

De sociale distinctie van het toneelbeleid

Paul Kuypers Het publiek blijft weg bij het Nederlandse toneel en doet dat al een aantal jaren. Aan verklaringen voor deze teruggang is geen gebrek. Getuige het beleid van de afgelopen jaren ziet de overheid de oplossing van het probleem in een betere afstemming van vraag en aanbod van toneelproducten. Publiekdwang en marktbeleid lijken echter niