit*, de verschuiving van een maatschappelijke naar een immanente verantwoording van het kunstbeleid zo treffend verwoordde. Oosterbaan Martinius interpreteert deze ontwikkeling als een depolitisering van het kunstbeleid. “Schoonheidsbeleving, welzijn, kwaliteit en bloeiend kunstleven – in die reeks laat zich een proces van ‘ont-ideologisering’ onderkennen” (1990: 82). En hij verbaast zich daar niet over, waar ook op andere terreinen de ‘managersrevolutie’ en het terugtreden van de overheid zich doorzet. Maar ook merkt Oosterbaan Martinius op: “Zonder een ideologie, zonder een redenering die verklaart waarom de overheid het zo belangrijk vindt dat er voor de kunst belastinggeld wordt vrijgemaakt, wordt het kunstbeleid extra kwetsbaar voor de vraag die hardnekkig blijft terugkeren: waarom zou de overheid bevorderen wat burgers blijkbaar niet willen?” (t.z.p.83).

Om iets preciezer te zijn: doordat de overheid wel keer op keer heeft duidelijk gemaakt waarom kunst en deelname eraan belangrijk zijn, maar steeds minder in hoeverre zij zelf daar een rol in moet spelen en waarom, is de kwetsbaarheid waarvan Oosterbaan Martinius spreekt, inderdaad toegenomen; misschien niet zozeer vanwege het feit dat men het gesubsidieerde toneel te weinig ‘wil’, maar vooral doordat de ideologie van de markt minder afkeer oproept. Het is daarom de moeite waard om de merites van de markt voor de toneelkunst eens nader te bezien.

5.2.4.3 Markt en overheid

Hoewel de overheid met het begrip kwaliteit in de eerste plaats beoogt betere kunst van slechtere te onderscheiden en zo een middel in handen te hebben om de financiële ondersteuning te beperken tot een tamelijk klein deel van alle aanvragen voor subsidie, is toch ook in dit door de overheid zo enthousiast gehanteerde kwaliteitsbegrip de eerder beschreven qualitas van kunst wel voelbaar. Ook bij het selecteren

gaat het voor de overheid om kwaliteit van (toneel-)kunst, dat wil zeggen om de mate waarin en het niveau waarop de verbeeldingskracht wordt aangesproken.

Het ont-ideologiseringsproces waarvan Oosterbaan Martinius spreekt, hoeft daarom het kunstbeleid niet per se kwetsbaarder te maken. Nog slechts spreken over de kwaliteit van kunst *als kunst* kan ook betekenen dat over het maatschappelijk belang ervan niet meer gesproken hoeft te worden, omdat daarover binnen de overheid en de kunstwereld intussen voldoende consensus bestaat. Het overzicht van politieke standpunten hierover, zoals hierboven geschetst, maakt een dergelijke interpretatie in ieder geval aannemelijk, zeker ook omdat de overheid al gedurende de hele twintigste eeuw een soortgelijk belang aan de kunsten hecht.²⁴

De kernvraag is of de overheid deze belangen nog altijd moet verdedigen. Met name liberale economen werpen deze vraag regelmatig op, op basis van de gedachtegang dat overheidsingrijpen alleen verantwoord kan worden als de markt niet voorziet in producten of diensten die wel van fundamenteel maatschappelijk belang geacht worden.

De Grauwe (1990) heeft zich als een van de meest uitgesproken pleitbezorgers van dit standpunt opgeworpen en daarmee gedurende korte tijd een stroom van reacties uitgelokt van auteurs die de markt minder vertrouwden.²⁵

Deze reacties waren des te heftiger omdat De Grauwes betoog expliciet gebaseerd was op de opvatting dat de waarde van goederen en diensten en dus ook van kunst, op de markt bepaald wordt. In zijn woorden: "Dit betekent dat goederen of diensten waarvoor niemand interesse toont, en niemand dus iets wil betalen, waardeloos zijn, zelfs al heeft de productie ervan veel moeite en energie gekost" (De Grauwe, 1992: 19). Deze benaderingswijze was uiteraard flink tegen het zere been van de verdedigers van het subsidiesysteem, vooral omdat men ervan uitgaat dat op de vrije markt alleen de *mainstream*-kunst, de 'gouwe ouwe', *the music for the millions* kunnen gedijen, en de meer geavanceerde kunst, het experiment, de vernieuwing er te weinig kopers vinden om te kunnen voortbestaan.

Uiteindelijk werd de soep niet zo heet gegeten als hij werd opgediend. Ook De Grauwe stuit namelijk op een drietal structurele tekortkomingen van de marktwerking: er kan sprake zijn van collectieve goederen, soms geeft de markt vernieu-

24 In het allereerste parlementaire debat over het verstrekken van toneelsubsidies – dat was in 1919 – verwoordde minister De Visser dit als volgt: "...voel ik mij op mijn christelijk standpunt en in het bijzonder als Minister van Kunsten verplicht om met de zwakke krachten, die mij ten dienste staan, te trachten die strooming in de meest goede bedding te leiden, en af te leiden van slechte bioscopen en slechte variétés, waar duizenden mensen komen; en te pogen door onderling overleg bevorderlijk te zijn aan den opbloei van een goede dramatische kunst, welke een van de hulpmiddelen zal zijn tot zedelijke, intellectuele, esthetische en ook ethische en religieuze ontwikkeling van het Nederlandsche volk" (HSG 1919/1920:611).

25 Blokland en Laermans hebben beide een bijdrage geleverd aan Diels (1992), dat als een reactie op het boek van De Grauwe geschreven lijkt, of in ieder geval als zodanig gelezen kan worden.

wingen geen kans en de smaak van de hoogste inkomensgroepen kan te gemakkelijk overheersen.

Collectieve goederen

Het eerste probleem is van technische aard; het betreft vormen van kunst waarop geen prijsuitsluiting kan worden toegepast, dat wil zeggen dat er geen betaling voor kan worden gevraagd per individu en dat degenen die niet bereid zijn te betalen, niet van het genot kunnen worden uitgesloten. Abbing (1989), die de economische benadering van kunst veel diepgaander uitwerkt, noemt de carillonbespeling als voorbeeld van een collectief goed. Voor toneel is altijd prijsuitsluiting mogelijk, hoewel men ervoor kan kiezen het niet toe te passen, zoals bijvoorbeeld bij straattheater het geval is. In dat geval zijn er altijd zogeheten *free riders*, mensen die meegenieten zonder te betalen, maar ontlenen de spelers hun inkomen aan de vrijwillige bijdragen van de anderen. Bij echte artistieke collectieve goederen, zoals carillonbespelingen en beeldende kunst in de openbare ruimte, moet er een instantie zijn die de kosten ervan betaalt; dat kan een rijke liefhebber zijn, een particuliere instelling of de overheid, die er zelf belang bij heeft of meent dat de betreffende kunst waarde heeft voor de gemeenschap.

Vernieuwing in de kunst

Het tweede probleem dat De Grauwe ziet bij een zuivere marktwerking betreft de vernieuwing in de kunst. Hiermee haalt de auteur in feite de angel uit zijn pleidooi voor meer marktwerking en minder overheidsbemoeyenis, in de eerste plaats omdat hij op dit punt precies aansluit bij de belangrijkste legitimeringen van overheidsinterventie²⁶, in de tweede plaats omdat artistieke vernieuwing een rekbaar begrip is. Abbing (1989) heeft de algemene lijn in het betoog al duidelijk gemaakt: nieuwe metaforen stoten in eerste instantie vooral af, behalve bij ingewijden, maar moeten wel ontwikkeld worden om nieuwe zienswijzen mogelijk te maken. Als deze gedachten-gang wordt toegepast op het Nederlandse toneel, kan worden opgemerkt dat deze, in eerste instantie breed afgewezen, nieuwe metaforen niet alleen in de werkplaatsen en met behulp van ad hoc subsidies worden geproduceerd, maar ook in een groot deel van het werk van structureel gesubsidieerde gezelschappen. Met die constatering kan men vervolgens twee kanten uit: óf men is van mening dat de laatst genoemde gezelschappen hun publiekstaak niet vervullen, óf men stelt vast dat ook zij precies doen waarvoor zelfs De Grauwe vindt dat subsidie nodig is, namelijk nieuwe zienswijzen ontwikkelen, die vervolgens via de media en de vrije toneelmarkt in een proces van diffusie worden opgenomen. Ook voor de tweede opvatting is wel het een en ander te zeggen, en niet alleen omdat het in dat geval uiteindelijk toch niet om meer dan 50 miljoen gulden aan ontwikkelingskosten gaat.

Weliswaar wordt in het algemeen de vernieuwingsfunctie in het toneel beperkter opgevat, maar principieel gesproken sluit een zekere uitbreiding ervan in de richting van het structureel gesubsidieerde toneel goed aan bij de historische ontwikkeling enerzijds, waarin de amusements- en verhaalsfunctie van het toneel

²⁶ Ook deze kwestie is door Abbing (1989) grondig uit de doeken gedaan.

door de media en de vrije markt zijn overgenomen, en bij het denken over de ontwikkeling van artistieke smaak anderzijds.

Tegenover De Grauwes homo economicus die vrij is om op de markt zijn preferenties te realiseren, stelt Blokland (1992) de 'sociale mens'. Hij merkt op dat De Grauwe zich niet afvraagt hoe de voorkeuren van mensen tot stand komen en welke rol de sociale omgeving hierin zou kunnen spelen.

Het individu wordt binnen dit economisch individualisme 'abstract' beschouwd: het heeft geen verleden en geen sociale achtergrond en zijn preferenties worden geacht authentiek, zonder enige beïnvloeding, tot stand te zijn gekomen. (...) Van *samen* leven, van sociale interactie, is eigenlijk geen sprake omdat de mensen slechts met elkaar communiceren via de markt (Blokland, 1992:23).

Al eerder heeft Blokland de termen 'negatieve' en 'positieve' vrijheid in de discussie over het kunstbeleid van de overheid ingebracht (Blokland, 1991). Positieve vrijheid biedt mensen de ruimte om zich te ontplooien zodat zij steeds meer tot autonome keuzes in staat zijn; negatieve vrijheid houdt slechts in dat mensen niet gehinderd worden in de realisering van hun preferenties. De Grauwe baseert zijn benadering geheel op een negatief vrijheidsbegrip, terwijl Blokland de positieve vrijheid van doorslaggevende betekenis acht voor het bestaan van een democratische samenleving en voor een kunstbeleid daarbinnen. Daarin staat hij overigens niet alleen. Hoefnagel, die een studie over de grondslagen van een cultuurpolitiek schreef voor de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, constateert dat vijf rechtsbeginselen de overheidsbemoediging met cultuur legitimeren en richting geven: vrijheid, gelijkheid, pluriformiteit, ontplooiing en kwaliteit.²⁷ "Tezamen genomen roepen zij het cultuurpolitieke handelingspatroon op van een maatschappij waarin alle burgers tot een eigen culturele zelfnormering en participatie in staat zijn en waarin hen ook feitelijk een pluriform en kwalitatief hoogwaardig geheel van keuzemogelijkheden geboden wordt" (Hoefnagels, 1992:12). Het beginsel van de ontplooiing sluit vooral aan bij Bloklands positieve vrijheidsbegrip; het gaat daarbij om "ontplooiing van ieder mens die gerealiseerd kan worden door het ontwikkelen en in stand houden van culturele waarden en door de mogelijkheden te bevorderen dat hij kennis kan nemen van en participeren in de cultuuruitingen" (t.z.p.48). Hoefnagels wijst daarbij wel op het dilemma tussen 'vrij laten' en 'vrij maken' en meent dat juist het beginsel van de ontplooiing dit dilemma beter hanteerbaar kan maken: "Vanuit de ontplooiingsgedachte kan een zekere norm, niveau van kennis, vaardigheden en attitudes worden geformuleerd waarbij gesproken kan worden van een oordeelkundige en participatievaardige burger, die verder op eigen benen kan staan" (t.z.p.49).

Positieve vrijheid houdt ontplooiingskansen in, dat wil zeggen dat individuen de kans hebben om nieuwe vermogens en nieuwe zienswijzen te ontwikkelen. Daarin kan kunst volgens Blokland een rol spelen, *juist omdat zij zich niet op plat-*

27 Hoefnagel (1992) geeft, vanuit een juridische benadering, een zeer grondig en volledig inzicht in de legitimeringsproblematiek op het terrein van het cultuurbeleid.

getreden paden begeeft. Zie daar de ontwikkelingsfunctie die in zekere zin aan alle kunst eigen is.

Laermans (1992) reageert onder meer op De Grauwes opvatting dat de markt de meest democratische instantie is, omdat die het publiek op haar wenken bedient. “Er bestaat in de markt geen hiërarchie van artistieke smaken. Rockmuziek wordt in het marktmodel niet als inferieur beschouwd ten opzichte van de opera. Het criterium van succes in de markt ligt in het feit dat mensen een bepaalde kunstvorm mooi vinden en bereid zijn een deel van hun inkomen voor deze kunst af te staan” (De Grauwe, 1990: 73). Waar Laermans zich aan stoort, is het gemak waarmee De Grauwe culturele smaak gelijkstelt aan artistieke smaak. “Want de smaak van de meerderheid zonder verdere argumentatie ‘artistiek’ noemen, is een geheel onbegroot oordeel over het verschil tussen ‘artistieke’ en ‘niet-artistieke’ voorkeuren vellen” (Laermans, 1992: 59). Zoals al eerder duidelijk is geworden, is Laermans van mening dat artisticeit zich in allerlei soorten muziek, toneel, film en literatuur kan doen gelden, maar dat al deze vormen van cultuur ook niet-artistieke producten voortbrengen. De laatste zijn in het kader van het denken over een kunstbeleid niet van belang. Maar de ontwikkeling van artistieke smaken zal dat in de ogen van de overheid zeker wel zijn. En daarbij stuiten wij op het oude probleem dat kunst die aan artistieke smaak appeleert, vaak geen krachtige vraag ontmoet, maar die juist tot ontwikkeling moet brengen. Deze constatering brengt ons overigens ook op het kruispunt van de opvatting van de ene kant dat al het gesubsidieerde toneel als vernieuwend beschouwd kan worden – en daarom gesubsidieerd is – en de opvatting van de andere kant dat een bepaald deel van dit toneel, om zijn functie te kunnen uitoefenen, publieksonwikkelingsbeleid moet voeren, zowel in kwalitatieve als in kwantitatieve zin. De eerste weg loopt dood, tenzij hij zich bij de tweede voegt.

Inkomenspolitiek

Het derde probleem tenslotte dat De Grauwe ziet ontstaan bij een zuivere marktwerking in het kunstleven, is dat de mensen met het meeste geld bepalen welke kunst er vooral gemaakt wordt. Net als op het vlak van de vernieuwing vindt De Grauwe ook op dit punt dat er voor de overheid een taak is weggelegd. Wel heeft hij twee bezwaren tegen het subsidiesysteem zoals dat nu functioneert. In de eerste plaats meent hij dat er een te groot deel van het geld toestroomt naar de mensen die het niet nodig hebben, in de tweede plaats worden de subsidiegelden via de belastingen uiteindelijk opgebracht door mensen die er in de meeste gevallen geen gebruik van maken. Om aan beide problemen het hoofd te bieden stelt De Grauwe voor om “aan de armen, die dat wensen, een cheque [te geven] die ze als toegangskaartje kunnen gebruiken” (De Grauwe, 1990: 105), of beter nog, een hoeveelheid geld cash uit te betalen, want “Deze oplossing van het armoede probleem (...) gaat ervan uit dat ook de minder bedeelden het recht hebben om vrij te beslissen wat ze met hun inkomen doen. Zelfs al doen ze dit op een manier die niet overeenkomt met wat bepaalde elites wenselijk achten” (t.z.p.106).

Deze vraag, of bij het verstrekken van subsidies de belangen van maatschappelijke groepen wel gelijkkelijk tot hun recht komen, is van de drie hier besproken problemen zeker de meest gecompliceerde, omdat in de beantwoording ervan behalve economische, vooral ook sociale en politieke uitgangspunten en vooronder-

stellingen meespelen. Het idee van de gerichte subsidie voor groepen met (gemiddeld) lagere inkomens heeft al sinds jaren op vele manieren vorm gekregen, bij voorbeeld in het Cultureel Jongeren Paspoort, de ouderenkorting en de stadspas voor mensen met een minimuminkomen. Aan deze maatregelen is echter niet de afschaffing van de prijskorting gekoppeld voor mensen die de volledige kosten van een voorstelling zelf kunnen betalen. Om twee redenen zou dat ook moeilijk kunnen: aan de ene kant zijn de (netto-)inkomens van theaterbezoekers niet gemakkelijk vast te stellen, aan de andere kant zijn er niet zoveel potentiële bezoekers die inderdaad de reële kosten van het kaartje zouden kunnen betalen. De Grauwe werkt het voorbeeld uit dat 20% van de bevolking te arm zou zijn om een kaartje voor de opera voor de werkelijke prijs te kopen en dat 80% dat wel zou kunnen (p.103 e.v.). Kunnen en kunnen is uiteraard twee, gezien wat er van de betreffende inkomens allemaal nog meer gedaan moet of kan worden, en in dat licht lijkt mij de verhouding tussen mensen die wel of niet 500 gulden per operavoorstelling (kunnen) betalen eerder andersom te liggen. De Grauwes oplossing om de minima een extra bedrag uit te keren dat zij vervolgens naar eigen goeddunken kunnen uitgeven aan min of meer culturele doeleinden, is uiteindelijk niets anders dan een kwestie van algemene inkomenspolitiek en heeft alles te maken met politieke keuzes over hoe in een samenleving het nationale inkomen via belastingheffing en overheidsuitgaven moet worden herverdeeld onder de bevolking.

Kunst als merit-goed

En zo komen wij toch weer uit bij het legitimeringsargument dat ook onder economen het meest wordt geaccepteerd, namelijk dat kunst een 'merit-goed' is. Vaak wordt een *merit* goed omschreven als een goed (of een dienst) waarvan de beoogde consument de waarde niet of onvoldoende inziet, in tegenstelling tot de overheid, die in dat geval de kosten van het gebruik voor haar rekening neemt, waar de markt faalt. Het 'inzien van de waarde' dient in dit geval relatief opgevat te worden: tal van mensen achten kunst en ook toneel van belang zonder er geld voor uit te geven, vanwege gebrek of andere preferenties in tijd- of geldbesteding; tal van andere mensen geven wel geld, soms veel geld uit aan kunst, zonder dat zij daarmee gezamenlijk de betreffende bedrijfstak in leven zouden kunnen houden. De essentiële kwestie voor de overheid is hoe belangrijk in zo'n geval de instandhouding van deze kunst is en voor wie. Dat kunst in het algemeen door de overheid belangrijk wordt gevonden, is in het voorgaande voldoende aannemelijk gemaakt. Van overheidsinterventie kan echter pas sprake zijn als aan twee voorwaarden is voldaan: de betreffende kunstvorm moet van voldoende maatschappelijk belang geacht worden en tegelijkertijd niet door de marktvrage in stand gehouden kunnen worden gehouden.

Waarom is nu het gesubsidieerde toneel van TGA, het ro-theater, de Trust of Het Vervolg van voldoende maatschappelijk belang als in totaal niet meer dan 4% van de bevolking – dat is 15% van het hoogopgeleide en tamelijk goed verdienende deel van de bevolking – van dit soort kunst gebruikmaakt?

Het antwoord op deze vraag is tweeledig: in de eerste plaats is dit toneel van belang voor de gebruikers ervan, ook al vormen zij een kleine minderheid: het helpt hen om in communicatie met soortgenoten hun werkelijkheid opnieuw te zien,

hun waarnemings-schemata en verbeeldingskracht te gebruiken en te ontwikkelen en daarvan te genieten. Andere vormen van toneel zouden iets soortgelijks kunnen bieden aan minder hoog opgeleide toeschouwers en om die reden voor subsidie in aanmerking komen als de marktvrage niet toereikend is. Het is moeilijk te zeggen hoe groot een minderheid moet zijn om gesteund te worden in het bevredigen van haar behoefte aan toneel. Essentiëler is wellicht de waarde van deze soort dienst voor de gebruiker en de mate waarin die waarde niet door andere vormen van kunst kan worden geleverd. Voor toneel gaat het dan in laatste instantie om het communicatieve karakter van de voorstelling.

In de tweede plaats ligt het maatschappelijk belang van de hier besproken vorm van toneel in de productie van zienswijzen, die weliswaar een kleine groep consumenten direct van dienst zijn, maar op indirecte wijze van invloed zijn op algemenere belevings- en ideeënwerelden. Die invloed komt op twee manieren tot stand: gewaarwordingen in het theater opgedaan vermengen zich met andere ervaringen en eisen hun plaats op in de mentale wereld van de toeschouwers, in hun waarneming, hun denken, hun praten en hun schrijven. Dat is de ene weg waarlangs de oorspronkelijke dramatisch-theatrale zienswijzen ingang vinden in bredere bestaande ideologieën. De tweede weg verloopt via kanalen in de kunstwereld; andere kunstenaars en artiesten,²⁸ in welk domein dan ook, nemen de nieuwe zienswijzen – zowel de wijze van betekenen als de nieuwe betekenissen – op, verwerken ze en confronteren hun publieken met het resultaat. Langs deze weg wordt dus niet alleen de communicatie tussen kunstenaars voortdurend gevoed, maar wordt uiteindelijk ook een veelvoud van het oorspronkelijke publiek op nieuwe manieren aangesproken.

Het is vooral dit proces van diffusie van zienswijzen dat in democratische staten van algemeen belang wordt geacht en subsidiëring legitimeert, tenzij de markt er zorg voor draagt.

Mogelijkheden van de markt

Dat was inderdaad de tweede voorwaarde voor overheidsinterventie: dat de markt tekortschoot in de productie en distributie van artistieke kunst. Geldt dat voor wat nu het gesubsidieerde toneel is en geldt dat in beginsel voor toneelkunst?

Voor kunst in het algemeen in ieder geval niet; er zijn talloze vormen van beeldende kunst, muziek, literatuur, film en ook toneel die een voldoende groot publiek bedienen om de kosten terug te verdienen, terwijl zij toch als kunst functioneren. Kunst die technisch reproduceerbaar is, heeft het hierbij gemakkelijker dan kunst waarbij dat niet het geval is. Toneel heeft door haar specifieke karakter met twee extra problemen te maken (die overigens met podiummuziek worden gedeeld). Het eerste is dat dramatisch handelen ook in speelfilm en televisiedrama, technisch reproduceerbare kunstvormen, essentieel is en langs die weg concurreert met het artistieke genot dat toneelvoorstellingen teweeg kunnen brengen. De tweede kwestie is door Baumol en Bowen (1966) geformuleerd als een probleem van

28 Abbing (1989) noemt kunstenaars degenen die nieuwe metaforen scheppen en artiesten degenen die deze nieuwe metaforen doorgeven aan publiek.

arbeidsproductiviteit. Kunst die niet technisch geproduceerd kan worden – wat voor podiumkunst in strikte zin het geval is – profiteert niet mee van de algemene stijging van de arbeidsproductiviteit; voor een voorstelling blijft evenveel arbeid nodig, terwijl in tal van andere sectoren technische middelen veel minder arbeid per eenheid product noodzakelijk maken. Deze algemene stijging van de arbeidsproductiviteit heeft vooral na de Tweede Wereldoorlog grote loonstijgingen tot gevolg gehad. Deze loonstijgingen gelden grosso modo ook voor de podiumkunsten, waarbij echter avond aan avond nog steeds evenveel musici en toneelspelers moeten worden betaald als vroeger. Podiumkunsten zijn daarom dure kunsten.²⁹

Gezien deze twee bijzondere problemen voor de podiumkunsten is het niet verbazingwekkend dat juist toneel, maar vooral symfonische muziek en opera een groot deel van de kunstsubsidies van de overheid opslokken. Aan de andere kant is het de vraag of de mogelijkheden van de markt voldoende gebruikt worden. Is 10.000 bezoekers per jaar voor een gezelschap als De Trust niet te weinig? Ja, dat is het; *De Faust* die dit gezelschap in het seizoen 1995/96 speelde was hard, maar indringend, toegankelijk en indrukwekkend. Vijftig voorstellingen voor 300 mensen zou misschien mogelijk zijn geweest bij een op deze voorstelling geconcentreerd marketingbeleid. Dat had 300.000 gulden in het laadje gebracht, 15% van de begroting met één productie. Hetzelfde kan gezegd worden van Mamets *Vastgoed* bv door TGA in 1993 – een productie die zichzelf had kunnen terugverdienen – en ongetwijfeld van een aantal andere producties.

Wat betekent dat? In de eerste plaats dat dit soort kwalitatieve topproducties wel voor meer inkomsten uit de markt kunnen zorgen, maar niet dat zij het toneel, bij handhaving van het huidige artistieke niveau, geheel kunnen financieren; in Nederland kunnen inkomsten uit recettes gemiddeld niet meer dan 30% van de totale kosten van een gezelschap dekken. Als men meer wil wordt de huidige artistieke identiteit van het Nederlandse toneel aangetast. Dit wil niet zeggen dat er niet enkele gezelschappen in het Nederlandse toneelandschap kunnen optreden zonder financiële steun van de overheid. Het Haarlems Toneel speelt tamelijk conventioneel repertoiretoneel en kan zich vrijwel helemaal van recettes en sponsorgelden bedruipen; Het Toneel Speelt wordt gefinancierd door uitkoopcontracten aan de ene kant en financiële supporters aan de andere kant. Deze vorm van voorfinanciering komt uit de koker van de kunsteconoom Klamer, die zich enerzijds verzet tegen te sterke commercialisering van de kunst, anderzijds tegen een overheidspatronaat. Het eerste heeft vooral te maken met het feit dat Klamer, in tegenstelling tot De Grauwe en bijvoorbeeld ook Gramp³⁰, van mening is dat de waarde van kunst, zoals van liefde, vriendschap, geloof en dergelijke, niet te meten en in geld uit te drukken is, althans niet afdoende:

29 Overigens merkt De Grauwe op dat de stijging van het reële inkomen van de bevolking het effect van de Baumol-Bowen-disease sterk beperkt, doordat men meer geld heeft om voor een toegangskaartje te betalen (De Grauwe, 1990:56).

30 William Gramp schreef in 1989 *Pricing the Priceless: arts, artists and economics*, waarin hij onder meer betoogde dat de prijs de beste maatstaf voor esthetische waarde is.

On one hand a performance is a product with qualities for which people will be willing to pay directly. Think of its entertainment value but also of the additions to one's social value and 'cultural capital' (...). On the other side of the scale are the uncertainties about the values that watching the play generates – there is no guarantee that you will be inspired and stimulated so why pay hundred guilders (Klamer, 1995:308).

Waarom dan niet de overheid laten inspringen met subsidies? Omdat dat volgens Klamer niet eerlijk is tegenover de grote delen van de bevolking die van de betreffende vorm van kunst geen gebruikmaken, maar ook omdat de subsidierelatie tussen kunstenaars en overheid volgens Klamer net zo'n commercieel karakter heeft gekregen als de relatie tussen kunstenaars en de markt:

Gradually, the system starts to resemble the commercial circuit with its emphasis on calculations as the basis for the allocation of scarce means. As many have pointed out, the other danger is that interests are getting entrenched, and more and more time, energy and money is expended to increase one's stake in the subsidy pot at the expense of investments in the artistic process itself (t.z.p.309).

Beide argumenten houden weinig steek. De kwestie van belasting en inkomensverdeling is hierboven al besproken en dat de relatie tussen de overheid en subsidievragers commercieel van aard is, lijkt mij wat te ver gaan. Het betreft immers een vorm van *voorfinanciering*, waarbij de overheid niet zeker is van het uiteindelijke resultaat; bovendien heeft de overheid in de meeste gevallen geen direct, maar een indirect belang bij de overeenkomst. En tenslotte kan een subsidiesysteem haar eisen ten opzichte van de leveranciers van kunst tot algemene voorwaarden beperken. Ook sponsorship is volgens Klamer geen alternatief. De enige acceptabele vorm van bedrijfsvoering van kunstinstituten is die welke hen in relatie brengt tot de mensen die op zoek zijn naar kunst; vriendenorganisaties en fondsen die bij elkaar gebracht worden om bepaalde kunstvormen te ondersteunen. "When the government decreases its support, the Dutch are put in the position to demonstrate what arts are worth to them" (t.z.p.).

De gemiddeld 30% inkomsten uit recettes,³¹ die hierboven werd genoemd, is inderdaad niet te bereiken onder de huidige omstandigheden; Klamer heeft gelijk als hij zegt dat de subsidie kunstenaars ook vrijwaart van verantwoordelijkheid voor de communicatie met publiek. Sommige groepen bespelen té kleine zalen; andere missen de juiste relatie met de theaters om een groot en eigen publiek te kunnen verwerven, en vooral: er is te veel op de markt; de spoeling per voorstelling is te dun en het publiek weet niet waarop te vertrouwen of waarvoor te kiezen en bekeert zich tot andere vormen van vermaak.

Dat de overheid blijft bijdragen aan de productie van toneel is dus niet zo vreemd, maar zij zou er wijs aan doen om het bestel te helpen zich aan te passen

31 Hierin zijn dus geen commerciële neveninkomsten als sponsorgelden of televisiecontracten opgenomen.

aan de nieuwe tijd: dat wil zeggen dat het aantal producties per jaar verminderd wordt en het aantal voorstellingen per productie verhoogd, dat de toeschouwersaantallen per voorstelling stijgen, en dat toneelvoorstellingen een meer concurrerend product worden, met een eigen goed te herkennen profiel, op basis van een structurele artistieke samenwerking tussen gezelschappen en theaters. Als er dan evenveel acteurs, die namelijk langer repeteren om stevast boeiende voorstellingen te maken, door de overheid moeten worden gesubsidieerd, is dat geen probleem, want de extra inkomsten uit de recettes kunnen gebruikt worden om aan de vraagkant maatregelen te treffen, in het bijzonder de toneeleducatie te verbeteren. Het toneelleven, of het nu door de markt georganiseerd wordt, door het particulier initiatief, door de overheid of door dat alles samen, kan immers alleen maar bloeien als de kijkers de taal van de makers spreken.

Bij wijze van besluit: de toekomst



Geachte Heer van Maanen,

Interessant boek. Ik heb het met veel belangstelling gelezen, juist ook omdat het mij stimuleerde nog wat verder na te denken over de kwesties die tijdens ons gesprek slechts konden worden aangeroerd.

U weet dat ik een groot liefhebber van toneel ben, maar toch ook een leek, tegelijkertijd echter, als het om organisatie gaat, een professional. Waar 'die twee zielen in mijn borst' elkaar ontmoeten ontstaan de vragen die ik u wil voorleggen.

Ons bedrijf is in 1900 door mijn grootvader gesticht, mijn vader heeft het uitgebouwd en onder mijn eigen leiding hebben onze producten – en diensten – hun weg over de hele wereld gevonden. Intussen heb ik altijd het gevoel gehouden, dat de stad waar het destijds allemaal begon en die is meegegroeid, de werkelijke (thuis)basis van het bedrijf is gebleven. En de stad, dat zijn de mensen, die er wonen, werken, aan sport doen, uitgaan, kortom de 180.000 mensen die hier nu leven. Wat dat betreft heb ik er geen moeite mee mij te identificeren met Consul Bernick, zoals Ibsen die uiteindelijk zo mooi – te mooi misschien – tot inkeer laat komen.

In het jaar dat het bedrijf 100 jaar bestaat, word ik vijftenzestig. Dat is het moment om te doen wat ik al langer wilde: mij terugtrekken, maar vooral het toneelleven in deze stad een stevige duw in de goede richting geven; niet door een historisch stuk te laten opvoeren, of de amateurs van nieuwe spullen te voorzien; nee het geld ligt klaar om de hele toneelcultuur, het hele apparaat, de toneelwereld als geheel een sprong voorwaarts te laten maken, in één keer de eentwintigste eeuw in (Want laten we eerlijk zijn, zoals het er nu aan toegaat waan ik me af en toe zelfs nog in de negentiende eeuw; stukken uit die tijd vind ik fantastisch, maar zalen uit die tijd voldoen 100 jaar later niet meer, niet wat het zitten en niet wat het kijken betreft).

Mijn bedoeling is, kortweg, het gemeentebestuur een advies aan te bieden, een beleidsadvies 'toneel' waarvan het zal zeggen: "fantastisch, mijnheer Karsten, konden we dat maar realiseren". En dan kom ik met de tweede helft van mijn cadeau op de proppen: het geld. Het geld dat nodig is om voor deze stad het eigentijdse toneelleven mogelijk te maken dat zij waard is en waarvan ik, na mijn pensioen, nog tien of vijftien jaar hoop te genieten.

Mijn vraag aan u is, u vermoedde het al, hoe zo'n stedelijk bestel er uit zou moeten zien; anders gezegd, of u het bedoelde advies wilt schrijven. Wat ik u daarvoor kan bieden is, aan het eind van het traject de waarschijnlijkheid dat onze plannen worden uitgevoerd (want de gemeente zal toch niet het gegeven paard al te diep in de bek kijken), aan het begin echter slechts de vragen die steeds weer bij mij opkomen wanneer ik als liefhebber van toneel met de organisatie ervan te maken krijg:

1. Waarom komen er zulke prachtige en interessante voorstellingen naar de stad als er hooguit 500 mensen (dat is nog geen half procent van de bevolking) in de zaal zitten? Ligat daan de zaal, het stuk, het spel, de marketing, de alternatieven? En vooral: wat kan er aan gedaan worden?

2. Waarom worden er zoveel verschillende voorstellingen aangeboden? Je weet nauwelijks wat je te wachten staat; veel ervan is wel aardig, maar niet af, laat staan indrukwekkend. Dat maakt het niet gemakkelijk om tegen vrienden of collega's te zeggen: "Kom eens achter de buis vandaan en ga nu eens een keertje niet uit eten, maar laten we samen naar het theater gaan"; zeker niet als je weet dat die vrienden of collega's meer van uitgaan dan van kunst houden.

3. Kunt u mij eigenlijk vertellen of het publiek van de Stadsschouwburg vroeger, toen de zaal toch veel vaker was uitverkocht, ook al voetje voor voetje via die smalle trappen en gangen naar de koffie en de garderobe en terug moest schuifelen? Waren de mensen toen veel dunner of veel geduldiger?

Zo kan ik uiteraard nog wel even doorgaan, maar u weet ongetwijfeld genoeg om op mijn verzoek te reageren, naar ik hoop in positieve zin. Met een hartelijke groet,

B. Karsten

Geachte Heer Karsten,

Om te beginnen wil ik u hartelijk bedanken voor uw brief en het aan mij gerichte verzoek. Uw plan om een stedelijk toneelbestel van de toekomst te financieren, is zo opwindend, dat ik geen moment aarzel om op uw verzoek in te gaan.

Direct bij het lezen van uw brief deden zich de meest fantastische visioenen aan mij voor, in combinatie met het buitenissige gevoel dat deze realiseerbaar zouden zijn. Wat bijvoorbeeld te denken van een eenmalige, zij het grondige, verbouwing van de schouwburg, zodat daarin een klein en wendbaar eigen stedelijk gezelschap niet alleen gehuisvest kan worden, maar ook op eigentijdse wijze publiek kan trekken en aanspreken. Zo'n gezelschap kost twee miljoen gulden per jaar (fiscaal aftrekbaar), waarvan het, als het goed functioneert, zeker een derde kan terugverdienen aan recettes. Bovendien kan zo'n gezelschap nationaal en internationaal worden ingezet in de PR-sfeer, zowel ten bate van de stad als ten behoeve van uw bedrijf. Dit laatste uiteraard op twee voorwaarden: a. Het gezelschap moet een eigen gezicht hebben en topkwaliteit bieden; b. Er moeten zeer duidelijke afspraken gemaakt worden over de autonome ruimte die aan het artistieke beleid van het gezelschap geboden wordt.

U ziet, ik laat mij al te gemakkelijk meevoeren in de wolkenwereld die uw geld en uw ambitie lijken te scheppen.

Later zal ik nog wel op dit idee terugkomen; er zitten nogal wat haken en ogen aan met betrekking tot de vraag of een dergelijk patronaat nog of juist weer past bij een laat- of, zo u wilt, postmoderne samenleving.

Hoe een toneelbestel van een stad van 180.000 inwoners, met een achterland waar nogeens zoveel mensen wonen, er na 2000 uit zou moeten zien, kan ik u zo één, twee, drie niet zeggen. Ik zou natuurlijk kunnen verwijzen naar het rapport dat Bureau Berenschot in juni '95 opstelde voor Staatssecretaris Nuis (De Podiumkunsten na 2000, naar een nieuw beleid), maar ik geloof niet dat de daarin opgenomen aanbevelingen (vooral de vraagkant moet volgens Berenschot versterkt worden), voldoende aanknopingspunten bieden voor een stedelijk toneelbeleid. Als u daar niet van overtuigd bent, moet u Paul Kuipers' Marga Klompé-lezing maar eens doornemen (Melsert en Meyer, 1996).

Wat ik wel kan doen – en ook van harte doe – is ingaan op de vragen waarmee u uw brief beëindigt. Wellicht dat u in mijn reactie daarop een aanleiding vindt om tot een concretere samenwerking te komen.

Hoewel de eerste vraag al heel wat antwoorden tegelijkertijd mogelijk maakt, zou ik toch ook nog vraag 2 ermee in verband willen brengen, om de kernkwestie als volgt te kunnen formuleren:

Er is genoeg potentieel publiek voor de toneelkunst die op de podia van uw stad wordt aangeboden, maar het grootste deel blijft weg om vier redenen:

1. Men heeft geen weet van het genot dat in de toneelzaal te beleven valt,
2. Toneel biedt te weinig van wat andere vormen van uitgaan meer bieden,
3. maar ook: toneel biedt te weinig iets anders dan andere vormen van vermaak,
4. en vooral: men weet nooit wat een bepaalde voorstelling te bieden heeft, aan thema, aan spel, aan vormgeving, kortom aan beleving. En als men daar dan via via achter is gekomen, is de bewuste voorstelling intussen uit de stad verdwenen.

Bij dit alles gaat het uiteindelijk om een vorm van artistiek vermaak buitenshuis die binnen het tijdsbudget van de consument, om in de termen van uw branche te blijven, met tal van andere activiteiten moet concurreren. Wist u bijvoorbeeld dat Nederlanders er sinds de jaren '50 minder vrije uren per week hebben bij gekregen (7 uur) dan zij sindsdien aan hun auto en televisie zijn gaan besteden (11 uur)? Die tijd moet ergens vandaan komen. Dus, hoewel, theoretisch gesproken, het mentale vermogen om van toneelkunst te (leren) genieten zeker bij de helft van het aantal inwoners van uw stad verondersteld mag worden – en dan bedoel ik met toneelkunst die vormen van toneel die niet alleen esthetisch verantwoord zijn, maar ook het artistieke feest van de nieuwe gewaarwording mogelijk maken – is het, gezien de spreiding van interesses en de belasting van vrij beschikbare tijd, een illusie om te veronderstellen dat deze 50% van de bevolking ooit tot de regelmatige bezoekers van uw theaters zal gaan behoren. En toch, en toch, is het de taak van (toneel)kunstenaars om zoveel mogelijk mensen aan te spreken en dient de overheid er op toe te zien dat een kunstzinnige beleving van de werkelijkheid voor zoveel mogelijk mensen mogelijk is.

De kwestie kan eigenlijk nog eenvoudiger gesteld worden: Waarom zouden mensen naar het toneel gaan? Waarom gaat u? U bent een liefhebber; maar wat zoekt u er dan én, belangrijker, wat vindt u er eigenlijk?

Afgezien van het feit dat u misschien de spelers kent, de directeur van het theater, of, waarschijnlijker, dat men u kent, lijken mij drie zaken van belang:

1. Dat u middels het spel in een andere wereld terecht komt, vaak de wereld van anderen,
2. dat u daardoor in staat wordt gesteld met uw eigen ervaringen, voorstellingen, verbeelding, ideeën aan het spelen te gaan,
3. dat u die ervaring met anderen deelt, toeschouwers én spelers.

Ik deel deze vreugde met u, de vreugde van opgetild te worden, maar u zult het ook met mij eens zijn dat deze drie soorten ervaring langs tal van andere wegen dan toneelbezoek te realiseren zijn. Ook literatuur, film, televisiedrama, ja zelfs beeldende kunst stellen u en mij in staat van wereld en van wereldbeeld te veranderen, ook om die ervaring met anderen te delen,

zij het meestal met weinigen, partner of vriend met wie wij de tentoonstelling of bioscoop bezoeken, danwel naar Jiskefet of Pleidooi kijken. Beiden lachen of huilen wij, als we niet zwijgen; we weten het van elkaar en later spreken wij er misschien nog over: gedeelde waarheid.

Wat wil je nog meer? De ervaring delen met meer mensen misschien, de collectieve artistieke ervaring waarop het toneel altijd zo prat is gegaan, maar waarvan het de vraag is of die zich aan het eind van de twintigste eeuw nog in de toneelzaal voordoet. Men komt met z'n tweeën, zit in het donker, kijkt tegen de ruggen aan van de velen die men niet kent en gaat na afloop weer naar huis, tevreden of ontevreden, al naar gelang men door het spel wel of niet geraakt is, zoals na een film. Niets collectiefs aan, hooguit iets gelijktijdigs voor velen, maar dat is bij televisie kijken ook het geval, voor zeer velen. Vergeet niet Mijnheer Karsten, dat u en ik al wat ouder zijn, misschien van een andere tijd, Benjamin nog gelezen hebben die verwachtte dat de film als collectief en collectiverend medium het klassebewustzijn van de arbeiders zou versterken. Van dat idee zijn wij nu wel af, hoewel een aspect ervan interessant blijft: werkt toneel van topkwaliteit – en dan bedoel ik toneel met een optimale artistieke werking – niet inderdaad collectiverend, in deze zin dat niemand in de zaal zijn of haar normale voorstelling van zaken nog overeind kan houden, dat iedereen 'plat gaat' zeg maar en voor even door de kunst in een andere wereld wordt getild? Zijn dat niet de voorstellingen waarna het applaus even uitblijft, maar men daarna niet meer van ophouden weet en in een inderdaad collectieve roes, de handen stuk klapt?

Maar we hebben ook Enzensberger gelezen, waar hij in Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie (Suhrkamp 63, 1962) opmerkt: "... bewustzijn, zelfs nog als zelfbedrog, kan op industriële wijze weliswaar gereproduceerd en opgewekt, maar niet geproduceerd worden. Maar hoe dan wel? Door het gesprek van de ene mens met de ander." Als wij dan in de toneelzaal niet meer de collectieve ervaring hoeven te zoeken, omdat op het niveau van de artistieke reflectie het collectieve meestentijds niet bestaat, is misschien het gesprek tussen de ene mens en de ander, tussen de speler en de toeschouwer – en soms tussen de toeschouwers onderling – het enige wat nog overblijft.

Is dat veel of weinig? Voor velen in ieder geval te weinig op dit moment, gezien het relatieve gebrek aan belangstelling voor die vormen van toneel die kunst heten te zijn.

Het spijt mij dat ik zoveel omwegen heb bewandeld om toe te komen aan de beantwoording van uw vragen. Eigenlijk ben ik alleen ingegaan op de eerste (en dan nog impliciet) die ik overigens als kernvraag beschouw: waarom gaan zo veel mensen niet kijken naar zulke prachtige voorstellingen? Mijn antwoord luidt eigenlijk: om wat ze niet bieden (namelijk unieke artistieke ervaring en de mogelijkheid om die in het sociale verkeer te verwerken) én omdat men niet weet wat ze kunnen bieden (men kent de unieke dramatisch/theatrale ervaring niet of weet niet welke voorstellingen deze ervaring wel of niet mogelijk maken). Daarmee heb ik toch ook over uw tweede vraag nog iets gezegd.

Intussen ben ik wel benieuwd of mijn gedachtengang u aanspreekt. Als dat niet zo is weet ik niet of ik wel de meest geschikte persoon ben om uw opdracht uit te voeren. Des te meer zie ik uit naar uw antwoord.

Met vriendelijke groeten,

Hans van Maanen

Beste Van Maanen,

Had ik u gevraagd om nieuwe verhandelingen? Nee, om adviezen, voorstellen voor het toneelstelsel in mijn stad. Het schijnt niet gemakkelijk te zijn om op dat punt concreet te worden, maar dat is, naar u hopelijk begrijpt, wel de bedoeling. Ik kan het gemeentebestuur moeilijk een verzameling mooie gedachten cadeau doen met een zak geld erbij, want wie weet wat er dan mee gebeurt.

U begon uw brief zonder een spoor van aarzeling met betrekking tot de vraag of u mijn verzoek zou moeten inwilligen. Welnu, ik kan u zeggen dat mijn aarzeling om mijn verzoek te herhalen nu bijna even groot is als uw belangstelling ervoor. Dat is niet alleen het gevolg van het gebrek aan duidelijke adviezen, maar ook van een verlies aan hoop; hoop dat toneel zijn eigen kracht zou behouden en niet in bijna alles zou gaan lijken op allerlei andere vormen van uitgaan en vermaak. In het beeld dat u schetst, is dat wel het geval en dat maakt mij somber.

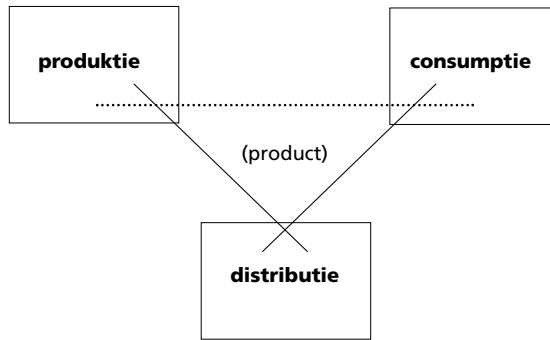
Een van de dingen die ik in uw boek nu juist interessant vond, maar waarvan ik in uw brief weinig terugvind, is de term 'concept' of 'totaalconcept'. U betoogt dat de totstandkoming van een productie, de verspreiding daarvan en het gebruik dat toeschouwers ervan kunnen maken, vanuit één concept moeten worden georganiseerd. Dat ben ik van harte met u eens, zo werkt dat inderdaad, maar geldt dat dan ook niet voor een stedelijk toneelbeleid, waarin de drie functies immers zo duidelijk met elkaar verbonden zijn? De vraag wat er bij de bevolking leeft en de vraag wat toneelkunstenaars willen, ja vanuit hun kunstenaarschap móeten maken, leiden niet zomaar tot hetzelfde antwoord, maar de antwoorden op beide vragen dienen wel aan elkaar te worden gekoppeld. Hierbij speelt uiteraard de distributie een uiterst belangrijke rol, want daarin komen productie en consumptie toch werkelijk bij elkaar.

Het zal u verrassen als ik, zakenman in hart en nieren, u beken op dit punt Marx' Inleiding van de Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie (1857!) zeer verhelderend te hebben gevonden. Kent u deze passage: "productie is onmiddellijk consumptie, consumptie is onmiddellijk productie. Elk is onmiddellijk haar tegendeel, maar tegelijkertijd vindt er een bemiddelende beweging plaats tussen beide. De productie bemiddelt de consumptie: zij brengt haar materiaal voort, zonder haar zou consumptie haar object ontbereren. Maar de consumptie bemiddelt ook de productie, doordat zij voor de producten pas het subjeet voortbrengt, waarvoor ze producten zijn. Het produkt vindt zijn voltooiing pas in de consumptie. Een spoorweg waarop niet wordt gereden, die dus niet versleten, niet gekonsumeerd wordt, is slechts 'dunamer' (potentieel), niet aktueel een spoorweg. Zonder productie geen consumptie; maar ook: zonder consumptie geen productie, daar productie in dat geval doelloos zou zijn." (Vertaling van H.C. Boekraad in te Elfder Ure nr. 17. Nijmegen. 1975) Vervolgens werkt K.M. nog wat verder uit hoe de productie de behoefte aan het product bepaalt, toevalligerwijze zelfs op uw terrein: "De behoefte die de consumptie aan het object gevoelt, komt voort uit de waarneming ervan. Het kunstvoorwerp – zoals ieder ander produkt – schept een kunstzinnig publiek dat ontvankelijk is voor esthetisch genot. De productie produceert dus niet alleen een objekt voor het subjeet, maar ook een subjeet voor het objekt."

Ik raad u aan de tekst eens helemaal te lezen, want het zal u er nog meer van overtuigen dat productie, distributie en receptie van toneel inderdaad vanuit één concept georganiseerd zouden moeten worden, wil er een bloeiend stedelijk toneellevens ontstaan. Aan u de vraag hoe. Wij zouden in zo'n geval altijd proberen een modelletje te tekenen, omdat daarin het algemene en het wezenlijke van het bijzondere en bijkomstige onderscheiden kan worden. Bovendien maakt een model het gemakkelijker om eventuele problemen te lokaliseren en de consequen-

ties van veranderingen te overzien.

Wat denkt u hiervan:



Of je het nu een systeem of een netwerk noemt, duidelijk is dat de drie domeinen niet los van elkaar kunnen worden gezien. Niet alleen verwijzen ze naar elkaar, u ziet ook dat in elk domein de lijnen uit de twee andere hoeken elkaar snijden. Interessant, want op deze drie kruispunten moet geen botsing, maar een ontmoeting plaats vinden. Hoe krijg je dat voor elkaar zonder een omvattend concept? En ten slotte, neem mij niet kwalijk, ik begin er plezier in te krijgen, ziet u tussen de productie en de consumptie geen doorlopende lijn, maar een stippellijn getekend. Dat is omdat die relatie feitelijk alleen via de distributie totstandkomt. Weliswaar zijn er verhoudingen tussen producenten en consumenten denkbaar buiten de distributie van het product om – bij voorbeeld via briefwisselingen, interviews, persoonlijke ontmoetingen et cetera – maar aangezien deze wederzijdse relatie uiteindelijk draait om het product, zijn die minder fundamenteel dan de door de distributie 'bemiddelde' verhouding. Genoeg mijn stokpaardje berezen, dunkt mij; nog even terug naar uw brief nu.

Wat mij somber maakte, was uw betoog dat aan de ene kant toneel op dit moment niet al te veel te bieden lijkt te hebben in de concurrentie met andere vormen van vermaak, binnenshuis en buitenshuis, dat aan de andere kant toneelgenot in het algemeen, als ook het mogelijk te verwerven genot van elke afzonderlijke voorstelling te weinig gekend en bekend zijn.

Als toneel echter wél iets speciaals te bieden heeft, lijkt mij bij nadere beschouwing aan de bekendheid ervan wel iets te doen. Wilt u daar nog eens over nadenken? En, hoewel ik dan niet meteen denk aan allerlei marketinginstrumenten, vier, vijf of zes P's bij voorbeeld, maar eerder aan concepten en strategieën, verzoek ik u toch nogmaals daarbij vooral concreet te blijven.

Van harte gegroet,

B. K.

De produktie van een personage (...) bemiddelt op drie manieren het gebruik ervan: a. Het spelen van een personage brengt het materiaal voort dat geconsumeerd kan worden (...). b. Het spelen, de produktie, bepaalt de manier waarop het materieel fiktieve objekt gebruikt kan worden. c. Het spelen van een personage, het voortbrengen van een dramatische fiktie, schept ten slotte de behoefte aan het gebruikt ervan.

(Van Maanen, 1981: 135)

Geachte Heer Karsten,

Zo werk ik nu eenmaal. Altijd probeer ik eerst de kern van het probleem bloot te leggen (soms blijf ik daar in steken), om vervolgens bij het ontwerpen van iets nieuws zoveel mogelijk hout te kunnen snijden. Maar u krijgt uw zin: puntsgewijs zal ik de belangrijkste consequenties van onze gedachtenwisseling aangeven.

1. Een bloeiend toneelleven houdt in dat relatief veel mensen regelmatig kennis nemen van wat toneelkunstenaars te zeggen hebben en dat de toneelkunst zich op basis van deze communicatie ontwikkelt.

2. Om zoiets te realiseren moet publiek er op kunnen vertrouwen, dat wat geboden wordt aan de verwachting voldoet, dat wil zeggen de toneelavond, -middag, of -dag is de 'EVENT', de belevenis, die voorstellingen in deze tijd moeten zijn; toeschouwers krijgen op hun eigen niveau van beleving een ARTISTIEKE 'optater die hun nog lang zal heugen. Men moet zeker kunnen zijn van de artistieke kwaliteit van de voorstelling, dat wil zeggen van de onzekerheid ALS kwaliteit van de voorstelling: de zalige verwarring of de louterende schok die kunst vermag teweeg te brengen.

3. De zorg hiervoor ligt bij de directies van theateraccommodaties, die echter weinig middelen in handen hebben. Gezelschappen wortelen daarentegen zelden in bevolkingsgroepen, waarmee wel gecommuniceerd moet worden. Niets ligt dus meer voor de hand dan op beleidsniveau de voorbeelden te volgen van groepen die een eigen theater bespelen. Kortom:

- Bouw aan het plein, midden in de stad een op alle mogelijke manieren in te richten zaal voor 400 toeschouwers.
- Vergeet daarbij niet de repetitieruimten én royale, aangename verblijfsruimten voor het publiek, die ook overdag gebruikt kunnen worden.
- Zet er een artistiek directeur met een zakelijke assistent en een klein gezelschap in. Maak de directeur verantwoordelijk voor een doelstelling waarin artistiek ontwikkeling, aantallen voorstellingen, publieksbereik en financieel management geïntegreerd zijn.
- Koppel de positie van de directeur aan de realisering van de artistieke, zakelijke en sociale doelstellingen en alles bij elkaar heeft u de kern van uw stedelijk toneelbestel gecreëerd, alleen de kern, de rest komt later.

4. Een dergelijk gezelschap moet maximaal twee projecten per jaar doen, waaraan lang gewerkt wordt, zodat ze heel goed zijn en werkelijk als gebeurtenissen voor de stad kunnen gelden. Iedereen wil en moet het zien, dat wil zeggen 10% van de volwassen bevolking; dat is minimaal 10.000 personen, 25 volle middenzalen en een recette van 200.000 gulden per project in eigen stad. Daarna wordt het nog in drie andere steden geplaatst steeds voor acht dagen, zoals ook in uw stad projecten uit de andere steden worden ontvangen in uw flexibele zaal. In totaal

heeft u dan 100 dagen toneel in huis, van 8 verschillende bijzondere en bijzonder goede producties, waarnaar het toneelminnende deel van de bevolking reikhalzend uitzielt, zeker als het is van een artistieke kick. Aardige bijkomstigheid is dat in de vier steden binnen een circuit per jaar in totaal niet meer dan 8 producties worden gemaakt, die echter wel samen minimaal 400 voorstellingen opleveren. (Op landelijke schaal zou dat een halving van het aantal producties bij een gelijkblijvend aantal voorstellingen en een verdubbeling van het publiek betekenen).

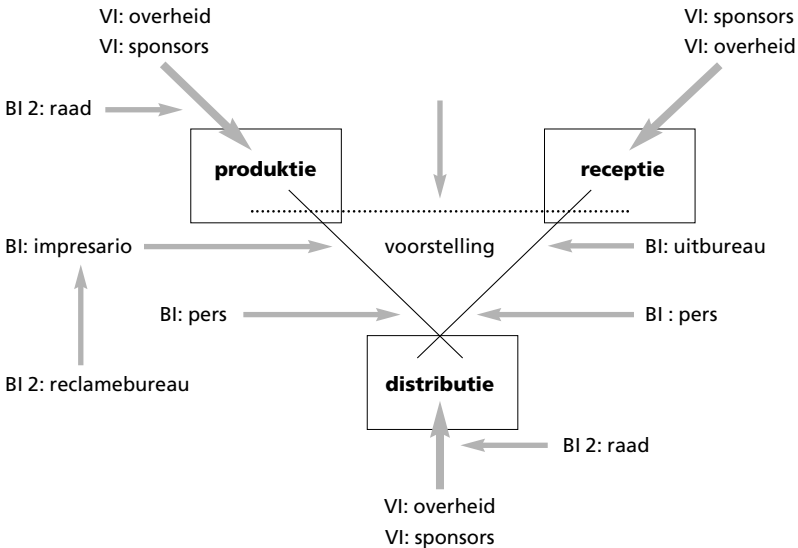
5. In dit centrum aan het plein blijven nog 100 speeldagen over voor andere soorten programmering: besloten bijeenkomsten, losse (buitenlandse) voorstellingen, experimenten en festivalactiviteiten, in beginsel allemaal voorstellingen die hun eigen publiek horen te genereren.

Mijnheer Karsten, is dit wat u bedoelt met concreet?

Wat mij betreft is het slechts de kern van een toneelbestel, het vruchtbeginsel van waaruit het toneellevens opbloeit. Enfin, voordat ik verder ga, zou ik graag weten wat u ervan vindt. Per slot van rekening was uw vorig schrijven niet al te enthousiast.

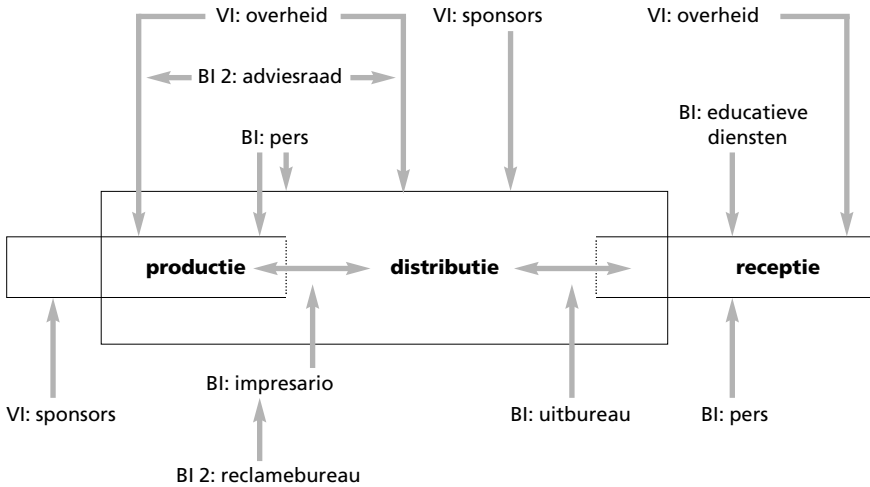
Hans v. M.

P.S. Het model dat u voorstelde om de toneelwereld te beschrijven, was goed bedacht, vooral ook omdat het ruimte laat voor alle mogelijke instanties die een rol spelen in de toneelwereld zonder direct bij de productie, distributie of receptie betrokken te zijn; de overheid natuurlijk, maar bijvoorbeeld ook de pers, uitbureaus en adviesraden. Zelfs nieuwe soorten organisaties kunnen er moeiteloos in worden opgenomen. Bovendien lijkt een voordeel ervan te zijn, dat het zowel voor de beschrijving van plaatselijke als landelijke verhoudingen kan worden gebruikt, zelfs voor het maken van netwerkanalyses voor instellingen.



VI: voorwaardescheppende instantie; BI: bemiddelende instantie

We zouden dit de PDR-driehoek kunnen noemen. Eén bezwaar lijkt mij echter wel aan dit driehoeksmodel te kleven: het is duidelijk gebaseerd op de huidige situatie in Nederland, waarin productie, distributie en receptie los van elkaar georganiseerd zijn, terwijl u en ik het erover eens zijn dat we daar vanaf moeten. In een model, zeker voor een stedelijke situatie, moet de distributie wellicht meer centraal staan. Ik kom dan uit op zo iets als wat hieronder getekend staat:



't Is nog maar een idee, hvm.

Beste Van Maanen,

Hartelijk dank voor je laatste brief. Met zo iets kunnen we vooruit. Als ik je goed begrijp gaat het eigenlijk gewoon om productontwikkeling. In de toneelwereld moet men een completer product op de markt brengen om artistiek en maatschappelijk te kunnen blijven concurreren; een artistiek uitgaansproduct zozegd. Voel ik wel iets voor.

Maar het zal niet eenvoudig zijn om aan de wethouder uit te leggen dat dat niet hetzelfde is als een musicaltheater bouwen met 1500 zitplaatsen voor grootschalig amusement. Want dat is wat de gemeente wil. Mag van mij, maar niet op mijn plek aan het plein. Er tegenover, dat kan, of desnoods wat meer naar de buitenkant, want voor dat soort theater reist men nog wel door het hele land, dus waarom niet naar de rand van de (binnen)stad. Bovendien kunnen al die auto's beter buiten het centrum blijven.

Maar als ook het bezoeken van toneelKUNST voor meer mensen een manier van uitgaan moet worden, is de attractiviteit en de toegankelijkheid heel belangrijk; dus midden in de stad, als die zo nodig een cultureel leven van hoog niveau moet hebben.

Staatssecretaris Nuis was hier onlangs te gast, om tijdens een werklunch met ambtenaren, politici en geïnteresseerde zakenlieden, over het belang en de mogelijkheden van de grote gemeenten als cultuurstedes te praten. Veel van wat hij belangrijk vond – jonge mensen met kwaliteitskunst in aanraking brengen, interculturaliteit, internationale uitwisseling en samenwerking en mogelijkheden om te experimenteren – gebeurt juist in de stad. Misschien wil je daar ook wat meer rekening houden bij wat je nog gaat schrijven.

Opnieuw hartelijk gegroet,

Karsten

Geachte Heer Karsten,

Inderdaad moeten wij rekening houden met de kwesties die Nuis tot uitgangspunten van zijn cultuurbeleid heeft gemaakt. Aardig is dat zijn ideeën aan de ene kant direct aansluiten bij wat zich in de beleidstraditie van de afgelopen decennia ontwikkeld heeft, daar soms ook een duidelijk accent in aanbrengt – zoals Nederland als vrijhaven voor buitenlandse kunstenaars en opnieuw een gerichtere ondersteuning van allochtone kunstenaars – maar aan de andere kant in ieder geval in twee gevallen met de traditie breekt. Eerst en vooral, waar het belang van de kunsteducatie tot nu toe altijd vooral met de mond beleden is, lijkt Nuis nu echte maatregelen op dat vlak te willen nemen. Het is een soort laatste strohalm sinds kunstparticipatie-maatregelen niet afdoende bleken te zijn en de taalkloof tussen makers en kijkers te groot is geworden. Toe te juichen lijkt mij. Ik kom er straks nog op terug. In de tweede plaats – en dat is niet vreemd gezien de totale bestuurlijke ontwikkeling in Nederland, maar wel ten opzichte van de Nota van d'Ancona – wordt de grote provinciesteden een belangrijker rol toebedeeld in het Nederlandse culturele leven. Dat komt goed uit want gemeentebesturen hechten juist, andersom, meer en meer belang aan de rol van het culturele leven in de steden.

Kernkwesties zullen straks zijn wie hoeveel geld te verdelen krijgt en hoe de lagere overheden zullen omgaan met het verschil tussen (autonoom geproduceerd) aanbod en (door een brede en diverse smaak bepaalde) vraag. Betekent het dichter bij de burgers staan een verderaf staan van de kunstenaars?

U zult er zeker mee te maken krijgen en ik hoop van harte dat u zich niet zult laten verleiden om mee te werken aan de inperking van artistieke vrijheid van toneelkunstenaars – die hun kracht is en hen voor ons, toeschouwers, waardevol maakt – ten gunste van een grotere belangstelling. Met mijn pleidooi voor een geïntegreerde productie-, distributie- en receptieorganisatie beoog ik juist een situatie te doen ontstaan waarin de artistieke kracht van een kunstenaar optimaal kan gedijen.

Goed, concreet worden nu weer:

1. Toneeleducatie, dat is belangrijk: mensen moeten de taal van de kunstenaars beter leren verstaan. Aan de ene kant is het dus nodig dat de jeugd met toneel leert omgaan. Dat lijkt niet de grootste zorg, want het jeugdtoneel bloeit als nooit tevoren. Dat is op het ogenblik ook in uw stad het geval. En dat is onder andere het gevolg van het feit dat het publiek van het jeugdtoneel in hoge mate een georganiseerd publiek is.

Eigenlijk is er nog weinig van bekend of de krachtige ontwikkeling van het jeugdtoneel van de laatste tien jaar ook effect heeft op het toneelbezoek van wie de basisschool intussen enkele

jaren achter zich heeft. De inbedding van de artistieke ervaring en de verwerking daarvan zou naar mijn smaak nog wel wat meer aandacht mogen krijgen. Dat lijkt mij echter in de eerste plaats een kwestie van onderwijsbeleid en niet van toneelbeleid, hoewel toneelbedrijven, zeker als zij gezamenlijk opereren, enige invloed op de scholen zouden kunnen uitoefenen. Een groter probleem is dat de jongeren na de basisschool op een leeftijd komen waarop zij afstand nemen van wat in hun jonge jaren belangrijk was of voorgeschreven werd. Voor hen wordt nauwelijks geschikt toneel geproduceerd, laat staan dat er toneelhuizen zijn waar zij terecht kunnen en waar zij zich thuis voelen. Misschien kan toneel voor die leeftijdsgroep ook niet concurreren met popmuziek, maar van tijd tot tijd een rocktheatergroep in de stad is op zijn minst het proberen waard. Typisch is het wel dat juist op deze leeftijd een deel van de scholieren zelf toneel begint te spelen, daarin een belangrijke mogelijkheid vindt om zich te uiten, terwijl ook hun medeleerlingen bij het zien van de voorstellingen een groot enthousiasme aan de dag leggen. Op dit punt stel ik met enige nadruk een versterking van het scholierentoneel in de stad voor: uitwisseling, festivals en vooral ook hier weer kwaliteitsverbetering middels training, verdieping en langere repetitieperioden. Kleine hoeveelheden subsidie of sponsoring kunnen hier wonderen doen en helpen de brug tussen kindertijd en volwassenheid te slaan, zowel op het vlak van de vorming van de persoonlijkheid als op dat van het toneelbezoek. BUREAUTJE VOOR OPRICHTEN zou ik zeggen. Maar pas op: niet te zwaar; een coördinator met goede ideeën en niet een over te plaatsen ambtenaar; een poule van regisseurs die goed getraind zijn en diep willen gaan en die bovendien vanuit een geïntegreerd uitgangspunt willen werken. Naarmate ik er meer over nadenk, begin ik het een steeds beter idee te vinden, onder andere omdat alle schooltypes hierbij betrokken kunnen worden en omdat het ook uitstekende mogelijkheden biedt om leerlingen met verschillende culturele achtergronden hun eigen vormen van theater te laten ontwikkelen en op basis daarvan samen te laten werken.

Maar toneeleducatie is niet alleen nodig voor jongeren. Ongeveer 30% van de huidige bevolking is hoog opgeleid; de helft daarvan bezoekt echter nooit een toneelvoorstelling. Waarom niet? Niet ingevoerd. Zit daar potentieel publiek bij? Jazeker, maar op voorwaarde dat het artistieke uitgaan aantrekkelijk wordt en boeiend. Voor deze groep geldt toch vooral: leren door te doen, in combinatie met toegankelijke informatie. Hier ligt een echte taak voor de marketingafdeling van uw huis aan het plein; die moet samen met een intelligent team van vrijwilligers aan persoonlijke werving van groepen, klassen, bedrijven en afdelingen gaan doen, op basis van AA's: Artistieke Arrangementen. Deze AA's zijn uiteraard gekoppeld aan de projecten van het Huis, wat het zeker gemakkelijker maakt om informatie te verspreiden.

2. Wat in de uitgangspunten van Nuis opvallend ontbrak, maar door de Raad voor Cultuur alsnog op de agenda is geplaatst, is een plan voor de amateurkunst. Iedereen heeft het, zeker op stedelijk niveau over samenwerking tussen amateurs en profs en over het vervagen van de grenzen daartussen.

Ik wil daarbij overigens wel een paar kanttekeningen plaatsen.

- A. De meeste amateurspelers missen te veel talent en/of techniek om ook maar op een of andere manier met beroepsspelers te kunnen worden vergeleken.
- B. Een klein aantal amateurs kent zich zichzelf een (semi)professioneel niveau toe op basis van regelmatig optreden en onderlinge bevestiging van kwaliteit.
- C. Een aantal spelers dat, al dan niet op basis van een vakopleiding, toneelspelen als beroep beschouwt, is niet goed genoeg om van dit werk te leven. De grenzen tussen die groep en de betere amateurs vervagen inderdaad.

D. In de amateurtoneelwereld en daarbuiten loopt een beperkt aantal spelers en spelers rond dat zich qua talent kan meten met professionals, maar in veel gevallen scholing mist. Die groep, mijnheer Karsten, groep D, die is interessant. Natuurlijk is het altijd belangrijk om het niveau van alle amateurs te verhogen, maar daarnaast zou ik samen met de Provincie een vierjarige AMATEURTONEELSCHOOL voor volwassenen oprichten. Jaarlijks worden er vijf of zes leerlingen geselecteerd. Na een paar jaar kunnen deze leerlingen niet alleen ingezet worden in professionele projecten, maar ook zelf in de periferie van uw stad het toneelleven nieuw leven inblazen; misschien zelfs projecten voor de lokale theaters gaan verzorgen die immers langzamerhand steeds meer het professionele niveau gaan ontberen. Deze goed getrainde amateurs vormen dan werkelijk de verbindende schakel tussen het professionele toneel en de amateurwereld.

3. Alles bij elkaar wordt er nu al aardig wat geproduceerd en geconsumeerd in uw toekomstige stad: professionele projecten aan het plein, jeugdtheater, scholierentoneel en amateurprojecten – ook deze zijn uiteraard integraal georganiseerd – van hoog niveau. Wat nog ontbreekt is het experiment. Geen bestel kan bestaan zonder ontwikkeling en geen ontwikkeling kan zonder experiment. Er blijft dus ook een WERKPLAATS nodig. Daarbij wil ik er wel voor pleiten dat de kunstenaars die er werken aan hoge selectie-eisen moeten voldoen, maar dan ook langer kunnen blijven en goed betaald worden, zodat er geen eindeloze stroom van kleine en losse probeersels geproduceerd wordt, maar jonge en iets minder jonge makers de kans krijgen theateraandacht en dramatisch onderzoek gedurende een langere periode voort te zetten.

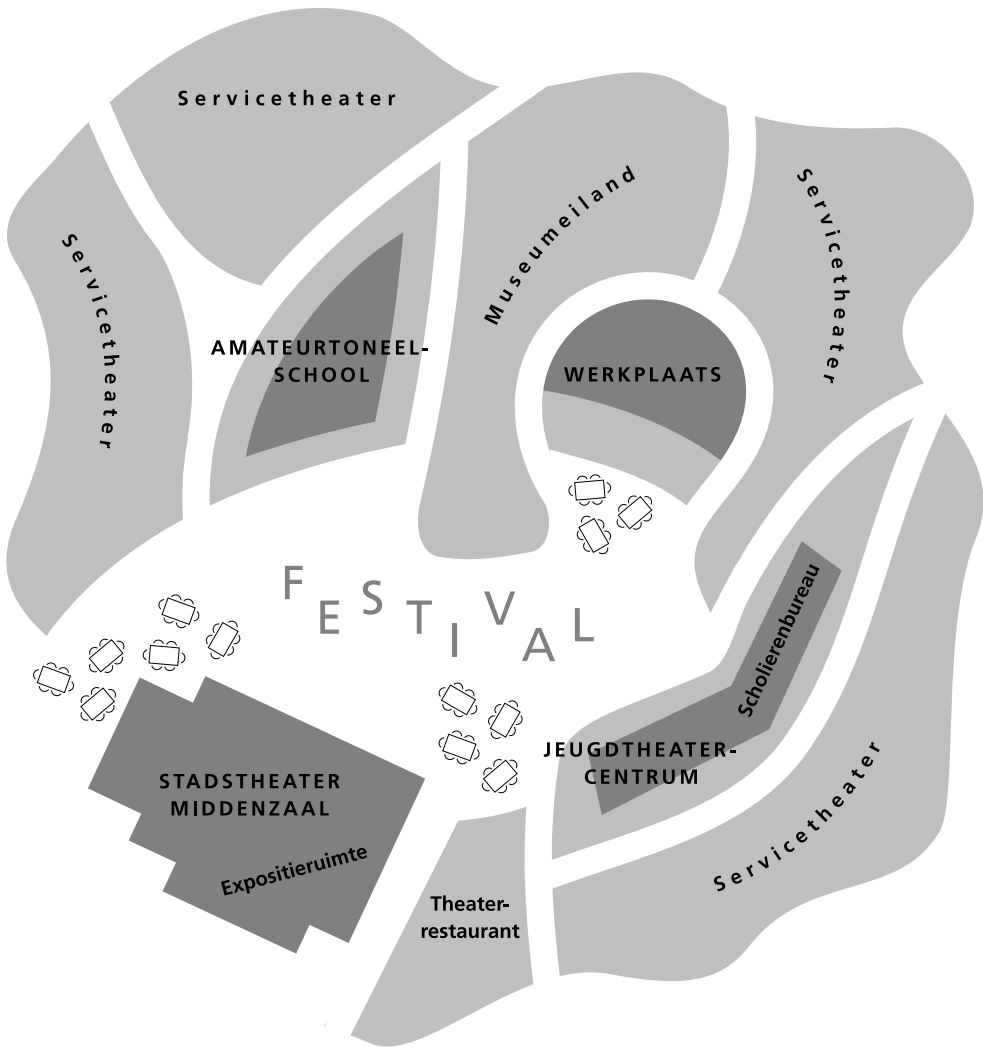
Ik denk niet dat elke grotere stad zo'n werkplaats kan onderhouden; het zouden er dan ook te veel worden: één per circuit van vier steden zou ik zeggen. Of het bij u kan hangt af van het totale toneelklimaat, van wat zich daarbinnen aan talenten aandient en van uw vermogen talenten naar uw stad te krijgen.

4. En dan natuurlijk het FESTIVAL, een distributievorm die het reguliere toneelaanbod niet kan vervangen, maar wel een plotse en krachtige impuls kan geven aan het toneelleven. Vooral als het festival niet te specialistisch is, maar wel opzienbarend en de stad een week of langer in zijn losse greep kan houden. Een stad zonder festival is als een café zonder bier, maar het zal wel moeite kosten om, bij alles wat er op dat gebied al is, iets goeds te bedenken. Eens in de twee jaar zou ik zeggen.

5. Eigenlijk hebben we nu alles wat nodig is om een bloeiend toneelleven in uw stad tot stand te brengen. Alleen over de distributie wil ik nog iets zeggen. Behalve de projecten die integraal georganiseerd zijn, worden er natuurlijk ook wel voorstellingen apart aangeboden, vaak voor een specifiek, naar ik hoop bij marketingafdelingen bekend, publiek. Dat kan in het stadstheater zijn, op het werkplaatspodium of in de zaal van de amateurtoneelschool. Daarnaast zijn er echter ook andere vormen van distributie denkbaar, die het toneel volledig uit zijn isolement halen en het weer dicht bij de mensen brengen. Noem het SERVICETHEATER, waarbij ik denk aan drie varianten: horeca-, thuis- en partytheater. Het zijn vormen van toneel die zich op de vrije markt kunnen ontwikkelen en door topamateurs of broodspelers kunnen worden aangeboden. In ieder geval zou ik u aanraden eens met een collega in de horeca te gaan praten over de mogelijkheid van een theaterrestaurant; begin eenvoudig, een avond in de week dineren tijdens een voorstelling, maar goed, interessant toneel, van hetzelfde hoge artistieke niveau als in de gewone zalen.

Terugkomend op onze modellendiscussie doe ik ten slotte nog een poging om het bovenstaande voor uw stad in kaart te brengen:

Stellen wij ons het toneelbestel voor als een plein: op de hoeken daarvan bevinden zich de basisvoorzieningen: het Stadstheater, de werkplaats, het jeugdtheatercentrum (waarbinnen het scholierenbureau ook een plaats heeft) en de amateurtoneelschool. Het festival is daar tussenin geprojecteerd en maakt van de vier podia gebruik. En op alle mogelijke plekken in en om de stad laat het servicetheater zich gelden.



Afgezien van het festival en het service- en het jeugdtheater worden er zo'n 120 professionele voorstellingen in het nieuwe Stadstheater gespeeld (100 van de acht projecten en 20 losse) en 40 in de werkplaats (drie maal tien voorstellingen van eigen producties en vier groepen van buiten die twee dagen staan). Dat maakt dat er alles bij elkaar zo'n 50 à 60.000 kaartjes verkocht kunnen worden; dat maakt 300 bezoeken per 1000 inwoners per jaar, met andere woorden één keer per twee jaar een kaartje per volwassen inwoner of een abonnement voor vijf voorstellingen per seizoen voor de 10% echte liefhebbers in uw stad.

hvm

Geachte Heer Van Maanen,

Het doet mij genoegen u te kunnen verzoeken na te gaan denken over een integraal beleidsplan voor het toneellevens in deze stad. Voor het bespreken van de condities hoop ik u binnenkort uit te nodigen.

Hoogachtend,

B. Karsten.

Bibliografie

Abbing, H., *Een economie van de kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*. Groningen, 1989

Adams, Th. H., "Pas herlezen" in: *Boekmancahier*, jrg. 7, nr. 26 (dec. 1995)

Altes, G., "Een spelletje Ganzeborden" in: *Het Toneel/Teatraal*, jrg. 88, nr. 2/3 (1967)

Althusser, L., "Ideologie en Ideologische Staatsapparaten" in: *Te Elfder Ure*, nr. 24. Nijmegen, 1978

Arian, M., "Verlate woede en te vroege nostalgie. Tien jaar politiek theater waar niets van is overgebleven" in: Meyer (1994)

Asselbergs-Neessen, V., *Het (mogelijke) publiek van de Nijmeegse Stadsschouwburg*. Nijmegen, 1969 (Sociologisch Instituut)

Attema, J., *Loon en werken van de acteur. Een onderzoek naar de beroepsgroep en -praktijk van de professionele acteur*. Utrecht, z.j. (Wetenschapswinkel Letteren RUU)

Austen, S., *Margetheater in Nederland*. Utrecht, Antwerpen, 1980

Bank, W., "Theater Terzijde over Vietnam" in: *Het Toneel/Teatraal*, jrg. 88, nr. 1 (1967)

Baumol, W.J. and W.G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York, 1966

Beckerman, B., *Dynamics of Drama*. New York, 1979 (2)

Beek, P. van en W. Knulst, *De kunstzinnige burger. Onderzoek naar amateuristische kunstbeoefening en culturele interesses onder de bevolking vanaf 6 jaar*. Rijswijk, 1991

Bennett, S., *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*. London, New York, 1990

Berenschot, Bureau, *De Prijs van het Toneel*. Utrecht, 1993

Berenschot, Bureau, *De Podiumkunsten na 2000. Naar een nieuw beleid*. Utrecht, 1995

Berg, H.O. van den, M. Boorsma en H. van Maanen, *De kwaliteit van kunst en de organisatie van het oordeel*. Groningen, 1994

Beyers, A.M., "Cultuurspreiding en publieksbeleid. Van volksverheffing tot marktstrategie" in: H. van Dulken e.a. (red.), *In ons diaconale land*. Amsterdam, 1988

Binnerts, P., "Het 'politieke toneel' van Europa 1969" in: *Het Toneel/Teatraal*, jrg. 90, nr. 1 (1969)

Blij, M.C.E. van der, *De kunstmatige kloof. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar het bestaan van een duale structuur van het podiumkunstenveld in Nederland*. Amsterdam, 1995

Blokdijk, T., "Hollandia, de cultuur van vóór de cultuur" in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, jrg. 9, nr. 34/35 (1993)

Blokdijk, T., "De dynamiek van het gezamenlijke. Ervaringen bij het collectief werken" in: Meyer (1994)

Blokker, J., "Wij zullen dan maar hopen dat we er met een kleiner bedrag afkomen". *Het Holland festival en de Hollandse samenleving*. 's-Gravenhage, 1987

Blokland, H., "Cultuurspreiding, distinctie en beschaving" in: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 5, 1990

Blokland, H.T., *Vrijheid, autonomie, emancipatie. Een politiek-filosofische en cultuurpolitieke beschouwing*. Delft, 1991

Blokland, H.T., "Een politieke theorie over kunst en economie in de verzorgingsstaat" in: D. Diels, 1992

Blokland, H., "Sociaal-democratische cultuurpolitiek in een marktliberaal tijdperk" in: H. van Dulken en P. Kalma (1993)

Boal, A., *Théâtre de l'opprimé*. Paris, 1979

Boekman, E., *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, 1989 (3)

Boorsma, M., "De kwaliteit van kwaliteitsoordelen: het ondergewaardeerde oordeel van de kunstconsument" in: H.O. van den Berg, M. Boorsma en H. van Maanen (1994)

Boorsma, M. A. en A.C.J. de Leeuw, "Wie is er bang voor het publiek? Een bedrijfskundige kijk op de kwaliteit van het kunstbeleid" in: *Boekmancahier*, jrg. 6, nr. 20 (juni 1994)

Bibliografie

- Boorsma, M. en H. van Maanen, *Lezers praten over Nederland Toneel*. Groningen, 1993 (Research Report nr. RR 1993-06, Fac. bedrijfskunde RUG)
- Bos, R., *Toneel tussen kunst en consumentengunst*. Groningen, 1992 (doct. scriptie RUG)
- Bos, R. en H. van Maanen, "Maatschappelijk engagement wordt uitgangspunt. Toneelbeleid voor en na Tomaat" in: Meyer (1994)
- Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs, 1979
- Bourdieu, P., *Distinction, a Social Critique of the Judgement of Taste*. London, 1992
- Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production*. Cambridge, 1993
- Bouws, L., "Een schets van het Amsterdamse toneellevens van 1935 tot 1945" in: Scenarium, nr. 6. Zutphen, 1982
- Brauw, P.J.W. de, "Toneelbedrijvigheid in Nederland" in: *Het Toneel/Teatraal*, jrg. 88, nr. 6 (1967)
- Bresser, J.P., "La Mama aan de Vecht. Buitenlands theater in Nederland" in: Meyer (1994)
- Brink, N., "Weg van het burgerlijk realisme. De bewogen groei van een sub-toneelcultuur" in: Meyer (1994)
- Brook, P., *The Empty Space*. London, 1968
- Bruijn, S. de, *Het acteurschap, aantrekken en afstoten*. Groningen, 1996 (doct. scr. kkb, RUG)
- Burg, F. van de Burg en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap*. Amsterdam, 1987
- Buijs, M. "Jeugdtheater gereshuffeld" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 111, nr. 2 (1990)
- Buijs, M., "Teneeter, klassiekers voor kinderen" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 111, nr. 5 (1990)
- Cremer, J., "Ook 'n happening in Amsterdam" in: *Het Toneel*, jrg. 84, nr. 1 (1963)
- Cultuurbeleid in Groningen 1996-1999, Alles voor de Kunst Groningen*, 1996
- Davies, S., *Definitions of Art*. Ithaca, London, 1991

De Bruyne, P., "Emotionaliteit als ideologie" in: D. van Berlaer-Hellemans, M. van Kerkhoven en L. van den Dries, *Het politieke theater heeft je hart nodig*. Antwerpen, 1982

Dieho, B., *Theater op de bres, Vormingstheater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, 1979

Diels, D. (red.), *Schoonheid, smaak en welbehagen. Opstellen over kunst en culturele politiek*. Antwerpen, 1992

Dulken, H. van, "De cultuurpolitieke opvattingen van prof. dr. G. Van der Leeuw" in: H. van Dulken e.a. (red.), *Kunstbeleid in Nederland*. Amsterdam, 1985.

Dulken, H. van en P. Kalma, *Sociaal-democratie, kunst, politiek*. Amsterdam, 1993

Eindrapport van de Commissie Landelijk Toneelbestel. Rijswijk, 1984

Eindrapport der Rijkscommissie voor de Dramatische kunst. 's-Gravenhage, 1919

Erenstein, R. L. "Publieksoptanden in Nederland" in: *Scenarium I*. Zutphen, 1977.

Erenstein, R. L. (red.), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, 1996

Esslin, M., *The Field of Drama*. London, 1987

Eversmann, P., *De ruimte van het theater*. Amsterdam, 1996 (diss.)

Eversmann, P. en P. Eggermont, *Publieksonderzoek 1988. Een onderzoek naar de samenstelling, bezoekgedrag, perceptie en waardering van het publiek bij het Theaterfestival te Rotterdam, 19 augustus t/m 3 september 1988*. Amsterdam, 1989

Eversmann, P. en Van den Eynden, *Publieksonderzoek 1993. Beknopte rapportage Publieksonderzoek Theaterfestival 1993*. Amsterdam 1994

Faasse, J.H., *Podiumkunsten, 1980-1985. Ontwikkelingen in aanbod en publieke belangstelling voor het gesubsidieerde theater*. Rijswijk, 1986

Fischer-Lichte, E., *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1990.

Frijda, N.H., *De emoties, overzicht van theorie en onderzoek*. Amsterdam, 1988

Frijda, N.H., *The Emotions, Studies in Emotions and social Interaction*. Cambridge, 1986

Gaal, R. van, *100 Huizen voor de muzen, zoeklicht op de verenigde Nederlands podia*. Amsterdam, 1986

Bibliografie

- Ganzeboom, H., *Cultuur en informatieverwerking*. Utrecht, 1984 (diss.)
- Ganzeboom, H., *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen, Maastricht, 1989
- Gerwen, R. van, *Kennis in schoonheid. Een inleiding in de moderne esthetica*. Meppel, Amsterdam, 1992
- Goedbloed, L., "De bespeling van 's lands eerste toneel" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 107, nr. 4 (1986)
- Goffman, E., *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Hammonds-worth, 1975
- Graevenitz, A. von, "Een Performance met dodelijke afloop" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 106, nr. 5 (1985)
- Grauwe, P., de *De Nachtwacht in het donker. Over kunst en economie*. Tiel, 1990
- Grönroos, Chr., *Service Management and Marketing. Managing the Moments of Truth in Service Competition*. Massachusetts/Toronto, 1990
- Grotowski, J., *Das arme Theater*. Hannover, 1969
- Haanstra, F.H., W.D. Jonker en J.D Oostwoud Wijdenes, *De samenhang opleiding-beoepspraktijk in de theatersector*. Zoetermeer, 1988 (Ministerie van O en W)
- Hartering, W., "Comedia en De Nederlandse Comedie" in: Voogd (1994)
- Heijer, J., "Zonder geheimen, Gerardjan de sfinx" in: N. van Rossem, 1992
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter teil. Stuttgart, 1971 (oorspronkelijk 1835)
- Hekkert, P. en P. van Wieringen, *Oordeel over kunst, kwaliteitsbeoordelingen in de beeldende kunst*. Rijswijk, 1993
- Hendriks, J. "Grondslagen marketing in de culturele sector ('Marketingfilosofie)". In: J. Smiers en G. Hagoort (red.), *Handboek, Management, Kunst en Cultuur*. Houten, 1990. (€1000-5 e.v.)
- Heroverwegingsonderzoek Subsidies Podiumkunsten. Begrotingsvoorbereiding 1993*. Deel-rapport nr. 4. 's-Gravenhage, 1992.
- Heteren, A. van, "Een concordaat van lichtzinnigheid. De discussie over het bouwen van de nieuwe theaters" in: *Boekmancahier*, jrg. 6, nr. 21 (sept. 1994)

Heteren, L. van en H. van Maanen, "The Dutch Theatre World" in: *Carnet, Performing Arts in the Netherlands and Flanders*. Amsterdam, 1994.

Heusden, B. van en E. Jongeneel, *Algemene Literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht, 1993

Hilferink, J.D., "Oorzaken van het stijgend exploitatietekort bij het gesubsidieerde beroepstoneel" in: *Openbare uitgaven*, jrg. 4, nr. 2 (1972)

Hirschman, E.C., "Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept" in: *Journal of marketing*, Vol. 47, 1983

Hoefnagel, F.J.P.M., *Cultuurpolitiek: het mogen en het moeten*. 's-Gravenhage, 1992

Honigh, M., "Toneel voor het voetlicht: Tijd voor een deus ex machina?" in: *Openbare uitgaven*, jrg. 16, nr. 2 (1984)

Hoogen, G. van den en R. de Vries (red.), *Kunsten volgens Paars. Meninge n over en visies op kunstbeleid*. Groningen, 1996

Houtman, D., "Kommer en kwel in het Zuiden. Klamer 't Mannetje" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 107, nr. 1 (1986)

Hunningher, B., *Rapport over de omstandigheden van het Nederlands toneel*. z.p. 1947

Hunningher, B., *Een eeuw Nederlands toneel*. Amsterdam, 1949

Hunningher, B., "Toneelverzet en toneelplan" in: *Scenarium*, nr. 6. Zutphen, 1982

Hupperetz, K., "De plaats van het autonoom-esthetische theater in het huidige theateraanbod" in: *Scholen in Toneel*, jrg. 1, nr. 1 (1983)

Hupperetz, K., "Regie in Nederland". Aflevering 1 – 32 in: *Skript, Tijdschrift voor amateurtheater*, jrg. 1993, nr. 1 – jrg. 1996, nr. 8

Informatiebulletin Raad voor de Kunst, jrg. 1, nr. 1 (1970) – jrg. 22, nr. 5/6 (1991)

Intomart Qualitatief B.V., *Cultuurparticipatie. Een onderzoek naar cultuurdeelname van de Nederlandse bevolking*. (In opdracht van Ministerie van wvc), z.p., z.j.

Jansen van Galen, J., "Onder het plaveisel lag het strand. De jaren zestig als het begin van het ik-tijdperk" in: *Meyer* (1994)

Jeugdtheater & Publiek. De markt van het georganiseerde jeugdtheater. Amsterdam, 1993 (De Bundeling)

Bibliografie

- Kassies, J., *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*. Den Haag, 1983
- Keller, H. en D. de Lange, *Theater in de tijd*. Amsterdam, 1967
- Kerkhoven, M. van, “De stem van de toneelspeler. Over een politiek theater” in: Melsert en Meyer (1996)
- Klamer, A., “The Value of Culture” in: *Boekmancahier*, jrg. 7, nr. 25 (1995)
- Knulst, W.P., “Enige ontwikkelingen in het toneelbestel tussen 1969 en 1979, bekeken op grote afstand” in: *Tien jaar ontwikkeling van het toneel*. Amsterdam, 1980
- Knulst, W.P., “Sociale cultuurspreiding: voorgeschiedenis, uitwerking en resultaten van een ideaal” in: H. van Maanen, *Kunstbeleid, een inleiding*. Groningen, 1985
- Knulst, W., *Van vaudeville tot video*. Rijswijk, 1989
- Knulst, W., *Podia in een tijdperk van afstandsbediening. Onderzoek naar achtergronden van veranderingen in de omvang en samenstelling van het podiumpubliek sinds de jaren vijftig*. Rijswijk, 1995
- Knulst, W.P., *De Milde Muze. Een beschouwing over het telkens terugkerend pleidooi voor een tolerant kunstbegrip*. Utrecht, 1996
- Kolk, M., “Is het theater onmaatschappelijk geworden?” in: *Toneel Teatraal*, jrg. 106, nr. 4 (1985)
- Konijn, E., *Acteurs spelen emoties*. Amsterdam, 1994
- Koster, S., *Van schavot tot schouwburg, vijfhonderd jaar toneel in Haarlem*. Haarlem, 1970
- Kotler, P., “A Generetic Concept of Marketing” in: *Journal of Marketing*, vol. 36 (april 1972)
- Kultureel Front*, nr. 1 (okt 1976) – nr. 26 (sept. 1983)
- Kultuureel Front Nieuws*, nr. 1 (voorjaar 1979)
- Kun s.j., J.I.M. van der, *Handelings-aspecten in het drama*. Nijmegen, 1938
- Kunstenbond FNV, *Het toneelbeleid*. Amsterdam, 1984
- Laermans, R., “De vergeten openbaarheid van cultuur” in: D. Diels, 1992
- Laermans, R., “Splitting the Difference, over kunst, massacultuur en cultuurbeleid” in: H. van Dulken en P. Kalma (1993)

Laermans, R., "A Home for the Impermanent. A few critical reflections on the festival discourse" in: *Carnet*, 1994, nr. 2

Laermans, R., "Theater/Politiek. Enkele observaties" in: Melsert en Meyer (1996)

Launspach, E., "De filosofie van Globe" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 104, nr. 5/6 (1983)

Leeuwe, H.H.J. de, "Toneelspelersopleidingen in Nederland in de negentiende eeuw" in: *Scenarium*, nr. 1. Zutphen, 1977

Leeuwe, H.H.J. de en H. Uitman, *Oosthoek Lexicon Toneel en dans*. Utrecht, 1966
Ligthart, P., *Toneelbeleid in Nederland, subsidiëring en advisering vanaf 1950*. Amsterdam, 1988

Lugt Melsert, C. van der, *Wat ik nog even zeggen wou*. Maastricht, 1949

Maanen, H. van, "Toneel wordt pas werkelijk toneel in de akt van het kijken" in: *Restant, Tijdschrift voor semiotische theorievorming en de analyse van teksten*, jrg. 9, nr. 2 (1981)

Maanen, H. van (red.), *Kunstbeleid, een inleiding*. Groningen, 1985

Maanen, H. van, "De kunst van het uitgaan" in: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 4 (1990)

Maanen, H. van, "Kunstspreiding of kunstmarketing?" I in: *Boekmancahier*, jrg. 3, nr. 10 (1991)

Maanen, H. van, "Kunstspreiding of kunstmarketing?" II in: *Boekmancahier*, jrg. 4, nr. 11 (1992)

Maanen, H. van, "Theaterwetenschap in de praktijk. Over de integratie van productie, distributie- en receptieorganisatie" in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, jrg. 9, nr. 3 (1993)

Maanen, H. van, "Qualitate qua. Over kwaliteit, functie, kennis en smaak" in: H. van den Berg, M. Boorsma en H. van Maanen (red.), 1994

Maanen, H. van, "Marketing omwille van de kunst" in: L. van den Dries en F. Peeters, *Bij open doek*. Antwerpen, 1995

Maanen, H. van, "Het Werkteater presenteert *Avondrood*" in: R.L. Erenstein, 1996

Maanen, H. van, "Over het delen van verbeeldingskracht" in: G. van den Hoogen en R. de Vries, 1996

Bibliografie

- Maas, I., *Deelname aan podiumkunsten via de podia, de media en actieve beoefening. Substitutie of leereffecten?* Utrecht, 1991
- Maas, I., R. Verhoeff en H. Ganzeboom, *Podiumkunsten en publiek*. Rijswijk, 1990
- Mandler, G., *Mind and Emotion*. New York, 1975
- Mannetje, K. 't, *Ze willen de hemel op aarde*. Eindhoven, 1982
- Manschot, H., *Althusser over het Marxisme*. Nijmegen, 1980
- Martin, J. en W. Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm, 1995
- Marx, K., "Inleiding (van de Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie)" in: *Te Elfder Ure*, nr. 17 (1974)
- Melsert, Y. en D. Meyer, *Bewakers van betekenis. Beschouwingen over theater en maatschappij*. Amsterdam, 1996
- Meyer, D., "Gewelddadig dramatisch theater maken. Mathieu Güthschmidt: regisseur van 'De Jeugd van Hitler'" in: *Jeugdtheater*, jrg. 3, nr. 3 (1992)
- Meyer, D. (red.), *Tomaat in perspectief. Theater vernieuwing in de jaren '60 en '70*. Amsterdam, 1994
- Ministerie CRM, *Nota Kunst en Kunstbeleid*. 's-Gravenhage, 1976
- Ministerie van CRM, *Nota Toneelbeleid*. 's-Gravenhage, 1976
- Ministerie van oc&w, *Pantser of ruggengraat. Uitgangspunten voor cultuurbeleid*. 's-Gravenhage, 1995
- Ministerie van oc&w, *Pantser of ruggengraat. Cultuurnota 1997-2000*. Den Haag, 1996
- Ministerie van wvc, *Notitie Cultuurbeleid*. Rijswijk, 1985
- Ministerie van wvc, *Brief over het kunstbeleid*, Rijswijk, 1987
- Ministerie van wvc, *Plan voor het kunstbeleid 1988-1992*. Den Haag, 1987
- Ministerie van wvc, *Nota Cultuurbeleid 1993-1996. Investeren in cultuur*. Den Haag, 1992
- Mulder, H., *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*. Utrecht, Antwerpen, 1978

- Mythes en Feiten over het Nederlandse toneel*. Amsterdam, 1995 (VNT)
- Nieuwsbrief Project Proeftuinen*, nr. 1 (maart 1994) – nr. 8 (aug. 1995)
- Nieuwsbrief Stichting Fonds voor de Podiumkunsten*, jrg. 1, nr. 1 (1993)
- Notitie inzake de kerncijfers over 16 seizoenen VNT-toneel (1978/79 t/m 1993/94)*. Amsterdam, z.j. (Interne notitie VNT)
- Notitie van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland*. Amsterdam, 1992
- NVT (Nederlandse Vereniging van Toneel Kunstenaars), *De toekomst van het Nederlands toneel*. Amsterdam, 1965
- Ogden, D., *Performance Dynamics and the Amsterdam Werkteater*. Berkeley, Los Angeles, 1987
- Ontwerp voor een regeling van het toneel voor de oorlog*. z.j. z.p.
- Oosterbaan Martinius, W., *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage, 1990
- Otterloo, A. en A. Holties, *Jeugdtheater en de overheden. Theaterbeleid voor een kwart van de bevolking*. Amsterdam, 1989 (De Bundeling)
- Paridon, E. van, "Het rookgordijn" in: Meyer (1994)
- Parsons, M.J., *How we understand art, a cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge 1987
- Patoor, B., *Accounts over Reindeerwerk. Een onderzoek naar betekenisoverdracht*. Antwerpen, 1980. (Lic. Verh. Germ. Fil.)
- Paul, A., "Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln" in: *Kölner Zeitschrift für Sozial Psychologie* 23, 1 (1972)
- Paul, A., "Theater als Kommunikationsprozess" in: *Diskurs, Zeitschrift für Theater, Film und Fernsehen* 2 (1972)
- Piaget, J., *Genetische Epistemologie*. Meppel, 1976
- Raad voor de Kunst, *Het vraagstuk van de toneelspreiding*. Den Haag, 1959
- Rekers, N., "De Boubers en het 'boubere'" in: Voogd (1970)

Bibliografie

- Rijkscommissie van Advies voor de bouw van schouwburgen en concertcentra, *Terugblik en perspectief 1964-1961*. Amsterdam, 1961
- Roduin, H., "Nieuwlichterij contra heilsverwachting" in: *Het Toneel*, jrg. 84, nr. 2 (1963)
- Rossen, N. van, *De roes en de rede, over Gerardjan Rijnders*. Amsterdam, 1992
- Ruivenkamp, P. "Het Masker/Goed komediespelen in de crisistijd" in Voogd (1970)
- Rutten, A., "Living Theatre sloeg niet aan. Wederzijds misverstand in Carré" in: *Het Toneel*, jrg. 86, nr. 1 (1965)
- Rutten, A., "La Mama of het plezier van het spelen" in: *Het Toneel*, jrg. 88, nr. 4 (1967)
- Rutten, A., "Albert van Dalsum" in: Voogd (1970)
- Rutten, A., "Test en Studio/Kees van Iersel" in: Voogd (1970)
- Rutten, A., "Terugblik op veertig jaar Nederlands Toneel" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 105, nr. 8 (1984) – jrg. 108, nr. 2 (1987)
- Rutten, A., *40 Jaar Haagse Comedie*. 's-Gravenhage, 1987
- Sande, L. van der, "De 15%-maatregel. De gevolgen voor theaterensemble Het Vervolg" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 115, nr. 1 (1994)
- Sartre, J.P., *Het imaginaire*. Meppel, 1979
- Schaik-Willing, J. van. "Machteloze overgave" in: *Het Toneel*, jrg. 88, nr. 1 (1967)
- Schillings, *Toneel en Theater in Limburg in de 19e en 20e eeuw*. Assen, 1976
- Schilp, C.A., *Toneel in Utrecht in de twintiger en dertiger jaren*. Utrecht/Antwerpen, 1975
- Schoenmakers, H., "Publieksonderzoek in het kader van voorstellingsanalyse" in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, jrg. 1, nr. 2 (nov. 1979)
- Schoenmakers, H., *Zeven Manieren om de zevende hemel te bezoeken. Van receptie-onderzoek in het theater naar een voorstellingstheorie*. Wilrijk, 1983 (diss.)
- Schoenmakers, H., *Filosofie van de Theaterwetenschappen*. Leiden, 1989
- Schoenmakers, H., "Aesthetic Emotions and Aestheticised Emotions in Theatrical Situations" in: H. Schoenmakers (red.), *Performance Theory, Reception and Audience research*. Amsterdam, 1992

- Schröder, P.H., "Organisatie van het publiek" in: *Het Toneel*, jrg. 73, nr. 6 (1952)
- Sheppard, A., *Filosofie van de kunst*. Utrecht, 1989
- Smiers, J., *Cultuur in Nederland, 1945-1955*. Nijmegen, 1977
- Snel, E., "Dat hoef je niet te spelen, dat staat al in de tekst" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 112, nr. 2 (1991)
- Southern, R., *The seven Ages of the Theatre*. London, 1968
- Sternheim, J., "Sternheim over Lamers" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 112, nr. 9 (1991)
- Stroman, B., "Avant-garde-Experiment-Absurdisme" in: *Het Toneel*, jrg. 83, nr. 6 (1962)
- Stroman, B., "Centraal Tooneel 1927-1946" in: Voogd (1970)
- Swaan, A. de, *Kwaliteit is klasse*. Amsterdam, 1985
- Swaan, A. de, *Kunst en staat*. Amsterdam, 1990
- Tesselaar, S., *Theatermarketing. Met cases uit Proeftuinen*. Delft, 1996
- Theater Netwerk Nederland, *De Vergeten Theaterbezoekers, of: het publiek is ook maar een mens*. Amsterdam, 1995
- Toekomst van het Nederlandse toneel, de*, Amsterdam, 1965 (NVT)
- Tomaatdocumentatie. Een documentair verslag van een actie, 9 oktober 1969 – 28 februari 1970*. Z.p. 1979
- Toneelbeleid, het*. Amsterdam, 1984 (Kunstenbond FNV)
- Toneelspreiding Oost-Nederland*. z.p. 1962
- Twaalfhoven, A., "Klassiekers en kinderen" in: *Jeugdtheater, een nieuwsbrief voor professionals*, nr. 8 (1991)
- Vaessen, B., "Van Teneeter naar theater. De wordingsgeschiedenis van een jeugdtheatergezelschap" in: *Jeugdtheater*, jrg. 2, nr. 5 (1991)
- Vecht, C., "Over stinkbommen en muizen: de toneelspelersstaking van 1920" in: P. van Buul e.a. (red.), *Kunst en Strijd*. Amsterdam, 1994
- Veld-Langeveld, H.M. in 't, *Georganiseerd toneelpubliek*. Amsterdam, 1960

Bibliografie

Veld-Langeveld, H.M. in 't, "De sociale cultuurspreiding" in: A.N.J. den Hollander e.a. (red.), *Drift en koers, een halve eeuw sociale verandering*. Assen, 1962

Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (en vscD), *De theaters en het gesubsidieerde toneel*. Amsterdam, 1973

Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties, *Schouwburgen in Nederland, met zaalcapaciteit*. Amsterdam, z.j.

Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (en VNT), *Omvallende dominstenen. Vraag en aanbod van gesubsidieerd toneel*. Amsterdam, 1982

Verhoeff, R., *De weg naar de podia*. Utrecht, 1993

Verhoeff, R. en H.B.G. Ganzeboom, *Cultuur en Publiek. Multidisciplinaire opstellen over de publieke belangstelling voor kunst en cultuur in Nederland*. Amsterdam, 1991

Verlijdsdonk, M., *Geconcentreerd op spreiding. Het Rijksbeleid betreffende de horizontale spreiding van het gesubsidieerde toneel in Nederland, 1945-1985*. Delft, 1986

Voogd, G.J. de (red.), *Facetten van vijftig jaar Nederlands toneel 1920-1970*. Amsterdam, 1970

Vos, E., "To maat or not to maat, that's the question" in: Meyer (1994)

Vraagstuk [het] van de toneelspreiding. Den Haag, 1959 (Raad voor de Kunst)

Wees, C. van, "Jeugdtheater in verstikkende omarming. Erkenning en haar problemen" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 114, nr. 9 (1993)

Zeithaml, V.A., L.L. Berry, & A. Parasuraman, "Communication and Control Processes in the Delivery of Service Quality" in: *Journal of Marketing*, april 1988.

Zonneveld, L. (red.), *Toneelwerkgroep Proloog. 'Neus en Ko op zoek naar het verzwegen nieuws' en 'Breken en bouwen'*. Amsterdam, 1974

Zonneveld, L. (red.), *Proloog en de overheideneen*. Den Bosch, 1974

Zonneveld, L., "Een kwart eeuw Nederlands Toneel in kleine zalen" in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, jrg. 9, nr. 34/35 (1993)

Zonneveld, L. e.a., "Het debat. De kwesties van het seizoen 1994-1995" in: *Toneel Teatraal*, jrg. 115, nr. 7 (1994).

Zonneveld, L., "Een buskaartje naar Loenersloot. Over andere theaterplekken en vragen over de gekte van de wereld" in: Meyer (1994)

Zweers, J. en L.A. Welters, *Toneel en publiek in Nederland*. Rotterdam, Utrecht, 1970

CBS-Statistieken

Tachtig jaar statistiek in tijdreeksen, 1889-1979
Vrije-tijdsbesteding in Nederland, 1955/56, deel 6; 1962/63, deel 1
Statistiek van het toneel 1965/66-1971/72
Statistiek van het gesubsidieerde toneel (en mime) 1972/73-1973/74
Statistiek Muziek en theater 1974/75-1980/81
Toneel, kerngegevens per gezelschap 1978/79-1994/95
Jeugdtheater, kerngegevens per gezelschap 1992/93-1994/95
Podiumkunsten, 1988 en 1992
Jaarboek Cultuur 1992-1995

Theater(jaar)boeken

Nederlands Theaterjaarboek 1952/53-1970/71 (NThI)
Nederlands Theater- en Televisiejaarboek 1971/72-1980/81 (NThI)
Nederlands Theaterboek 1981/82-1988/89 (NThI)
Nederlands Theaterjaarboek 1989/90-1994/95 (NThI/TIN)

Archief Raad voor de Kunst

Adviezen 1970/71-1992/93

Figuren en tabellen

Overzicht figuren

- 1.1 De 'werking' van toneel 15
- 1.2 De velden van theater en drama 22
- 1.3 De lagen van een voorstellingssituatie 23
- 1.4 Structuur van een toneelvoorstelling 26
- 1.5 Acteur in eigentijdse vormen van 'acteurstoneel' 28
- 1.6 Receptie van een dramatische structuur 29

- 2.1 Structuur van het beoogde Toneelorgaan 69

- 3.1 Het gesubsidieerde toneel in seizoen 1964/65 92
- 3.2 Schouwburgbestand in Overijssel aan het eind van de jaren '50 100
- 3.3 Niveaus van legitimering van het toneelbeleid 123

- 4.1 Producties van het Werkteater 1978/79 149
- 4.2 Producties van Proloog 1977/78 157
- 4.3 Geldstromen in de toneelwereld in 1982 204
- 4.4 Indeling theatergenres door Maas, Verhoeff en Ganzeboom 215
- 4.5 Open en gericht aanbod als toneelcategorieën 227
- 4.6 Categorisering toneel behorende bij de beoordeling van taakstellende begrotingen door de Raad voor de kunst 229
- 4.7 Overzicht van de financiering van toneel in het seizoen 1975/76 232
- 4.8 Financieringsstructuur theater volgens Advies Kunstenplan 1993-1996 262

- 5.1 Tekenketen van auteur naar toeschouwer 279
- 5.2 Verband tussen activering van artistiek vermogen en niveau van artistiek genot 281
- 5.3 Veld van esthetisch en artistiek genot en mogelijke afleidingen daarvan 286
- 5.4 Het basispakket van de dienst volgens Grönroos 309
- 5.5 Structuur van het basispakket van een toneeldienst 309
- 5.6 De uitgebreide toneeldienst 313
- 5.7 De structuur van een toneeldienst 317
- 5.8 Het Gap-Analysis-model voor de toneeldienst 319

- P(roductie)-D(istributie)-R(eceptie)model 346 en 347
- Stedelijk Bestel Model 351

Overzicht Tabellen

- 3.1 Voorstellingen gesubsidieerd toneel 1956/57 80
- 3.2 Spreiding toneelvoorstellingen in Oost-Nederland 81
- 3.3 Structureel gesubsidieerde gezelschappen 1968/69 84
- 3.4 Personeel van gesubsidieerde gezelschappen 1950-1980 85
- 3.5 Kerngegevens gezelschappen 1959/60 en 1968/69 86
- 3.6 Aanbod en bezoek aan toneelgenres midden jaren '60 87
- 3.7 Spreiding Schouwburgen tussen 1945 en 1981 103
- 3.8 Spreiding van voorstellingen 1956/57 105
- 3.9 Concentratie van voorstellingen in 1956/57 106
- 3.10 Normering van voorstellingen per gezelschap t.b.v. spreiding 107
- 3.11 Genormeerde spreiding per aantallen inwoners (1959) 107
- 3.12 Spreiding van voorstellingen 1967/68 108
- 3.13 Bezoek beroepstoneel in % naar opleiding in 1962 112
- 3.14 Bezoek beroepstoneel in % naar beroep 1954/55 112
- 3.15 Bezoek Schouwburg Nijmegen in % naar beroep in 1969 113
- 3.16 Samenstelling publiek Bredase Schouwburg in 1967 114
- 3.17 Samenstelling Amsterdamse kunstkringen naar beroepsstatus 115
- 3.18 Begrotingsartikelen kunsten en toneel 1950-1970 117
- 3.19 Samenstelling en benoeming Raad voor de Kunst 122

- 4.1 Structureel en meerjarig gesubsidieerde gezelschappen en producties tussen 1970 en 1994 179
- 4.2 Aantallen producenten en hun producties van 1970 tot 1995 181
- 4.3 Producties, voorstellingen en arbeidsplaatsen bij 35 gesubsidieerde gezelschappen in 1982/83 183
- 4.4 Theaters gebouwd tussen 1976 en 1994 188
- 4.5 Spreiding professioneel toneel over soorten accommodaties in 1991 189
- 4.6 Gesubsidieerde voorstellingen van 1970 tot 1994 195
- 4.7 Aantallen voorstellingen per productie van VNT-gezelschappen 1990-1995 196
- 4.8 Regionale spreiding rijksge subsidieerde toneelvoorstellingen 1970-1975 197
- 4.9 Regionale spreiding bezoeken aan rijksge subsidieerd toneel in seizoen 1974/75 198
- 4.10 Uitkoop- en vrije voorstellingen gerelateerd aan afnameniveau gemeenten in 1975 198
- 4.11 Verhouding inwoners/voorstellingen per regio 1974/75 199
- 4.12 Regionale spreiding van rijksge subsidieerde voorstellingen 1977-1985 199
- 4.13 Percentages voorstellingen in de randstad van aldaar gevestigde gezelschappen 1971-1985 200
- 4.14 Spreiding voorstellingen niet-randstedelijke gezelschappen tussen 1971 en 1985 201
- 4.15 Percentages randstedelijke afname van voorstellingen voor volwassenen in 1987/88 201

- 4.16 Regionale spreiding rijksgesubsidieerde voorstellingen 1970-1994 202
- 4.17 Speelbeurten grote gezelschappen in 1968/69 en in 1994/95 206
- 4.18 Aantal steden waar VNT-gezelschappen gespeeld hebben, 1990-1995 207
- 4.19 Ontwikkeling toneelbezoek van 1965 tot 1993 208
- 4.20 Bezoek aan professionele toneelvoorstellingen per duizend inwoners 1965 tot 1994 209
- 4.21 Bezoekersaantallen per rijksgesubsidieerde voorstelling 1970-1994 210
- 4.22 Bezoekersaantallen per voorstelling van VNT-gezelschappen van 1978 tot 1994 210
- 4.23 Aantallen voorstellingen en bezoeken van/aan soorten VNT-gezelschappen 211
- 4.24 Theaterbezoek naar opleidingsniveau in 1987 213
- 4.25 Toneelbezoek naar opleiding in 1975 213
- 4.26 Bezoek aan podiumkunsten naar leeftijd, 1987 214
- 4.27 Theaterbezoek naar inkomen in 1987 215
- 4.28 Deelname aan podiumkunsten naar complexiteit en conventionaliteit 216
- 4.29 Aantal bezoeken aan structureel en meerjarig gesubsidieerd toneel per 1000 inwoners in 1975, 1987, 1993 en 1995 217
- 4.30 Verschillen in frequentie van podiumkunstbezoek naar urbanisatiegraad in 1985 218
- 4.31 Percentages van bevolkingsgroepen die toneel bezoeken, naar urbanisatiegraad in 1975 219
- 4.32 Gemiddelde reistijd per bezoek 220
- 4.33 Bestuurlijke herverdeling gelden toneel m.u.v. Amsterdam (1984) 235
- 4.34 Toneelsituatie Amsterdam in verband met de bestuurlijke herverdeling (1984) 236
- 4.35 Bestuurlijke herverdeling kinder/jeugdtheater (1984) 237
- 4.36 Wijzigingsvoorstellen toneelbestel (1984) 239-240
- 4.37 Mutaties rijkssubsidies toneel 1988-1992 243
- 4.38 Provinciale financiering van de productie van jeugdtheater 1988/89 252
- 4.39 Financieel overzicht Kunstenplan 1993-1996 258-260
- 4.40 Overheidsfinanciering van de professionele toneelproductie tussen 1970 en 1995 264
- 4.41 Uitgaven van het rijk en alle overheden samen voor professionele toneelproductie, in verhouding tot de rijksbegroting 264
- 5.1 Waargenomen en verwachte participatie in 1962 en 1979 300

Register

In dit register van begrippen, instellingen en personen zijn, op enkele uitzonderingen na, niet de namen van toneelauteurs en hun stukken opgenomen.

- 7:84 152
Abbing, H. 290.291, 329
ABC-plan 96
Acht Oktober 151
Actieradius 248
Adams, R. 166
Adams, Th. 223
Admiraal, J. 149
Alberti, C. 12
Alex d'Electricque 254, 258
Althusser, L. 284
Alving, M. 84
Amateurtoneelschool 350, 351
Ambachtelijkheid, Zie *Technisch kunnen*
Amsteltoneel 160, 180, 197, 228, 232, 242, 243
Amsterdams toneel 168, 192
Amsterdams-Rotterdams Toneel, Zie Stichting Amsterdams-Rotterdams Toneel
Amsterdams Toneel Gezelschap 71
Amsterdamsch Tooneel 50, 56, 60, 68, 69
Amsterdamsche Stadsschouwburg-maatschappij 45
Amsterdamsche Tooneelvereniging 58, 60
Andersen, E. 127, 128
Andriessen, L. 94
Anthonis, E. 175, 242
Appel, De 153, 170, 200, 205, 225, 231, 235, 255, 258
Arbeiders Kunstkring 75
Arbeidsproductiviteit 183, 184, 334
Arena (Nieuw Jeugd-toneel) 81, 83, 84, 160
Arian, M. 155, 159
Arnoldi, K. 47, 49, 57, 58, 61, 62, 71
Art en Pro 11, 150, 154, 155, 174, 221, 259
Artemis 165, 260
Artistiek Arrangement (AA) 349
Artistiek genot, Zie *Kunstgenot*
Artistiek vermogen 281, 282
Artistieke systematiek 317
Attema, J. 184, 185
Austen, S. 190
Auteurs-theater 279
Authenticiteit 295-297
Baal 127, 145, 150, 153, 174, 197, 200, 225, 231, 236, 239
Baan, P. de 93, 159, 171
Baas, C. 82-84
Baas, G. 157, 159
Bachg, F.J.H. 73
Bakker, R. 166
Balladux, P. 47, 52
Bank, W. 94, 96
Baumol & Bowen Disease 118, 333
Beckerman, B. 20-22, 37, 277
Beck, J. 90
Bekoring, De 258
Bemiddelende Instantie (BI) 346
Benjamin, W. 342
Bentum, R. van 90

- Bentz van den Bergh, H. 84, 87, 127,
130, 135, 139, 192
- Bernlef, J. 171
- Berretty, Y. 90
- Bertsch, Y. 149
- Bestel (toneel-)* 43, 133
- Bestuursvereenkomst* 263
- Betekenaar* 277-279, 281, 283, 286, 296,
297
- Betekende* 277-279, 281, 283, 286, 290,
292, 296, 297
- Betekenis* 277, 279, 281, 283, 289, 290
- Beugels, P. 97, 135, 138
- Bevers, A.M. 261, 301, 302, 326
- Bewth 150, 151, 259
- Bij Leven en Welzijn 172
- Bingley, W. 44
- Binnerts, P. 126, 134, 138, 253, 254
- Blauwe Zebra, De 164, 252
- Bleyleve, D. 168
- Blij, M. van der 189, 325
- Bloemgroep 155, 156, 170
- Blokdiijk, T. 155
- Blokland, H. 288, 292, 293, 302, 328,
330
- Boal, A. 21, 36, 163
- Boas, P. 44
- Boast Festival 193
- Boekman, E. 120
- Boer-van Rijk, E. de 50, 60
- Boer, H. de 153, 180, 205, 221, 232-
234, 237, 238, 263
- Boer, L. de 192
- Boermans, T. 154, 175
- Bogaerts, S. 175
- Bond voor Toneelspelers 63
- Bond van Nederlandse Architecten 73
- Bond voor Beeldende Kunstenaars
136
- Bont, A. de 165-167
- Boom, H. van den 165, 167
- Boorsma, M. 314, 318
- Bouber, A. 57, 58, 60, 71, 76, 80, 269
- Bouber, H. 52, 53, 57, 58, 60, 71, 76,
80, 269
- Boudewijn, B. 176
- Bouhuijs, M. 159
- Bourdieu, P. 288, 290, 292, 302
- Bouwmeester, F. 61
- Bouwmeester, L. 44, 51, 56, 61
- Braak, K. ter 96
- Brauw, P.J.W. 108, 109
- Brabants Orkest 244
- Brakke Grond, De 129
- Brandenburg, B. 192
- Branding, De 260
- Bread and Puppet Theatre 152
- Bresser, J.P. 134, 151
- Brief over het kunstbeleid 240
- Brinkman, E. 241, 242, 250, 261, 274,
295, 326
- Brink, N. 125, 133, 134, 136
- Brook, P. 90, 94
- Bruggencate, C. ten 177
- Bruyne, P. de 175, 283
- Budgetfinanciering* 238, 239, 274, 275
- Bundeling, De 164, 242, 243, 251, 252
- Burkunk, W. 89
- Cals, J. 82
- Campen, J. van 44
- Caroussel 150, 151, 160, 164, 221, 258
- Carpentier Alting, M. 135
- Carver 151, 259
- Cast 184
- Cate, R. ten 90, 151, 152, 185
- Centraal Tooneel 49, 58, 60
- Centraal Coördinatie Bureau (voor
het toneel) 71, 74-76, 98, 99
- Centraal Theater 56
- Centrum 83, 84, 91, 92, 105, 128, 148,
153, 159, 160, 171, 176, 196, 200,
231, 235, 239
- Chaikin, J. 90
- Chasséeschouwburg 187
- Circustheater 188
- Citadel, De 38, 166, 260
- Claus, H. 192
- Collectieve goederen* 328
- Colthof, L. 165-167
- Comedia 70, 71, 87
- Comfort* 303

Register

- Commissie Landelijk Toneelbestel (zie ook De Boer) 204, 221, 232-234, 237-240, 242, 261, 262, 274
- Communicatie* 273, 312-314, 319
- Comoedia 59
- Complexiteit* 215-217, 293-297, 305
- Conflict* 25, 26, 29, 30
- Constant 90
- Convenant* 263
- Conventie* 19, 103, 215, 216, 299, 304
- Conventionaliteit* 215-217, 293-295, 305
- Cornette, Ch. 38
- Corver, M. 44
- Cosmic Illusion 259
- Croiset, H. 38, 61, 84, 96, 141, 168-170, 176
- Croiset, J. 61, 133, 154
- Cultureel kapitaal* 289
- Culturele competentie* 215, 217, 271, 276, 282, 292, 294, 304, 306
- D'Ancona, H. 244, 245, 250, 260, 295, 348
- Dagelet, H. 171
- Dalsum, A. van 47, 49, 50, 54-62, 68-71, 82, 154, 168
- Davids, L. 52
- Decroux, E. 151
- Defresne, G. 47, 48, 54, 56, 70, 71, 192
- Deinum, Ph.A. 46
- Derdenrechten* 182, 183
- Deutsche Bühne 12
- Dienst* 307, 312-315, 318, 328
basis- 308, 314, 315, 317
facilitaire 308, 309, 311, 313-318, 320
kern- 308, 309, 311, 313, 314-318, 320
ondersteunende 308, 309, 311, 313-317, 320
Theaterdienst 308, 310, 317
totale 308, 314, 317, 318
uitgebreide 308, 310, 317
- Dienstconcept 313, 317, 343
- Diensteigenschappen* 318, 319, 320
- Diffusie* 15, 329, 332
- Dijk, A. van 61
- Dijk, D. van 61
- Dijk, F. van 54, 61
- Dijk, J. van 61
- Dijk, K. van 61
- Dijk, K. van jr. 61, 87
- Dijk, O. 157
- Directeurenbond 64, 65, 95
- Diskus 145, 148, 153, 155, 170
- Distinctie* 301-304
- Diversiteit* 225, 237, 247
- Documentair Actueel Theater (DAT) 150
- Doesburg, J. 144
- Dogtroep 151, 258
- Donselaar, J. van 157
- Doorn, H. van 159, 260, 261, 263, 324
- Doubluresysteem* 94-96
- Dramatisch verloop* 26
- Dramatische structuur* 23-30, 295
- Drees, W. jr. 208
- Dubbel theaterbewustzijn* 283
- Duys, W. 129
- Edelenbosch, B. 174
- Educatie* 347-349
- Ees, A. van 61
- Ees, Ch. van 61
- Ees, H. van 61
- Ees, J. van 61
- Eldorado 166
- Emotie* 30, 282-284
- Engelander, R. 126
- Engelman, R. 46
- Enklaar, C. 149
- Ensceneringscommunicat* 23-28, 30, 296, 316
- Ensemble 81, 82, 91, 92, 105, 172
- Environmental theatre* 35, 152
- Enzensberger, H.M. 342
- Erenstein, R. 139, 169
- Esslin, M. 18020, 22, 37, 277
- Esthetische dispositie* 289-291
- Esthetisch genot, Zie Kunstgenot
- Eversmann, P. 33, 35, 283

- Faber, P. 149
Fact 170, 259
Federatie (van Kunstenaarsverenigingen) 71-73, 116
Federatie van beeldende kunstenaarsverenigingen 71
Fel Pastel 252
Felix Meritis 125, 137, 138, 190
Festival 191, 350
Festival aan de Werf 250
Festival of Fools 193
Figuur (dramatische) 24-30, 278, 279
Film, Zie Speelfilm
Finnisj 252
Firma Tip Top 166, 252
Flink, R. 62
Fonds voor de Podiumkunsten 180, 191, 250, 257, 262, 263, 296
Formele informatie 293, 294
Forum Philharmonisch 244
Forumtheater 21, 36, 163
Frame 21, 23, 24
Frank, L. 125, 134, 145, 154, 169, 174
Frascati 145, 154
Free riders 329
Frijda, N. 93
Froger, R. 325
Frontaal theater 35, 103
Functie 248, 270, 280, 286, 289, 293, 297

Ganzeboom, H. 33, 189, 209, 215, 281, 293, 294, 304, 305, 311
Gap-Analysis-Model 318
Gasteren, L. van 90
Gebroeders Flint 259
Gedragsbevestiging 303
Gelders Orkest 244, 245
Genesisius 161, 163, 232, 242
Gericht aanbod 223, 226-228, 232, 261
Gielen, J. 70, 71, 124, 192
Globe 82, 84, 147, 172, 174, 175, 196, 206, 231, 235, 241, 243
Gltwee 145, 148, 155, 156-158, 162, 172, 223
Grand Theatre 173, 190, 259

Grauwe, P. de 328, 330, 331
Griftheater 151, 152, 259
Grijn, W. van de 171
Groeneveld, B. 47, 57, 58, 61, 67, 82
Groot Limburgs Toneel 82-84, 95, 135, 156, 172, 196, 197
Groot Volkstoneel 53
Groot Tooneel, Het 60
Groot, H. de 190
Groothof, F. 149
Groothof, R. 149
Grotowski, J. 34, 36, 38, 126
Güthschmidt, M. 167
Guttmann, K. 82

Haags Zomerfestival 193
Haags(ch)e Comedie 71, 80, 81, 84-89, 92, 107, 125, 131, 168-170, 197, 200, 206, 231
Haagse Zomer 193
Haarlems Toneel 334
Habbema, C. 176, 178
Habbema, E. 169
Hagehespelers, Die 50, 51, 54, 59
Hal 4 171
Hamel, M. 90, 137
Hammacher, A.M.W.J. 71, 124
Handeling (dramatische) 19, 25, 26, 29, 30, 278, 279
Happening 21, 89, 91
Harmonie, De 187
Harms 63
Hartkamp, G. 192
Heesvelde, W. van 82
Heijer, J. 169, 176, 177
Heijermans, H. 50, 53, 57, 59, 63, 88
Hegel, G.W.F. 17
Hellinga, G. 171
Hermus, C. 53, 70, 71
Hermus, G. 192
Het Toneel Speelt 334
Heyblom, S. 54, 56
Heyting, L. 138
Hierck, H. 245
Hilferink, J.D. 118, 183
Hoefnagel.F.J.P.M. 330

Register

- Hoernle, E. 161
Hofman, W. 186, 299
Hofstadtooneel 58, 68
Holland Festival 152, 160, 192, 194
Hollandia 150, 151, 154, 155, 221, 258
Hollandsche Schouwburg 59
Honigh, M. 118
Hoogerbrug, H. 251
Hoomans, E. 84
Hopper, R. 55, 62
Horde, De 153
Horecatheater 350
Horst, A. van der 56, 58, 62
HOT-theater 89, 169, 170
Hove, I. van 173, 242
Huf, P. 56
Hugo Claus Festival 193
Huis aan de Amstel 165, 243, 260
Hulst, K. 175
Hunningher, B. 46-50, 56, 60, 62, 69,
70, 74, 124
Hurkmans, B. 155, 176
- Iconiciteit* 277
Ideologie 15, 283, 327
Iersel, K. van 82, 84, 88, 96, 125, 127,
129, 141, 145
Imago 314, 318, 319
Indépendance 259
Industriebond NVV 157
Informatieverwerkingstheorie 215
Instituut voor Arbeidersontwikkeling
53
Instituut voor Theateronderzoek 185
Instituut voor Dramatische Kunst
130-132, 136, 137, 141, 162
Interactie 310, 312-315
Internationale Nieuwe Scene 38
Interruptie 282, 285, 291
Investeren in Cultuur, Zie Kunsten-
plan 1993-1996
- Jacott, R. 325
Jan Langedijk 259
Jeugdtheater Inhaalplan 164, 234, 242
Jeugdtheaterdagen 193
Jeugdtheaterfestival 163, 193
Joekes, A.M. 124
Jonge Spelers, De 53, 58, 59, 61, 128,
269
Jong, J. 253
Jonge, F. de 190
Judels, N. 44
- Kaart, J. 61, 70
Kant, I. 278
Karina Holla 151, 259
Kassies, J. 93, 130, 225, 248, 287, 288,
324
Katheater 190
Kautsky, K. 120, 161
Keesmaat, J. 136, 137
Kennisoordeel 291
Keuze van de Schouwburg, De 193
Kijkwijze 283
niet-fictioneel 283
esthetisch 283
esthetiserend 283
- Kip, M. 170
Kist, De 250
Klamer, A. 334, 335
Klamer, R. 175
Kleyn, K. 54
Klink, P. van 182, 253
Klompé, M. 125, 140, 145, 341
Knobel, R. 165
Knoop, N. 56
Knulst, W. 33, 40, 87, 121, 123, 185,
186, 211, 299-304, 324, 325
Koetse, S. 177
Köhler, Ch. 47, 53
Kok, M. 149
Komediënten 70
Kompaan, De 159, 252
Komrij, G. 174
Koninklijke Vereeniging Het Neder-
landsch Tooneel 45, 50, 59-63
Koolschijn, G. 178
Koppelsubsidie 80, 117, 174, 204, 226,
230, 232, 234, 239, 242, 243, 274
Korthals Altes, G. 94, 96, 176
Krabbé, J. 93

- Krabbé, T. 93
 Krakeling, De 163
 Krijn, D. 137
 Kruis van Bourgondië 259
 Kuipers, P. 341
 Kultureel Front 156, 161
 Kultuurkamer 58, 70-72
 Kunst en Vermaak 55
 Kunsten'92 254
 Kunstenbond FNV 182, 183
Kunstenplan 244
 Kunstenplan 1988-1992 240-242, 295
 Kunstenplan 1993-1996 204, 221, 243-246, 249, 288, 295, 321, 327
Kunstgenot 280, 281, 286, 290-296, 302-304, 315
 Kunstkring voor Allen 53, 115
Kunsttaal, *Zie Taal*
 Kuyk, H. van 63
Kwaliteit 108, 237, 240, 241, 247, 250, 251, 261, 270, 274-276, 287, 293, 295, 297, 301, 306, 319, 323, 325-327
 Kwiebus 252
- Laermans, R. 191, 291, 292, 328, 331
 Lamers, J.J. 145, 149, 153, 174, 185, 186, 299
 Landré, L. 94
 Lantaren(-Venster) 154, 190
 Laseur, C. 49, 57, 58, 61, 68, 71
 Lawson, G. 242
 Leeuw, G. van der 65, 69, 70, 100, 116, 120, 121, 124, 269, 323
Legitimering 269, 276, 321-325, 329-332
 Lemmens, G. 171
 Lennep, J. van 45
 Lenstra, A. 304
 Liebknecht, K. 160
 Ligthart, P. 85, 118, 183, 233
 Lijn Negen 164, 236
 Limburgs Jeugdtonaal 252
 Limburgs Symphonie Orkest 244
 Linnebank, C. 174
 Living Theatre, The. 81, 90, 126, 152
- Locatietheater* 40, 203, 255, 285
 Loef, P. 166
 LOKV (Landelijk Instituut voor Kunsteducatie) 243
 Lubbers, R. 248
 Luc Boyer 259
 Lugt Melsert, C. van der 55, 57-62, 68, 96
 Lutgering, H. 171
 Lutz, T. 84, 87, 88, 96, 168, 176
- Maanen, C.F. van 13
 Maarleveld, J. 83, 84
 Maas, H. 93
Maatschappelijke relevantie 222, 241
 Maatschappij Discordia 145, 149, 153, 154, 174, 239, 258
 Maatschappij voor de Werkende Stand 71
 Maatschappij tot Nut van het Algemeen 74
 Maccus 163-166, 180, 237, 243, 252, 260
 Maesen, L.J.G. van der 138
 Malina, J. 90
 Malschaert, R. 164
 Mama, La 90, 126, 152, 192
 Man in 't Veld, H. 149
 Mannetje, K. 't 141
Margetheater 147
 Marijnen, F. 170, 171
Markt 327, 333, 335
Marketing 305-308, 320
 Marx, K. 129, 343
 Masker, Het 58, 61, 81
Massacultuur 292
Materiaal 16-18, 20, 22
 Mauhs, E. 56
 Meerpaal, De 104
 Meerten, H. van 47
Meespeeltheater 21, 162, 163
 Meespeeltheater, Het 162, 252
 Meester, J. de 68, 70, 87
 Merwe, J. van der 171
Metafoor 291, 329
 Meulemans, M. 154, 159

- Mexicaanse Hond 153
 Meyerhold, V. 12
 Mickery 34, 36, 90, 127, 133, 151-154,
 197, 236, 258
 Mime geeft vreugd 259
 Mnouchkine, A. 38, 168
 Moer, A. van der 87, 127, 192
 Mohr, D. 149
 Molenaar, J. 84
 Mol, P. 163.165, 166
 Mols, P. 55, 56, 61
Moments of Truth 310
Montagevoorstelling 177
 Moor, G. de 169
 Mulisch, H. 94, 192
 Mullens, B.A. 64
 Musch, J. 47, 50, 56, 58, 61
 Muzeval, De 220
 Muztheater, 't 260
- Nationaal Jeugdtheater 252
 Nationaal Fonds 259
 Nationale Toneel, Het 169, 170, 206,
 258, 292, 295
 Nationale ballet, Het 176
 Nederlands Volkstoneel 69, 71, 76
 Nederlands Theater Centrum (NTC)
 75, 110, 115, 131, 137
 Nederlands Instituut voor de Dans
 257
 Nederlands Poppenspel Instituut 257
 Nederlands Theater Instituut (NThI)
 257, 243
 Nederlands Mime Centrum 257
 Nederlandsch Tooneel, Het 61, 68, 69
 Nederlandsch Tooneelverbond 61, 65
 Nederlandsch-Indisch Tooneel 61
 Nederlandsche Organisatie van To-
 neelkunstenaars (NOT) 71, 72
 Nederlandsche Tooneelkunstenaars
 Vereeniging (NTV) 63-65
 Nederlandsche Organisatie van Kun-
 stenaars (NOK) 71, 72
 Nederlandse Vereniging van Toneel-
 kunstenaars (NVT) 73, 82, 85, 94,
 97-99, 128, 138, 140, 141
- Nederlandse Comedie 36, 80-84, 87,
 88, 92, 96, 107, 125, 130-138, 141,
 145, 148, 168-170, 206
 Nederlandse Filmdagen 159
Negatieve vrijheid 330
 Nelissen, J. 138
 Neuhaus, J. 173, 174
 Nieuw Rotterdams Toneel 84, 87, 91,
 92, 131, 132, 145, 170, 171, 206
 Nieuw Schouwtooneel 61
 Nieuw Nederlands Toneel Gezelschap
 80, 81
 Nieuw West 151, 259
 Nieuw Amsterdam, De 258
 Nieuwe Komedie, De 83, 84, 87, 92,
 105, 135, 145, 153-160, 197, 232,
 239, 316
 Nieuwe Nederlandsche Tooneel, N.V.
 55
 Het Nieuwe Theater, Het 173
 Nijgh, L. 94
 Nijhoff, L. 47, 86
 Nijhoff, M. 71, 124
Non-Fiction Mode 283
 Noord Nederlands Toneel 173, 207,
 254, 257, 258, 262
 Noordelijk Toneel 81
 Noorder Compagnie 82-84, 95, 108,
 156, 172, 173, 196, 200, 206, 231
 Nota Kunst en kunstbeleid 225, 260
 Nota Toneelbeleid 221-224, 232
 Notenkraker 136
 Notitie Cultuurbeleid 240, 326
 Nuis, A. 269, 340, 348, 349
- Omgevingstheater* 40, 255, 285
 Onafhankelijk Toneel (Studio's) 145,
 149, 150, 154, 170, 174, 225, 258
 Ontwikkelingstheater 228
Onzichtbaar theater 21, 24
Oorspronkelijkheid 240, 247, 295, 297,
 327
 Oost-Nederlandsch Tooneel 60
 Oosterbaan Martinus, W. 122, 207,
 323, 327
 Oosthoek, P. 171

- Open Theatre, The 90, 126, 152
Open aanbod 223, 226-228, 232
Orkater(Hauser) 153, 236, 258
Oster, G. 84, 87, 88, 96, 127, 130
Otterloo, A. van 242
- Pantser of ruggengraat 322
Pardoes 252
Paridon, E. van 84, 128, 171
Parsons, M.J. 291
Partageregeling 203, 230, 233
Participatie 225, 240, 248, 249, 251, 257, 261, 275, 276, 299, 301, 302-306, 310-312, 318, 322, 326, 330, 348
Partytheater 350
Paul Clark 259
Paul, A. 90
PDR-model 346, 347
Performance 27
Persona 154, 159
Personage 24-29, 278, 279
Piaget, J. 29
Pim Peters Producties 160
Pip Simmons 126, 152
Plan voor het kunstbeleid 1988-1992, Zie Kunstenplan 1988-1992
Plantageschouwburg 52, 53
Plas, C. van 141
Pleiter, H.W. 75
Plezier 303
Plooyer, E. 84
Podium 81
Podiumdrama (Stage drama) 19, 20, 22
Poëzie Hardop 153, 239
Pompe, van der 135
Positieve vrijheid 339
Pos, Ph. 139
Prins, A. 89, 93, 154, 171, 239
Productiekern 173, 242, 262
Proeftuinen (Project) 211, 305
Professionalisering 61, 62, 287
Profijtbeginself 208
Proloog 84, 92, 127, 135, 148, 152, 155-162, 197, 223, 232, 326
Psssttt 252
- Publiekstheater 38, 153, 168, 170, 176, 207, 231, 236, 239
Puck 80, 81, 128, 160, 171
- Qualitas* 30, 275-278, 285-287, 290, 293-297, 302, 306, 327
- Raad voor de Kunst 71-74, 83, 100, 105, 106, 121, 152, 169, 170, 173, 182, 190, 193, 194, 205, 229, 232, 233, 237, 239, 242, 243, 244, 248, 250-254, 257, 263, 295, 325, 327
Raad voor Cultuur 122, 349
Radencommunisme 135-138
Ranucci, B. 68, 70
Rats 161
Receptieomstandigheden 31-40
Rederijkerskamer J. van Beers 45
Rederijkerskamer Nicolaas Beets 45
Rederijkerskamer Molière 45
Reehuis, J. 192
Reeser, E. 71, 124
Reflex, 242
Regiotheater 151
Reijs, J. 175, 186
Reinink, H.J. 72, 116, 192
Rekers, G. 169
Remmelts, J. 70
Reorganisatiecommissie Toneel 135
Reshuffelingsoperatie, Zie Uitneemoperatie
Residentie-orkest 245
Residentietoneel 68, 69, 71, 96
Rest, J. van de 84, 170
Retèl, J. 130
Rijkens, A. 47
Rijkscommissie van Advies voor de Bouw van Schouwburgen en Concertzalen 100-104
Rijkscommissie voor de Dramatische kunst 222
Rijnders, Gj. 172-178, 256
Ro-theater 159, 170, 171, 206, 258, 295, 332
Rob van Reyn 259
Rode haring, De 254, 258

Register

- Roduin, H. 91, 92, 128
 Rosa Sonnevand 167, 260
 Rosenveldt, F. 61
 Rote Grütze 162
 Rotterdams Toneel 71, 76, 80, 81, 87, 88, 107, 200
 Rotterdams Philharmonisch Orkest 245
 Rotterdamsch Tooneelgezelschap 59
 Rotterdamsch-Hofstad Tooneel 55, 58
 Royaards, J. 61, 84, 170
 Royaards, R. 61, 149
 Royaards, W. 49-51, 57, 59, 61-63
 Royal Shakespeare Company 94, 152
 Royen, J.F. van 71, 72
 Rozen theater 52
 Ruimte 25, 32-34, 39, 103, 104, 203, 273, 285, 308, 313
alledaagse 33
dramatische 34, 35, 39
fictionele 34
secundaire 33, 313
spel- 34, 313
theater- 33, 34, 39
theatrale 33, 34, 155
 Ruiters, F. de 254
 Ruiters, J. 38
 Rutten, A. 81, 88, 90, 126, 129, 130, 135, 145
 Rutten, F.J.Th. 124, 125, 321
 Ruys, C. 61, 62, 71, 80

 Saalborn, L. 47, 55, 61, 68
 Sablailolles, A. 62
 Salon, De 154
 Sanden, L. van der 256
 Sater 127, 145, 148, 150, 152-155, 157, 197, 231, 239, 326
 Scapino 160
 Schaik-Willing, J. van 93, 133
 Schat, P. 192
 Scheepmaker, N. 94
 Scherjon, E. 94
 Schermerhorn, W. 120
 Schimmel, H.J. 45
 Schoenmakers, H. 19-21, 28, 29, 283
 Scholengroep Centrum 127, 155, 237
 Scholten, H. 250
 Schouwspelers, De 81
 Schouwtooneel, N.V., Het 45, 56, 58, 68
 Schrijverstoneel 258
 Schröder, P.H. 74, 76
 Selfkicker, J. de 90
 Sellars, P. 159
Semantische informatie 293, 294
Servicetheater 350
 Shaffy, R. 192
 Shaffytheater 145, 147, 190
 Simons, J. 151
 Sirkel 164, 236, 252, 260
Situatie (dramatische) 25, 26, 29
 Smaak 273, 326, 331
 Snoek, H. 160, 163, 166
Sociale systematiek 317
 Sonnen, A. 138, 193
 Southern, R. 37
Speelfilm 18-20, 203, 221, 272, 276, 284, 32, 333
 Speelgroep Limburg 81
 Speelkamer, De 81
Speelwijze 27, 28, 295, 296
actuele 27
demonstrerende 27
esthetiserende 27
mimetische 27
Spel(handeling) 24, 25, 278, 325, 326
 Spree, M. 51
 Spreiding 103-105, 121, 204, 227, 238, 244, 248, 251, 252, 257, 261, 269, 270, 288, 299-302, 322, 325, 326
geconcentreerde 106, 187, 203, 204
geografische 107, 108, 121, 196, 199-202, 225, 229, 305
horizontale 121
pluriforme 225, 287, 301, 325, 326, 327
sociale 121, 305
verticale 121, 261, 327
 Staat, Chr. 63
 Stagedoor Festival 193
Stagedrama, *Zie Podiumdrama*

- Stanislavsky, C. 148
 Stants, E. 62
 Status 304
 Staut 62
 Steenberg, P. 84, 89, 96, 125, 192
 Stella 165, 260
 Sterneberg, F. 47, 49-54, 56, 58, 62, 67, 68, 94, 269
 Sternheim, J. 47, 71
 Sternheim, J.jr. 150
 Stewart, E. 90
 Stichting Noordelijke Toneelvoorziening 172
 Stichting Groninger Culturele Gemeenschap 81
 Stichting Toneelspreiding Oost-Nederland 81
 Stichting Amsterdams-Rotterdams Toneel (START) 70, 192
 Stichting Strooker 258
 Stoel en Spree (Gezelschap) 51
 Stof 271, 278, 279, 292
 Storm, P. 61
 Strijards, F. 11, 154
 Strijdkultuur 161
 Stroman, B. 49, 91, 92
 Strooker, S. 149
 Studio 60, 61, 81-84, 88, 91, 92, 94, 96, 105, 125, 127, 129, 131, 135, 145
 Studio Hinderik 190, 258
 Stumpff, W. 63
 Stuyff, K. 133
 Summer Festival 1947 192
 Surink, H. 82
 Suver Nuver 151, 259
 Swaan, A. de 288, 291
 Syntaxis 16, 18

 Taal(Kunst-) 16-22, 30, 271, 272, 278, 291, 293, 294
 Tamboer, De 101
 Teatro Fantastico 193
 Technisch kunnen (Ambachtelijkheid) 240, 247, 295, 297, 327
 Teeuw, A. 164
 Tejater Teneeter 162-165, 236, 252, 260
 Televisie(drama) 18-20, 203, 211, 255, 277, 284, 322, 333
 Tender 259
 Tenjo Sajiki 152
 Terlouw, J. 245
 Ternooy Apèl, M. 63
 Terugploegen 182
 Terzijde (Toneelgroep) 93, 133
 Test 88, 89, 125
 Theater (Toneelgroep) 60, 80-85, 88, 93, 96, 105, 107, 136, 172, 173, 196, 207
 Theater aan de Werf 193
 Theater Instituut Nederland (TIN) 257
 Theater na Water 252
 Theater van het Oosten 60, 173, 174, 202, 206, 220, 258, 262
 Theater Wim Zomer 160
 Theaterfestival 193, 194
 Theaternetwerk Nederland (TNN) 190, 191, 243
 Theaterplatform Utrecht 252, 260
 Theaterunie 153, 172, 239, 250
 Théâtre du Soleil 34, 36, 38, 159
 Théâtre Royal Liège 55
 Thema 271, 293, 295-297, 326
 Thie, J. 171
 Thijs, G. 169, 173, 174
 Thoolen, G. 149
 Thorbecke, J.R. 47
 Thuis theater 350
 Tijd 25, 32, 33
 dramatische 32, 34, 39
 ervaren 32
 gespeelde 32
 reële 32, 33, 39
 Toegankelijkheid 225, 233, 310-315, 318
 Toneelcoördinatie 71, 98, 99, 127
 Toneelgroep 5 Mei '45 70
 Toneelgroep Amsterdam 175-178, 206, 216, 258, 295, 332, 334
 Toneelmanifestatie 192
 Toneelorgaan 65, 66, 69
 Toneelplan 49, 70, 269
 Toneelraad Rotterdam 170, 232, 235
 Toneelschuur 153, 188, 190, 259

Register

- Tooneel, N.V. Het 50, 59, 63
 Tooneelschool, De 79
 Tooneelvereniging, De 59, 68, 69, 80
 Treves, L. 97
 Trust, De 150, 154, 155, 174, 221, 258, 332, 334
 Tryater 172, 197, 235, 258
- Uitdenhaag, T. 171
Uitkoop 110, 198, 226, 230, 232, 235, 238-240
 Uitneem(Verevenings-, reshuffelings)operatie 234
 Ulsen, H. van 87
 Ultramarijn 259
Urgentie-verklaring 96
- Vaessen, B. 162
 Vankan, A. 56
 Veenendaal, Ph. van 159
 Veld-Langeveld, H.M. in 't 75, 115, 116, 121
 Venema, J. 171
Verbeeldingskracht 278, 280-287, 292, 295-299, 304, 320, 327, 328, 332, 341
 Vereenigd Toneel 50, 51, 59
 Vereenigde Schouwspelers, De 55, 61
 Vereniging van Nederlandsche Tooneelspelers 63
 Verenigde Haagse Spelers 52
 Vereniging van Culturele Organisaties 98, 99, 135
 Vereniging van Schouwborg- en Concertgebouwdirecties (VSCD) 96, 99, 100, 135, 193, 203-206, 212, 305
 Vereniging van Schouwborgdirecties 99
 Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (VNT) 95, 97, 99, 130, 135, 138, 141, 196, 203-205, 207, 210, 211, 253, 305
 Vereveningsoperatie, Zie Uitneemoperatie
 Verhoeff, R. 219
 Verhoeven, B. 321
- Verhulst, A. 53
 Verkade, E. 49, 51, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 68
 Vermeulen Windsant, P. 174
 Vermeulen, B. 190
Verscheidenheid 240, 248-250
 Verstraete, J en M. 61
 Vestzaktheater 89, 93
 Vervolg, Het 150, 154, 155, 172, 221, 235, 256, 260, 332
 Vijftien-procents maatregel 249, 252, 254-257, 270, 275, 306
 Vinck, H. 149
 Vinkenoog, S. 90
 Vlaamsch Volkstoneel 55
Vlakke-vloer theater 146, 147, 150, 151, 202, 255
 Vlijmen, J. van 93
 Vogel, E. 87, 192
Volkstoneel 51, 57, 269
 Voorheen ADM 176, 178, 239
Voorstellingsituatie 23, 26, 29, 37, 38, 308, 316
Voorwaardensysteem 28, 31, 37, 40
Voorwaardescheppende Instantie (VI) 346
voorziening 173, 174, 241
 Voorziening, De 172, 173, 200, 235, 236, 241
Vormingstoneel 155-159, 223-225, 227, 228, 261
 Vos, E. 83, 128, 134, 141, 150, 153, 170, 192
 Vrede, E. 62
 Vries, R. de 61, 82, 171
 Vries, S. de 61
 Vries, W. de 61
 Vrije Toneel, Het 71
Vrije voorstelling 97, 198
Vrije productie 270, 298, 299
 Vrijman, J. 90
 Vrolijk, M. 323
 Vroom, S. 38, 192
- Waarnemingsschema* 29, 30, 282, 283, 333
Waarnemingssysteem 31, 282, 285, 296, 312

- Wassen Neus, De 258
Wederzijds 163-167, 232, 252, 260
Welzijnskunst 324, 326
Werk in Uitvoering 159, 171, 232, 235, 242
Werkgroep Haagsche Comedie 92
Werkgroep Annemarie Prins 89, 93
Werkgroep Heroverweging Podiumkunsten 253
Werkplaatsen 181, 190, 234, 237, 240, 242, 250, 262, 329, 350, 351
Werkteater 125, 127, 145, 148-150, 152, 197, 200, 222, 231, 236, 243, 326
Werktheater Nederlandse Comedie 125, 133
Westergasfabriek (Transformatorhuis) 78
Wet Inkomensvoorziening voor Kunstenaars (WIK) 183
Wiardi Beckman Stichting 244
Wibaut, A.B. 46
Wiedus 163
Willems, W.J. 321
Witboek van het Nederlands toneel 97, 133, 135, 138
Witteman, A. 154, 174, 239
Wolfensberger, R. 138
Woudenberg, H. 149, 174
Woudstra, K. 174, 176
Wundt-curve 281, 294, 312
Zaal, R. 245, 251
Zeevalking (Commissie) 164, 242, 252
Zeggingskracht 177, 237, 240, 247, 278, 295-297, 327
Zetkin, C. 161
Zonneveld, L. 150, 158
Zuid Limburgs Toneel 54
Zuid-Nederlands Toneel 76
Zuidelijk Toneel 80, 82, 172-175, 206, 220, 242, 258, 262
Zuiderhoek, O. 149
Zwarte Hand, De 252

Appendix

Kerngegevens gezelschappen 1945-1995

Verantwoording

De presentatie van productie-, voorstellings- en bezoekcijfers van toneelgezelschappen is bijna net zo hachelijk als het opstellen van kwaliteitscriteria. De beschikbare bronnen veranderen in de loop van de jaren regelmatig van aanpak en verschillen ook onderling nogal. Net als de poging om kwaliteit te definiëren, kan echter ook het bijhouden van cijfers de ontwikkeling van het bestel ondersteunen. Bovendien leggen de voorstellings- en bezoekcijfers, al is het dan kwantitatief, het accent weer op het kernaspect van de theatrale communicatie: de relatie tussen makers en kijkers.

Deze appendix bevat een aantal gegevens van de toneelgezelschappen die tussen 1945 en 1995 (mede) door de Rijksoverheid in hun exploitatietekort – later structureel of meerjarig op basis van budgetfinanciering – zijn gesubsidieerd. Per seizoen worden de aantallen producties, voorstellingen en bezoeken van deze gezelschappen *in Nederland* vermeld. Waar mogelijk is een onderscheid gemaakt tussen toneel voor volwassenen en toneel voor de jeugd. Gezelschappen die meer dan de helft van hun voorstellingen voor de jeugd spelen, hebben een (j) achter hun naam gekregen. Dit geldt voor de seizoenen 1965/66 tot en met 1985/86, zij het dat het CBS aanvankelijk de noodzakelijke gegevens soms wel en soms niet verstrekt. Van 1986/87 tot 1991/92 maakt het CBS per gezelschap geen onderscheid tussen voorstellingen voor algemeen publiek en voor jeugd. Voor deze jaren zijn, om een indruk van de omvang van het jeugdtheater te krijgen, de gegevens van de als jeugdtheatergezelschappen te boek staande groepen bij elkaar opgeteld.

Tenslotte is per seizoen aangegeven hoe het totaal aan voorstellingen over het land gespreid is.

Om een zekere continuïteit in het materiaal te waarborgen, is zoveel mogelijk gebruikgemaakt van toneelstatistieken van het Centraal Bureau voor de Statistiek, te weten:

- Statistiek van het toneel 1965/66 - 1971/72
- Statistiek van het gesubsidieerde toneel (en mime) 1972/73 - 1973/74
- Statistiek muziek en theater 1974/75 - 1980/81
- Statistiek Toneel, kerngegevens per gezelschap 1978/79 - 1994/95
- Jeugdtheater, kerngegevens per gezelschap 1992/93 - 1994/95

Weliswaar wisselt ook de aanpak van het CBS van tijd tot tijd, maar toch vormen deze statistieken samen de enige bron waaruit over een langere periode rijkelijk geput kan worden.

Vóór 1965 liggen de zaken moeilijker. Tot het seizoen 1952/53 kunnen er alleen maar namen van gezelschappen gegeven worden. Vanaf dat moment voorziet het Theaterjaarboek in een overzicht – en dus ook de aantallen – van alle producties per gezelschap. Deze bron – later Nederlandse Theater- en Televisiejaarboeken, Nederlandse Theaterboeken en opnieuw Theaterjaarboeken – levert voor de hele periode de productiecijfers, met uitzondering van de jaren 1970/71 tot en met 1976/77, als het CBS complete overzichten geeft van producties, voorstellingen en bezoeken. Gezien de samenhang tussen deze aantallen is voor die periode de voorkeur gegeven aan de cijfers van het CBS. In 1959 begint het Theaterjaarboek ook de aantallen voorstellingen te publiceren. Het gaat hiermee door tot het seizoen 1973/74. Vanaf 1965/66 kunnen deze laatste gegevens echter al aan de CBS-Statistiek van het toneel worden ontleend. Overigens moet hierbij worden aangetekend dat alleen in de periode tussen 1959/60 en 1976/77 *alle* gespeelde producties door de gebruikte bronnen worden gegeven; ervoor en erna worden slechts de producties die in het betreffende jaar in première zijn gegaan, in de boeken opgenomen. Hoewel de gezelschappen steeds minder producties doorspelen, corresponderen de productieaantallen in die jaren dus niet altijd volledig met de aantallen voorstellingen en bezoeken. Bovendien ontbreken in een aantal jaarboeken de productiegegevens van een of meer gezelschappen.

Het seizoen 1970/71 is het begin van een lastige periode voor het CBS. Het Bureau worstelt met het groeiende aantal verschillende activiteiten, die niet meer onder het traditionele kopje 'voorstellingen' kunnen worden geplaatst. Het betreft activiteiten als 'kunstinleidende lessen', 'vormingsprojecten', 'openluchtvoorstellingen', 'simulatiespelen' etc.

Tot 1985 blijven dergelijke categorieën, nu eens onder de ene naam, dan weer onder een andere, de kolommen van het CBS compliceren. In de tabellen van deze appendix staat een deel van deze activiteiten aangegeven met (+...) en een deel met behulp van noten. Vanaf het seizoen 1985/86 is alles weer bij het oude; er worden dan kennelijk alleen nog 'voorstellingen' gespeeld.

Appendix

1945/1946 en 1946/1947

standplaats	gezelschap
west	
Amsterdam	Stichting Amsterdams-Rotterdams Toneel (START) Nederlands Volkstoneel
Den Haag	Residentietoneel
Rotterdam	START

1947/1948 tot en met 1949/1950

standplaats	gezelschap
west	
Amsterdam	A'dams Toneelgezelschap Comedia Nederlands Volkstoneel
Den Haag	Haagsche Comedie
Rotterdam	Rotterdams Toneel

1950/1951

standplaats	gezelschap
west	
Amsterdam	A'dams Toneelgezelschap Comedia Nederlands Volkstoneel Puck (j)
Den Haag	Haagsche Comedie
Rotterdam	Rotterdams Toneel

1951/1952

standplaats	gezelschap
west	
Amsterdam	A'dams Toneelgezelschap Nederlandse Comedie Nederlands Volkstoneel Puck (j)
Den Haag	Haagsche Comedie
Rotterdam	Rotterdams Toneel

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1952/1953

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	A'dams Toneelgezelschap	12
	Nederlandse Comedie	11
	Nederlands Volkstoneel	6
	Puck (j)	2
Den Haag	Haagsche Comedie	13
Rotterdam	Rotterdams Toneel	9

1953/1954

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	Nederlandse Comedie	13
	Puck (j)	5
	Toneelvereniging	7
Den Haag	Haagsche Comedie	11
Rotterdam	Rotterdams Toneel	10
oost		
Arnhem	Theater	8

1954/1955

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	Nederlandse Comedie	13
	Puck (j)	4
	Studio	5
	Toneelvereniging	9
Den Haag	Nieuw Jeugd Toneel (j)	5
	Haagsche Comedie	12
Rotterdam	Rotterdams Toneel	8
oost		
Arnhem	Theater	10

Appendix

1955/1956

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	A'damse Jeugd Komедie (j)	1
	Nederlandse Comedie	12
	Puck (j)	6
	Studio	2
	Toneelvereniging	6
Den Haag	Nieuw Jeugd Toneel (j)	4
	Haagsche Comedie	13
Rotterdam	Rotterdams Toneel	9
oost		
Arnhem	Theater	10

1956/1957

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	Nieuw Ned.Toneelgezelschap	9
	Nederlandse Comedie	10
	Puck (j)	4
	Studio	3
	Arena (j)	3
Den Haag	Haagsche Comedie	12
	Rotterdams Toneel	10
oost		
Arnhem	Theater	8
zuid		
Eindhoven	Zuidelijk Toneel	5

1957/1958

standplaats	gezelschap	prod.
west		
Amsterdam	Nieuw Ned. Toneelgezelschap	6
	Nederlandse Comedie	10
	Puck (j)	7
	Studio	4
	Arena (j)	7
Den Haag	Haagsche Comedie	11
	Rotterdams Toneel	12
oost		
Arnhem	Theater	10
zuid		
Eindhoven	Zuidelijk Toneel	3

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1958/1959 (Bron: Theaterjaarboek)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Ensemble	6	246
	Nederlandse Comedie	11	505
	Puck (j)	5	154
	Studio	3	90
Den Haag	Arena (j)	5	179
	Haagsche Comedie	9	424
Rotterdam	Rotterdams Toneel	11	324
oost			
Arnhem	Theater	8	429
totaal algemeen		58	2.351

1959/1960

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Ensemble	6	200
	Nederlandse Comedie	15	535
	Puck (j)	13	323
	Studio	7	190
Den Haag	Speelkamer	4	122
	Arena (j)	9	427
Rotterdam	Haagsche Comedie	14	447
	Rotterdams Toneel	14	434
oost			
Arnhem	Theater	10	415
totaal algemeen		92	3.093

1960/1961

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Ensemble	11	392
	Nederlandse Comedie	12	520
	Puck (j)	11	316
	Studio	8	277
Den Haag	Arena (j)	12	450
	Haagsche Comedie	12	485
	Haagsche Comedie Werkgroep	2	24
Rotterdam	Rotterdams Toneel	15	495
	R'dams Toneel Werkgroep	3	15
oost			
Arnhem	Theater	9	411
totaal algemeen		95	3.385

Appendix

1961/1962

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Centrum	10	427
	Ensemble	7	409
	Nederlandse Comedie	16	528
	Studio	8	318
Den Haag	De Nieuwe Komедie/Arena (j)	15	501
	Haagsche Comedie	15	416
	Haagsche Comedie Werkgroep	2	23
Rotterdam	Rotterdams Toneel	9	463
	R'dams Toneel Werkgroep	2	9
oost			
Arnhem	Theater	9	380
totaal generaal		93	3.474

1962/1963

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Centrum	8	454
	Ensemble	7	429
	Nederlandse Comedie	17	497
	Studio	12	503
Den Haag	De Nieuwe Komедie/Arena (j)	17	446
	Haagsche Comedie	11	404
	Werkgroep H.C.	3	22
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	10	423
oost			
Arnhem	Theater	9	406
totaal generaal		94	3.584

1963/1964

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Centrum	8	452
	Ensemble	6	428
	Nederlandse Comedie	12	469
	Studio	12	432
Den Haag	De Nieuwe Komедie/Arena (j)	16	375
	Haagsche Comedie	10	424
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	13	414
oost			
Arnhem	Theater	10	349
totaal generaal		87	3.343

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1964/1965

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.
west			
Amsterdam	Amsteltoneel	–	107
	Centrum	9	445
	Ensemble	7	399
	Nederlandse Comedie	16	470
	Studio	11	450
Den Haag	Arena (j)/De Nieuwe Komedie	11	470
	Haagsche Comedie	14	456
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	15	428
oost			
Arnhem	Theater	8	362
totaal generaal		91	3.587

1965/1966

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel	–	106	33.810
	Centrum	8	431	173.021
	Ensemble	8	376	166.597
	Nederlandse Comedie	15	454	286.330
	Studio	10	437	117.554
Den Haag	Arena (j) /		236	132.886
	De Nieuwe Komedie	10	144	37.322
	Haagsche Comedie	11	425	272.998
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	14	395	223.876
oost				
Arnhem	Theater	12	376	146.605
Nederlandse Toneelmanifestatie		–	17	11.590
totaal volwassenen			3.207	1.491.767
totaal jeugd			190	110.822
totaal generaal		88	3.397	1.602.589

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.239	998.955
noord	188	88.640
oost	455	235.946
zuid	517	279.048

Appendix

1966/1967

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel	–	103	31.314
	Centrum	8	428	168.725
	Ensemble	10	336	147.896
	Nederlandse Comedie	15	460	290.449
Den Haag	Studio	9	397	93.827
	Arena (j) /		147	77.652
	De Nieuwe Comedie	10	137	46.461
Rotterdam	Haagsche Comedie	12	402	218.282
	Nieuw R'dams Toneel	13	398	245.465
oost				
Arnhem	Theater	13	423	157.130
Nederlandse Toneelmanifestatie		–	13	8.891
totaal		90	3.244	1.486.092

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.066	922.148
noord	164	77.081
oost	463	225.023
zuid	551	261.840

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1967/1968

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel	–	153	44.711
	Centrum	8	460	203.511
	Nederlandse Comedie	12	458	238.745
	Studio	5	365	96.384
Den Haag	Arena (j)		203	109.463
	De Nieuwe Komedie	14	140	35.067
	Haagse Comedie	11	418	235.457
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	12	399	211.580
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	7	127	39.088
oost				
Arnhem	Theater	13	404	149.121
zuid				
Eindhoven	Ensemble/Zuidelijk Toneel	8	323	124.239
Maastricht	Groot Limburg Toneel	10	48	22.203
Nederlandse Toneelmanifestatie		–	19	10.460
totaal volwassenen			3.304	1.408.808
totaal jeugd			213	111.221
totaal generaal		100	3.517	1.520.029

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.188	925.135
noord	266	99.303
oost	493	220.634
zuid	570	274.957

Appendix

1968/1969

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel	–	156	56.781
	Centrum	8	394	154.708
	Nederlandse Comedie	12	374	200.324
	Studio	6	308	64.152
Den Haag	Arena (j) /		165	84.451
	De Nieuwe Komedie	10	139	53.404
	Haagse Comedie	9	364	210.862
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	10	336	159.725
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	9	159	46.882
oost				
Arnhem	Theater	13	376	141.608
zuid				
Eindhoven	Ensemble/Zuidelijk Toneel Globe	10	335	100.609
	Proloog	8	262	117.101
Maastricht	Groot Limburg Toneel	8	68	24.517
Nederlandse Toneelmanifestatie		–	13	4.862
totaal		103	3.449	1.419.986

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.987	820.974
noord	255	84.813
oost	463	194.196
zuid	744	320.003

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1969/1970

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel	2	183	72.336
	Centrum	8	397	136.960
Den Haag	Nederlandse Comedie	10	334	181.751
	Studio	6	309	61.946
	Arena (j) /		69	39.459
	De Nieuwe Komedie	7	233	79.465
Rotterdam	Haagse Comedie	14	472	214.336
	Nieuw R'dams Toneel	11	407	176.845
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	11	148	43.713
oost				
Arnhem	Theater	12	350	145.953
zuid				
Eindhoven	Ensemble/Zuidelijk Toneel Globe	6	304	140.498
	Proloog	6	270	102.116
Maastricht	Groot Limburg Toneel	9	74	27.913
totaal volwassenen			3.366	1.326.684
totaal jeugd			184	96.607
totaal generaal		102	3.550	1.423.291

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.068	790.916
noord	268	93.866
oost	441	200.806
zuid	773	337.703

Appendix

1970/1971

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amsteltoneel (j)	8	215	94.890
			(+355)	(+5.496)
	Centrum	6	305	148.193
			(+170)	(+9.019)
	Nederlandse Comedie	9	344	153.381
	Studio	2	123	13.609
Den Haag	Haagse Comedie	13	434	196.785
	Nieuwe Komedie (j)	7	257	57.861
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	11	389	145.060
			(+25)	(+1.960)
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	8	195	43.874
			(+191)	(+6.508)
oost				
Arnhem	Theater	8	286	120.232
			(+240)	(+15.684)
zuid				
Eindhoven	Proloog (j)	8	299	89.762
			(+488)	(+13.490)
	Zuidelijk Toneel Globe	9	336	122.744
Maastricht	Groot Limburg Toneel	9	89	22.774
totaal volwassenen			2.619	968.485
totaal jeugd			653	230.680
totaal generaal		98	3.272	1.199.165
kunstinleidende lessen¹			(+1.437)	(+52.157)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.892	684.294
zuid-west	70	21.693
noord	259	74.380
oost	416	177.194
zuid	635	241.606

1. De getallen met een + en tussen haakjes staan voor kunstinleidende lessen. Deze zijn niet bij de totalen inbegrepen. Het CBS verstaat onder kunstinleidende lessen: creatieve spellessen, introductieprogramma's en dergelijke voor de jeugd.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1971/1972

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	4	173	76.008
	Amsterdams Toneel	9	349	114.914
	Centrum	8	317	110.180
			(+585)	(+14.150)
	Studio	3	94	4.451
			(+11)	(+255)
Den Haag	Haagse Comedie	14	428	220.471
	Nieuwe Komedie (j)	8	351	57.648
			(+431)	(+6.509)
Rotterdam	Nieuw R'dams Toneel	9	359	125.320
			(+17)	(+2.025)
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	10	202	47.035
			(+20)	(+749)
oost				
Arnhem	Theater	11	320	94.123
			(+261)	(+18.513)
zuid				
Eindhoven	Proloog	8	233	62.385
			(+796)	(+18.612)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe	5	346	139.394
	Groot Limburg Toneel	9	94	18.437
totaal volwassenen			2.642	874.004
totaal jeugd			624	196.362
totaal generaal		98	3.266	1.070.366
kunstinleidende lessen			(+2.121)	(+60.813)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.008	640.893
zuid-west	49	14.234
noord	226	65.618
oost	444	154.737
zuid	539	194.884

Appendix

1972/1973

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	8	187	91.493
	Amsterdams Toneel	13	405	145.690
	Centrum	9	273	62.420
			(+714)	(+16.059)
	Mickery Workshop ¹	39	273	21.705
	Sater (j)	2	67 ²	5.330
Den Haag	Het Werkteater	4	70 ³	6.476
	Haagse Comedie	14	418	192.654
	Nieuwe Komedie (j)	9	312	63.625
		(+408)	(+6.120)	
Rotterdam	Het R'dams Toneel	11	378	110.390
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	12	191 ⁴	50.010
			(+1)	(+297)
oost				
Arnhem	Theater	9	356	124.504
			(+124)	(+9.454)
zuid				
Eindhoven	Proloog (j)	7	475 ⁵	60.366
			(+2)	(+40)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe	7	338	103.457
	Groot Limburg Toneel (j) ⁶	11	138	29.686
			(+1)	(+70)
totaal volwassenen			2.967	870.220
totaal jeugd			914	197.586
totaal generaal		156	3.881	1.067.806
kunstinleidende lessen			(+1.250)	(+32.040)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.287	615.809
zuid-west	51	17.537
noord	273	78.400
oost	481	173.391
zuid	789	182.669

1. Het CBS vermeldt: 'Bovendien wordt met ingang van dit seizoen (1972/'73) ook de Mickery Workshop gesubsidieerd. Binnen het kader van deze organisatie treden, voornamelijk experimentele, buitenlandse gezelschappen op in Amsterdam. De gegevens van de Mickery Workshop zijn wel als die van een gezelschap behandeld.
2. Bovendien 67 straatvoorstellingen.
3. Bovendien 40 straatvoorstellingen.
4. Bovendien 23 werkgroepactiviteiten.
5. Bovendien 68 simulatiespelen.
6. De 76 jeugdvoorstellingen komen voor rekening van het G.L.twee, de vormingsafdeling van het gezelschap.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1973/1974

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	9	189	91.783
	Baal	3	137	17.688
	Centrum	7	227	39.001
			(+663)	(+16.823)
	The Family	7	187	36.763
	Mickery Workshop	35	256	18.813
	Podium	3	209	62.985
	Publiekstheater	4	184	62.587
	Sater (j)	3	74	7.225
Den Haag	Het Werkteater	9	110	16.552
			(+1)	(+150)
	De Appel	6	162	21.735
	Haagse Comedie	12	410	185.924
	Nieuwe Komedie (j)	11	317	30.013
Rotterdam			(+110)	(+7.886)
	Stichting Toneelraad R'dam	7	168	21.522
noord				
Drachten	Noorder Compagnie	12	219	38.327
			(+4)	(+115)
oost				
Arnhem	Theater	7	306	121.901
			(+103)	(+13.242)
zuid				
Eindhoven	Proloog (j)	9	279	48.345
			(+108)	(+1.634)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe (j)	6	294	108.578
	Groot Limburg Toneel	13	160	23.710
			(+2)	(+50)
totaal volwassenen			2.805	710.013
totaal jeugd			1.083	243.439
totaal generaal		163	3.888	953.452
kunstinleidende lessen¹			(+991)	(+39.900)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.477	547.946
zuid-west	38	9.444
noord	288	65.521
oost	456	156.028
zuid	629	174.513

1. Bovendien werden er 123 openluchtvoorstellingen verzorgd door het Werkteater en Sater en 78 simulatiespelen door Proloog.

Appendix

1974/1975

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	6	212	108.016
	Baal	4	143	21.300
	Centrum	6	230	60.950
			(+94)	(+8.275)
	Mickery Workshop	30	319	32.836
	Publiektheater	4	204	99.325
	Sater ¹	2	39	8.729
Den Haag	Het Werkteater	9	183	42.088
			(+3)	(+336)
	De Appel	6	162	17.268
	Haagse Comedie	11	369	153.176
Rotterdam	Nieuwe Komedie	6	121	12.727
			(+216)	(+29.404)
	Stichting Toneelraad R'dam	5	127	38.969
noord				
Drachten	Noorder Compagnie (j)	8	276	42.098
oost				
Arnhem	Theater	10	338	105.588
			(+132)	(+3.960)
zuid				
Eindhoven	Proloog ²	-	-	-
			(+131)	(+14.162)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe	6	329	147.093
	Groot Limburg Toneel	5	48	16.576
			(+101)	(+17.330)
totaal volwassenen			2.704	764.623
totaal jeugd			396	142.116
totaal generaal			118	906.739
vormingsprojecten³			(+677)	(+73.467)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.958	536.626
zuid-west	28	8.079
noord	375	79.300
oost	383	133.613
zuid	356	149.121

1. Sater heeft bovendien 65 overige voorstellingen (waarschijnlijk openluchtvoorstellingen) met 17.665 bezoekers.
2. Proloog heeft bovendien 315 overige activiteiten met 48.523 bezoekers, uit te splitsen in 133 begeleidingsactiviteiten, 112 gespreksgroepen en lezingen en 70 simulatiespelen, met respectievelijk 8.892, 37.056 en 2.575 bezoekers.
3. "Kunstinleidende lessen" heten nu "vormingsprojecten"; de indeling bij het CBS is geworden: "normale voorstellingen", "vormingsprojecten" en "overige activiteiten".

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1975/1976

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	6	198	84.169
	Baal	3	153	22.885
	Centrum	13	443	49.157
			(+78)	(+7.089)
	Mickery Workshop	36	375	29.268
	Publiektheater	6	218	141.020
	Sater ¹	–	–	–
Den Haag	Het Werkteater	14	229	52.524
	De Appel	6	222	28.308
	Haagse Comedie	13	381	173.131
	Nieuwe Komedie	2	74	10.019
		(+229)	(+32.141)	
Haarlem	Perspekt ²	–	–	–
Rotterdam	Stichting Toneelraad R'dam	11	254	40.273
noord				
Drachten	Noorder Compagnie (j)	8	262	37.270
oost				
Arnhem	Theater	9	363	112.318
			(+121)	(+ 6.490)
zuid				
Eindhoven	Proloog ³	–	–	–
			(+30)	(+ 4.533)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe	6	232	76.020
	G.L.twee	–	–	–
			(+100)	(+24.025)
totaal volwassenen			3.074	757.298
totaal jeugd			.330	99.064
totaal generaal		127	3.404	856.362
vormingsprojecten			(+558)	(+74.278)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.283	521.194
zuid-west	34	9.932
noord	362	70.886
oost	422	134.906
zuid	303	119.444

1. Sater heeft bovendien 150 overige voorstellingen met 24.285 bezoekers.

2. Perspekt heeft nog 77 overige activiteiten met 27.559 bezoekers.

3. Proloog heeft bovendien 387 overige activiteiten met 48.328 bezoekers, uit te splitsen in 133 begeleidingsactiviteiten, 217 gespreksgroepen en lezingen en 37 simulatiespelen met respectievelijk 866, 46.649 en 813 bezoekers.

Appendix

1976/1977

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	6	185	79.532
	Baal	3	128	15.057
	Centrum	11	487	51.276
			(+86)	(+8.773)
	Mickery Workshop	20	343	31.503
	Publiektheater	6	212	137.951
	Sater ¹	-	-	-
Den Haag	Het Werkteater	9	192	45.100
	De Appel	4	226	40.527
	Haagse Comedie	10	357	151.238
	Nieuwe Komedie	-	-	-
		(+178)	(+21.415)	
Haarlem	Perspekt ²	-	-	-
Rotterdam	Stichting Toneelraad R'dam	11	221	30.576
			(+34)	(+3.799)
noord				
Groningen	Genesisius	-	-	-
			(+139)	(+11.438)
	Werk in Uitvoering	2	5	810
			(+80)	(+16.890)
Drachten	Noorder Compagnie	4	108	23.147
			(+127)	(+16.271)
oost				
Arnhem	Theater	12	347	103.400
			(+125)	(+4.590)
zuid				
Eindhoven	Proloog ³	3	6	1.172
			(+191)	(+36.928)
Maastricht	Zuidelijk Toneel Globe	7	268	62.576
	G.L.twee	-	-	-
			(+57)	(+9.664)
totaal volwassenen			2.868	689.670
totaal jeugd			.217	94.195
totaal generaal		108	3.085	783.865
vormingsprojecten			(+1.017)	(+129.768)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.108	479.898
zuid-west	23	7.223
noord	210	52.809
oost	377	124.649
zuid	367	119.286

1. Sater speelde wel 91 voorstellingen sociaal volkstheater met 15.046 bezoekers en 25 overige activiteiten met 1.685 bezoekers.
2. Perspekt heeft 141 voorstellingen 'theatermengvorm' met 31.031 bezoekers.
3. Bovendien 125 begeleidingsactiviteiten met 2.853 bezoekers.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1977/1978

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken	
west					
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	1	192	74.607	
	Amsterdams Volkstoneel	1	126	59.494	
	Baal	2	121	23.170	
	Centrum	6	483	48.597	
				(+85)	(+8.002)
	Mickery Workshop	–	309	23.126	
	Poezie Hardop	7	234	22.056	
	Publiektheater	5	241	124.198	
	Sater ¹	2	(108)	(19.482)	
	Theater Unie	6	100	37.787	
Den Haag	Het Werkteater	4	210	72.217	
	De Appel	2	166	37.662	
	Haagse Comedie	9	368	169.595	
	Nieuwe Komedie	3	–	–	
			(+221)	(+28.318)	
Haarlem	Perspekt ²	–	(63)	(2.557)	
Rotterdam	Stichting Toneelraad R'dam	14	218	44.234	
			(+78)	(+11.506)	
Zoetermeer	Splien	3	66	5.955	
noord					
Groningen	Genesisius (j)	1	–	–	
				(+154)	(+17.375)
	Werk in Uitvoering	1	–	–	
			(+95)	(+12.410)	
Drachten	Noorder Compagnie	5	102	22.238	
			(+122)	(+17.327)	
Leeuwarden	Tryater	–	84	20.098	
oost					
Arnhem	Theater	8	349	119.808	
			(+136)	(+72.650)	
zuid					
Eindhoven	Proloog	4	–	–	
			(+307)	(+62.963)	
Maastricht	Globe	6	276	63.975	
	G.L.twee	–	–	–	
			(+15)	(+4.264)	
totaal³		90	3.645	968.827	
vormingsprojecten			(+1.213)	(+234.815)	

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.402	588.921
zuid-west	28	9.504
noord	325	87.898
oost	438	133.835
zuid	452	148.669

1. Sociaal volkstheater.

2. Theater mengvorm.

3. Het CBS onderscheidt geen doelgroep jeugd.

Appendix

1978/1979

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	2	200	87.312
	Amsterdams Volkstoneel	1	156	70.273
	Baal	3	133	19.021
	Centrum	9	458	48.089
			(+81)	(+5.987)
	Mickery workshop	-	313	17.391
	Poezie Hardop	4	201	26.587
	Publiektheater	5	251	118.588
	Sater ¹	3	(116)	(14.759)
	Theater Unie	4	165	22.468
Den Haag	Het Werkteater	-	193	75.627
	De Appel	5	276	53.165
	Haagse Comedie	10	354	125.510
			(+24)	(+2.587)
	Nieuwe Komedie	3	-	-
			(+183)	(+21.543)
Haarlem	Perspekt ²	-	(39)	(6.800)
Rotterdam	Ro-theater	1	155	31.639
			(+14)	(+515)
Zoetermeer	Splien	4	106	10.548
noord				
Groningen	Genesisus (j)	1	-	-
			(+140)	(+14.113)
	Werk in Uitvoering	-	-	-
			(+88)	(+8.853)
Leeuwarden	Tryater	-	107	23.122
			(+15)	(+1.010)
oost				
Arnhem	Theater	6	300	93.420
			(+132)	(+6.850)
zuid				
Eindhoven	Proloog	4	-	-
			(+245)	(+37.380)
	Zuidelijk Toneel Globe	6	196	40.683
totaal		71	3.564	863.445
vormingsprojecten:			(+1.077)	(+120.397)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.381	499.744
zuid-west	36	11.805
noord	281	78.306
oost	424	124.243
zuid	442	149.347

1. Sociaal volktheater.

2. Theatermengvorm.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1979/1980

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken	
west					
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	–	176	80.401	
	Amsterdams Volkstoneel	1	161	75.758	
	Baal	4	116	21.149	
	Centrum	11	406	37.702	
				(+90)	(+7.732)
	Mickery Workshop	–	366	12.078	
	Poezie Hardop	3	127	13.761	
				(+2)	(+400)
	Publiektheater	7	261	121.469	
	Sater	3	85	8.662	
	Scarabee ¹	1	(87)	(3.424)	
	Theater Unie	1	90	13.282	
	Het Werkteater	6	210	66.652	
	Alkmaar	Acht Oktober	–	–	–
			(+49)	(+3.705)	
Den Haag	De Appel	4	215	38.637	
	Haagse Comedie	9	370	146.404	
			(+6)	(+402)	
	Nieuwe Komedie	3	–	–	
			(+215)	(+22.991)	
Haarlem	Perspekt ¹	2	–	–	
			(+86)	(+16.705)	
Rotterdam	Onafhankelijk Toneel ²	3	81	5.195	
			(32)	(1.695)	
	Ro-theater	3	108	26.441	
	Toneelgroep F-Act	3	84	6.703	
Zoetermeer	Splien	3	88	11.707	
noord					
Groningen	Genesisus (j)	2	–	–	
			(+130)	(+13.653)	
	Werk in Uitvoering	1	–	–	
			(+100)	(+15.516)	
Leeuwarden	Noordelijke Toneelvoorziening/Theater Unie	4	111	13.093	
	Tryater	4	110	22.411	
			(+36)	(+1.776)	
oost					
Arnhem	Theater	11	337	87.019	
			(+72)	(+13.465)	
zuid					
Eindhoven	Proloog	5	–	–	
			(+233)	(+37.834)	
	Zuidelijk Toneel Globe	5	179	40.383	
totaal		98	3.681	848.906	
vormingsprojecten			(+965)	(+119.169)	

1. Theatermengvorm.

2. Tussen haakjes en zonder + staan de voorstellingen experimenteel toneel.

Appendix

1979/1980 (vervolg)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.433	524.743
zuid-west	25	5.405
noord	375	78.386
oost	443	113.495
zuid	405	126.877

1980/1981

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken	
west					
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	1	195	89.602	
	Amsterdams Volkstoneel	2	140	39.866	
			(+10)	(+1.575)	
	Baal	4	160	13.710	
	Centrum	10	394	29.670	
			(+70)	(+6.572)	
	Mickery Workshop	23	212	10.052	
	Poezie Hardop	3	138	13.249	
	Publiektheater	5	294	132.855	
	Sater	2	-	-	
		(+75)	(+7.481)		
	Theaterunie	4	97	11.010	
	Het Werkteater	4	175	31.952	
Alkmaar	Acht Oktober	2	18	2.347	
			(+37)	(+2.267)	
Den Haag	De Appel	3	207	55.818	
	Haagse Comedie	9	387	162.507	
	Nieuwe Komedie	6	1	90	
			(+212)	(+27.099)	
Haarlem	Perspekt	-	65	10.945	
Rotterdam	Bloemgroep	1	-	-	
			(+85)	(+8.799)	
	Diskus	3	-	-	
			(+90)	(+12.030)	
	F-Act	2	79	2.729	
	Kerngr. Bijzondere Projekten	-	69	4.756	
	Onafhankelijk Toneel	4	176	11.856	
	Ro-theater	4	110	34.683	
	Utrecht	Kiss	7	42	6.099
	Zoetermeer	Splien	3	102	12.433
noord					
Groningen	Genesisius (j)	1	-	-	
			(+150)	(+14.411)	
	Noordelijke Toneelvoorz.	4	114	10.433	
	Werk in Uitvoering	1	-	-	
			(+89)	(+14.740)	
Leeuwarden	Tryater	3	95	17.371	
			(+54)	(+1.937)	

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1980/1981 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
oost				
Arnhem	Theater	9	354 (+50)	92.723 (+8.590)
zuid				
Eindhoven	Globe	6	216	38.213
	Proloog	8	- (+241)	- (+35.161)
totaal volwassenen			4.245	809.590
totaal jeugd			759	166.084
totaal generaal¹		134	5.004	975.674
(incl. vormingstheater)			(1.103)	(126.647)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	3.189	602.108
zuid-west	54	9.825
noord	670	101.923
oost	549	126.137
zuid	542	135.681

1. Tot 1980/81 rekende het CBS alleen repertoirevoorstellingen tot de categorie voorstellingen. Vanaf dit jaar worden daartoe ook vormingsactiviteiten die het karakter van een voorstelling hebben, gerekend.

1981/1982

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	2	171	53.336
	A'dams Volkstoneel	2	109	17.182
	Baal	2	147	18.717
	Centrum	9	361 (+49)	26.920 (+4.478)
	Ka theater (j)	-	82	18.492
	Kip	1	5	330
	Mickery Workshop	-	135	9.214
	Nijinski	3	80	4.834
	Orkater	2	95	23.053
	Poezie Hardop	1	81	4.433
	Publiekstheater	6	270	76.242
	Sater	4	45 (+73)	2.995 (+6.248)
	Spiegeltheater	1	72	9.022
	Theater 80	2	149	16.321
	Theaterunie	-	132	9.873
	Het Werkteater	4	172	50.513
Alkmaar	Acht Oktober	1	27	1.887
			(+24)	(+1.935)
Delft	Maccus (j)	1	-	-
			(+156)	(+17.975)

Appendix

1981/1982 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
Den Haag	De Appel	3	200	51.315
	Haagse Comedie	9	394	150.235
	Nieuwe Komedie	4	1	105
			(+172)	(+17.194)
Haarlem	Perspekt	1	36	6.560
Rotterdam	Diskus	1	-	-
			(+94)	(+7.808)
	F-act	3	97	4.428
	Kerngr. Bijz. Projekt.	1	14	810
	Onafhankelijk Toneel	5	117	4.633
	Ro-theater	3	111	26.506
Utrecht	Rats (j)	1	-	-
			(+66)	(+7.645)
Zoetermeer	Splien	3	81	7.770
noord				
Groningen	Genesisus (j)	2	-	-
			(+112)	(+7.794)
	De Voorziening	1	131	8.900
	Werk in Uitvoering (j)	1	-	-
			(+80)	(+12.085)
Leeuwarden	Tryater (j)	3	52	6.098
			(+61)	(+2.226)
oost				
Arnhem	Spektakel (j)	1	-	-
			(+121)	(+13.390)
	Theater	9	396	74.702
Kampen	Lijn Negen (j)	2	-	-
			(+195)	(+24.614)
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	1	116	9.568
zuid				
Eindhoven	Globe	8	271	30.188
	Proloog	2	-	-
			(+202)	(+25.350)
Maastricht	Bij leven en welzijn	5	37	4.247
			(+16)	(+3.010)
Sittard	Sirkel (j)	2	196	17.858
totaal volwassenen			4.359	693.873
totaal jeugd			1.445	202.166
totaal generaal		112	5.804	896.039
(incl. vormingstheater)			(1.421)	(151.752)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	3522	562.864
zuid-west	47	6.739
noord	643	83.144
oost	756	121.280
zuid	836	122.012

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1982/1983

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken	
west					
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	–	146	48.842	
	A'dams Volkstoneel	3	68	7.539	
	Baal	4	221	23.641	
	De Baan	–	23	2.480	
	Centrum	10	360	25.251	
				(+56)	(+4.773)
	Ka theater	2	97	7.120	
	Kip	1	20	5.549	
	Mickery Workshop	–	173	7.340	
	Nijinski	1	37	1.845	
	Optater (j)	–	40	3.039	
	Orkater (j)	2	101	21.884	
	Poezie Hardop	2	47	2.033	
	Publiektheater	7	333	78.970	
	Sater	4	(+150)	(+13.138)	
	Slinks (j)	1	(+81)	(+8.369)	
	Spiegeltheater	2	79	6.230	
	Theater 80	2	32	2.169	
				(+32)	(+2.300)
		Theaterunie	–	102	9.520
	Varend Variété	–	26	1.089	
	Het Werkteater	4	240	61.756	
Alkmaar	Acht Oktober (j)	4	78	7.072	
Delft	Maccus (j)	1	120	12.785	
Den Haag	De Appel	4	178	28.956	
	Haagse Comedie	11	363	130.064	
	Nieuwe Komedie	7	(+175)	(+13.974)	
Haarlem	Perspekt	–	39	6.247	
Rotterdam	Diskus	3	(+131)	(+10.615)	
	F-Act	2	72	5.485	
	Kerngr. Bijz. Projekt.	2	48	2.254	
	Onafhankelijk Toneel	3	158	6.998	
	Ro-theater	6	81	21.567	
Utrecht	Bonje (j)	–	77	6.020	
	Rats (j)	1	91	13.885	
	De Soepgroep (j)	1	45	6.127	
noord					
Groningen	Genesisus (j)	2	(+62)	(+6.021)	
	De Voorziening	11	246	17.550	
	Werk in Uitvoering (j)	1	86	12.937	
Leeuwarden	Tryater	4	104	13.742	
			(+48)	(+1.734)	
oost					
Arnhem	Spektakel (j)	3	171	19.306	
	Theater	8	326	61.167	
Kampen	Lijn Negen (j)	2	148	21.363	
			(+51)	(+6.354)	
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	1	90	7.149	

Appendix

1982/1983 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
zuid				
Eindhoven	Globe	8	307	52.053
	Proloog	5	(+191)	(+28.848)
Maastricht	Het Vervolg	2	92	10.959
Sittard	Sirkel (j)	-	152	15.464
totaal volwassenen			4.803	704.858
totaal jeugd			1.426	192.286
totaal generaal		137	6.229	897.144
(incl. vormingstheater)			(1.168)	(119.020)

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	3.920	559.383
zuid-west	66	9.540
noord	692	87.042
oost	753	120.839
zuid	798	120.340

1983/1984

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	1	152	48.209
	Baal	6	167	13.588
	Centrum	9	394	30.317
			(+59)	(+6.254)
	Ka theater (j)	1	98	11.209
	Kip	1	17	4.455
	Mickery Workshop	20	223	15.406
	Optater (j)	3	68	3.726
	Orkater	2	156	29.476
	Poezie Hardop	9	63	3.022
	Publiekstheater	5	260	76.541
	Sater	2	57	4.167
			(+20)	(+949)
	Slinks (j)	1	(+58)	(+6.126)
	Spiegeltheater	1	45	2.565
	Theater 80	1	43	4.722
Theaterunie	-	167	23.873	
Het Werkteater	6	239	36.666	
Alkmaar	Acht Oktober	2	51	3.032
Delft	Maccus (j)	1	39	5.709
			(+68)	(+8.052)
Den Haag	De Appel	4	223	44.119
	Haagse Comedie	10	443	129.615
	Nieuwe Komedie	2	(+146)	(+11.160)
Haarlem	Perspekt	1	43	6.157

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1983/1984 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
Rotterdam	Diskus	2	20 (+50)	5.090 (+4.605)
	F-Act	3	77	6.352
	Kerngr. Bijz. Projekt.	–	10	2.786
	Onafhankelijk Toneel	5	138	6.100
	Ro-theater	6	114	14.005
	De Soepgroep (j)	1	36	4.941
Utrecht	Mevrouw Smit (j)	1	117	34.200
	Rats (j)	2	(+71)	(+12.306)
noord				
Groningen	De Voorziening	6	230 (+34)	31.503 (+5.412)
	Werk in Uitvoering	3	118	10.738
Leeuwarden	Tryater	5	170 (+86)	18.210 (+3.338)
	oost			
Arnhem	Spektakel (j)	1	189	18.068
	Theater	7	263	38.267
Kampen	Lijn Negen (j)	1	103 (+40)	9.906 (+3.329)
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	1	58	4.647
zuid				
Eindhoven	Globe	6	235	36.650
Maastricht	Het Vervolg (j)	–	115	18.177
Sittard	Sirkel (j)	–	159	10.769
totaal volwassenen			4.267	613.056
totaal jeugd			1.465	215.821
totaal generaal		138	5.732	828.877
(incl. vormingstheater)			(631)	(61.376)

Van dit jaar zijn geen spreidingsgegevens bekend.

Appendix

1984/1985

standplaats	gezelschap	prod.	voorst. ¹	bezoeken	
west					
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	1	122	37.126	
	Baal	7	309	25.271	
	Centrum	9	397	38.663	
	Dogtroep	2	17	2.030	
	Ka theater (j)	1	107	16.866	
	Kip	1	14	4.245	
	Lijn	1	21	958	
	Mickery Workshop	–	133	7.356	
	Narcis (j)	1	46	6.200	
	Optater (j)	–	29	1.899	
	Orkater	1	40	5.175	
	Poezie Hardop	3	43	3.615	
	Publiektheater	5	227	67.014	
	Sater	3	111	15.245	
	Slinks (j)	1	68	9.995	
	Theater Persona	6	157	9.028	
	Pim Peters Productie (j)	1	153	34.627	
	Het Werkteater	7	192	34.758	
	Alkmaar	Acht Oktober	3	103	5.461
	Delft	Maccus	1	130	17.186
Den Haag	De Appel	4	272	34.142	
	Haagse Comedie	14	450	104.312	
	Nieuwe Komedie	5	189	18.201	
Haarlem	Perspekt	1	63	8.055	
Rotterdam	Diskus	2	48	4.782	
	F-Act	3	75	3.802	
	Kerngr. Bijz. Projekt.	1	20	2.180	
	Onafhankelijk Toneel	2	93	7.839	
	Ro-theater	2	98	13.175	
	Zie Zo (j)	2	142	23.522	
	De Zwarte Hand (j)	1	90	12.455	
	Mevrouw Smit (j)	–	65	19.954	
Utrecht	Rats (j)	3	90	11.379	
	Speeltheater (j)	–	130	16.035	
noord					
Groningen	De Voorziening	10	276	36.446	
	Werk in Uitvoering	4	81	6.661	
Leeuwarden	Tryater	6	152	18.795	
oost					
Arnhem	Spektakel (j)	1	107	10.897	
	Theater	7	246	43.324	
Kampen	Lijn Negen (j)	1	89	8.492	
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	1	102	9.262	
zuid					
Eindhoven	Globe	6	247	24.855	
	Kwiebus (j)	–	131	21.130	
	Prod. Collectief (j)	–	83	8.957	

1. Met ingang van dit seizoen maakt het CBS geen onderscheid meer tussen repertoire, vormings- en andere soorten voorstellingen.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1984/1985 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
Den Bosch	Beest en Zoo	2	91	9.341
Maastricht	Het Vervolg	3	89	9.925
Sittard	Sirkel	2	136	10.342
Lieren	Wim Zomer (j)	2	217	49.880
	totaal volwassenen		4.057	534.193
	totaal jeugd		2.234	356.665
	totaal generaal	139	6.291	890.858

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	3.888	524.093
zuid-west	76	10.721
noord	723	110.969
oost	785	122.518
zuid	819	122.557

1985/1986

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	2	121	34.725
	Baal	7	313	16.494
	Centrum	8	407	31.485
	Discordia	5	83	4.129
	Dogtroep	1	61	23.509
	Ex-ADM	1	22	17.009
	Ka theater (j)	1	78	13.995
	Kip	1	9	2.430
	Mickery Workshop	3	188	11.705
	Narcis	5	54	48.270
	Optater (j)	1	44	3.528
	Orkater	2	100	20.313
	Publiekstheater	7	201	44.141
	De Salon	1	83	7.165
	Theater Persona	2	102	8.673
	Het Werkteater	3	169	24.585
Delft	Maccus (j)	2	93	12.168
Den Haag	De Appel	2	120	38.811
	Haagse Comedie	13	385	101.400
Haarlem	Perspekt	1	43	4.828
Rotterdam	Diskus	1	33	3.560
	F-Act	3	62	4.689
	Kerngr. Bijz. Projekt.	1	35	1.885
	Onafhankelijk Toneel	4	90	3.236
	Ro-theater	7	131	25.735
	Zie Zo (j)	1	87	14.500
	De Zwarte Hand (j)	2	88	13.601
Utrecht	Mevrouw Smit (j)	1	48	11.759
	Rats (j)	4	185	13.483

Appendix

1985/1986 (vervolg)

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
Warder	Speeltheater (j)	4	198	29.145
Zaandam	Hollandia	2	65	2.832
noord				
Groningen	De Voorziening	6	236	22.042
	Werk in Uitvoering	1	73	6.303
Leeuwarden	Tryater	4	220	15.243
oost				
Arnhem	La Terazza	2	101	9.566
	Theater	7	249	54.330
Kampen	De Blauwe Zebra (j)	1	102	15.011
Nijmegen	TeJater TeNeeter (j)	2	101	13.341
zuid				
Eindhoven	Globe	5	162	17.241
	Kwiebus (j)	2	65	11.260
	Prod. Collectief Eindhoven	2	96	12.739
Den Bosch	Beest en Zoo (j)	1	43	5.156
Maastricht	Het Vervolg	3	112	10.367
Sittard	Sirkel (j)	1	89	17.459
totaal¹		135	5.347	803.846

spreiding voorstellingen en bezoeken²:

west	3.382	524.636
zuid-west	38	6.231
noord	644	72.964
oost	650	95.576
zuid	630	104.144

1. Het CBS onderscheidt geen doelgroep jeugd.
2. Drie voorstellingen zijn niet naar gemeente ingedeeld.

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1986/1987

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	3	121	30.568
	Baal	5	212	16.106
	Beweging Dans (j)	–	136	17.622
	Centrum	8	383	37.078
	Discordia	5	83	4.589
	Dogtroep	1	71	31.602
	Ka theater	1	98	13.318
	Kleine Opera St. (j)	1	19	3.067
	Mickery Workshop	1	147	10.720
	't Muz theater (j)	1	203	35.336
	Orkater	1	36	8.752
	Publiekstheater	8	209	62.890
	De Salon	2	33	4.161
	Theater Persona	4	94	8.166
	Voorheen ADM	1	18	2.380
	Het Werkteater	6	133	13.867
Delft	Maccus (j)	1	125	20.039
Den Haag	De Appel	3	199	39.413
	Haagse Comedie	7	350	103.767
Haarlem	Perspekt	1	51	6.811
Naarden	El Dorado (j)	1	54	7.509
Rotterdam	Diskus	2	90	12.655
	F-Act	3	88	2.413
	Kerngr. Bijz. Projekt.	–	27	1.386
	Onafhankelijk Toneel	2	121	7.018
	Ro-theater	3	115	22.269
Utrecht	Mevrouw Smit (j)	–	30	5.060
Warder	Speeltheater (j)	–	33	4.470
noord				
Groningen	De Voorziening	3	76	11.292
	Werk in Uitvoering	–	15	698
Leeuwarden	Tryater	4	130	15.872
oost				
Arnhem	Theater	4	144	36.724
Kampen	De Blauwe Zebra (j)	1	111	18.078
zuid				
Eindhoven	Globe	4	111	18.817
Den Bosch	Beest en Zoo (j)	1	103	9.040
Maastricht	Het Vervolg	1	72	9.477
totaal volwassenen			3.106	502.241
totaal jeugd			935	150.789
totaal generaal			89	653.030

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.827	442.066
zuid-west	38	6.145
noord	345	55.037
oost	417	68.855
zuid	414	80.927

Appendix

1987/1988

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	2	101	17.283
	Baal	6	167	8.541
	Discordia	7	97	6.044
	Dogtroep	3	45	17.181
	Mickery Workshop	1	2	194
	Orkater	1	90	23.453
	De Salon	3	113	5.324
	Theater Persona	2	12	1.926
	Toneelgroep A'dam	18	397	50.922
Het Werkteater	4	155	12.200	
Delft	Maccus (j)	2	67	8.172
Den Haag	De Appel	3	207	34.917
	Haagse Comedie	7	307	95.211
Haarlem	Perspekt	1	40	4.573
Rotterdam	F-Act	3	102	5.545
	Kerngr. Bijz. Projekt.	2	42	4.819
	Onafhankelijk Toneel	4	47	2.731
	Ro-theater	4	118	28.030
noord				
Groningen	De Voorziening	6	120	15.046
Leeuwarden	Tryater	3	135	18.581
oost				
Arnhem	Theater aan de Rijn	6	139	20.253
zuid				
Eindhoven	Zuidelijk Toneel	4	129	22.029
Maastricht	Het Vervolg	3	123	9.901
totaal volwassenen			2.587	387.421
totaal jeugd			168	25.455
totaal generaal		95	2.755	431.973
spreiding voorstellingen en bezoeken:				
west	1.968	295.653		
zuid-west	10	1.492		
noord	320	47.296		
oost	210	31.309		
zuid	247	37.126		

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1988/1989

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Amstel Toneel (j)	3	135	24.265
	Art en Pro	1	52	5.092
	Discordia	7	110	7.454
	Dogtroep	–	20	8.450
	Ex ADM	1	9	5.329
	Mickery Workshop	2	37	3.964
	Orkater	1	90	10.785
	De Salon	1	27	1.178
	Theater Persona	4	73	6.517
	Toneelgroep A'dam	15	434	71.004
Delft	Het Werkteater	5	126	11.250
	Maccus (j)	1	106	12.347
Den Haag	De Appel	6	296	50.603
	Het Nationale Toneel	12	368	82.533
Rotterdam	F-Act	3	107	5.371
	Kerngr. Bijz. Projekt.	1	44	2.020
	Onafhankelijk Toneel	4	66	5.627
	Ro-theater	6	112	54.272
noord				
Groningen	De Voorziening	4	145	21.098
Leeuwarden	Tryater	3	107	13.153
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	1	110	6.811
zuid				
Eindhoven	Zuidelijk Toneel	7	173	15.900
Maastricht	Het Vervolg	2	80	6.951
totaal volwassenen			2.586	395.361
totaal jeugd			241	36.612
totaal generaal		90	2.827	431.973

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.929	310.845
zuid-west	13	1.621
noord	326	45.611
oost	262	32.151
zuid	297	41.745

Appendix

1989/1990

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Art en Pro	2	59	5.606
	Discordia	4	82	4.948
	Dogtroep	1	65	41.604
	Huis a.d. Amstel (j)	–	136	19.107
	Mickery Workshop	3	82	7.614
	Nationaal Fonds	1	67	3.161
	Coop. Ver. Orkater	1	115	26.607
	Stichting Strooker	1	44	3.390
	Toneelgroep A'dam	14	358	106.711
Delft	Maccus (j)	1	93	13.730
Den Haag	De Appel	4	240	44.379
	Het Nationale Toneel	7	295	85.067
Rotterdam	F-Act	3	78	5.620
	Onafhankelijk Toneel	3	75	3.499
	Ro-theater	7	226	61.696
noord				
Groningen	De Voorziening	8	183	28.353
Leeuwarden	Tryater	4	165	14.806
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	10	312	32.777
zuid				
Eindhoven	Het Zuidelijk Toneel	9	199	32.071
Maastricht	Het Vervolg	3	122	10.693
totaal volwassenen			2.767	518.602
totaal jeugd			229	32.837
totaal generaal		86	2.996	551.439

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.781	352.260
zuid-west	17	3.141
noord	431	68.412
oost	370	55.386
zuid	397	72.240

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1990/1991

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Art en Pro	3	137	11.366
	Discordia	5	65	3.714
	de Dogtroep	2	24	3.970
	Huis a/d Amstel (j)	2	138	8.679
	Mickery Workshop	–	122	16.915
	Nationaal Fonds	5	166	10.256
	Orkater	2	109	19.826
	Strooker	–	17	3.150
	Toneelgroep Amsterdam	11	368	66.160
	Wassen Neus	3	79	57.860
Delft	Maccus (j)	2	121	16.519
Den Haag	De Appel	5	285	44.976
	Het Nationaal Toneel	10	347	86.679
Rotterdam	F-Act	4	136	10.068
	Onafhankelijk Toneel	2	104	10.874
	Ro-Theater	10	213	59.187
noord				
Groningen	De Voorziening	7	131	23.456
Leeuwarden	Tryater	4	127	9.751
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	6	197	32.545
zuid				
Eindhoven	Zuidelijk Toneel	9	237	29.650
Maastricht	Het Vervolg	4	128	7.897
totaal volwassenen			2.992	508.300
totaal jeugd			259	25.198
totaal generaal			96	533.498

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.250	398.762
zuid-west	25	3.628
noord	336	43.964
oost	243	37.328
zuid	397	49.816

Appendix

1991/1992

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Art en Pro	3	89	4.860
	Discordia	6	108	6.944
	Dogtroep	2	19	30.600
	Huis a.d. Amstel (j)	2	131	42.762
	Orkater	2	139	31.226
	Stichting Strooker	1	21	4.436
	Toneelgroep A'dam	14	374	76.491
Delft	Wassen Neus	3	1	–
	Maccus (j)	2	123	13.241
Den Haag	De Appel	4	207	28.267
	Het Nationale Toneel	10	340	82.971
Rotterdam	F-Act	4	116	4.574
	Onafhankelijk Toneel	5	87	5.947
	Ro-theater	10	232	74.005
noord				
Groningen	Het Noord Nederlands Toneel	5	110	19.574
Leeuwarden	Tryater	4	124	10.559
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	5	197	29.591
zuid				
Eindhoven	Het Zuidelijk Toneel	5	165	54.987
Maastricht	Het Vervolg	3	116	5.100
totaal volwassenen			2.445	470.132
totaal jeugd			254	56.003
totaal generaal		90	2.699	526.135

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	1.795	359.105
zuid-west	17	3.371
noord	319	50.526
oost	228	49.006
zuid	339	64.127

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1992/1993

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Art en Pro	5	98	7.452
	De Branding (j)	1	68	7.481
	Carrousel	3	99	6.704
	Discordia	2	47	1.925
	Dogtroep	1	57	30.532
	Hollandia	6	100	20.993
	Huis a/d Amstel (j)	4	132	19.638
	't Muztheater (j)	1	106	17.384
	Orkater	1	142	48.081
	Toneelgroep A'dam	7	364	80.979
	De Trust	3	98	8.812
	Wederzijds (j)	3	142	15.950
	Delft	Maccus (j)	2	120
Den Haag	De Appel	5	237	57.949
	Het Nationale Toneel	7	285	81.785
	Stella (j)	3	95	7.065
Haarlem	De Rode Haring/Rieks Swarte	–	13	779
Rotterdam	Onafhankelijk Toneel	3	49	6.154
	Ro-theater	9	206	69.693
Utrecht	De Paarden Kathedraal (j)	5	261	35.000
noord				
Groningen	De Citadel (j)	1	132	6.479
	Noord Nederlands Toneel	4	112	27.932
Leeuwarden	Tryater	5	114	10.123
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	3	72	19.442
Enschede	Rosa Sonnevanc (j)	1	78	6.900
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	2	114	11.732
zuid				
Den Bosch	Artemis (j)	2	196	13.262
Eindhoven	Het Zuidelijk Toneel	5	174	45.105
Maastricht	Het Vervolg	4	94	6.277
Sittard	Sirkel (j)	3	48	2.385
totaal volwassenen			2.361	530.717
totaal jeugd¹			1.492	158.793
totaal algemeen			101	689.510

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.328	470.254
zuid-west	28	5.190
noord	505	62.912
oost	429	72.938
zuid	563	78.216

1. Vanaf dit jaar is er meer rijkssubsidie voor een groter aantal jeugdgezelschappen.

Appendix

1993/1994

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Alex d'Electricque	1	43	–
	Art en Pro	2	89	10.052
	De Branding (j)	3	237	18.776
	Carrousel	3	106	6.116
	Discordia	3	72	3.192
	Dogtroep	1	20	17.835
	Hollandia	7	91	4.398
	Huis a/d Amstel (j)	2	94	11.765
	't Muztheater (j)	1	80	12.096
	Orkater	3	20	10.046
	Toneelgroep A'dam	12	395	76.698
	De Trust	4	107	14.192
	Wederzijds (j)	1	196	13.450
Delft	Maccus (j)	2	142	12.882
Den Haag	De Appel	5	277	56.887
	Het Nationale Toneel	6	290	135.570
	Stella (j)	3	141	9.472
Rotterdam	Onafhankelijk Toneel	2	112	5.120
	Ro-theater	9	184	56.343
Utrecht	De Paarden Kathedraal (j)	5	211	29.713
noord				
Groningen	De Citadel (j)	3	153	8.262
	Noord Nederlands Toneel	6	97	7.137
Leeuwarden	Tryater	6	164	12.867
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	4	105	12.486
Enschede	Rosa Sonnevanc (j)	1	83	8.675
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	4	136	11.354
zuid				
Den Bosch	Artemis (j)	3	139	12.889
Eindhoven	Het Zuidelijk Toneel	5	154	45.310
Maastricht	Het Vervolg	3	88	6.019
Sittard	Sirkel (j)	2	132	9.551
totaal volwassenen			2.371	480.268
totaal jeugd			1.744	158.875
totaal generaal		112	4.115	639.143

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.510	421.844
zuid-west	28	4.015
noord	527	54.652
oost	479	69.480
zuid	571	89.152

Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995

1994/1995

standplaats	gezelschap	prod.	voorst.	bezoeken
west				
Amsterdam	Alex d'Electricque	2	108	–
	Art en Pro	2	87	7.975
	De Branding (j)	3	171	11.287
	Carrousel	4	115	8.530
	Discordia	5	157	4.352
	Dogtroep	2	55	39.074
	Hollandia	9	86	8.240
	Huis a/d Amstel (j)	2	89	12.505
	't Muztheater (j)	2	155	18.697
	Orkater	3	134	38.323
	Toneelgroep A'dam	8	269	62.920
	De Trust	6	71	8.537
	Wederzijds (j)	3	169	16.460
Delft	Maccus (j)	2	124	16.685
Den Haag	De Appel	3	193	46.456
	Het Nationale Toneel	8	310	72.661
Rotterdam	Stella (j)	3	114	9.494
	Onafhankelijk Toneel	1	56	7.972
Utrecht	Ro-theater	6	255	81.312
	De Paarden Kathedraal (j)	5	272	34.544
noord				
Groningen	De Citadel (j)	1	147	6.500
	Noord Nederlands Toneel	5	151	27.631
Leeuwarden	Tryater	4	201	16.293
oost				
Arnhem	Theater van het Oosten	6	123	17.582
Enschede	Rosa Sonnevanc (j)	2	173	10.419
Nijmegen	Tejater Teneeter (j)	3	128	16.932
zuid				
Den Bosch	Artemis (j)	3	159	14.090
Eindhoven	Het Zuidelijk Toneel	4	134	45.837
Maastricht	Het Vervolg	2	106	8.731
Sittard	Sirkel (j)	3	139	13.635
totaal volwassenen			2.503	502.426
totaal jeugd			1.840	181.248
totaal generaal		112	4.343	683.674

spreiding voorstellingen en bezoeken:

west	2.492	440.000
zuid-west	37	3.950
noord	646	75.831
oost	538	71.249
zuid	630	92.644

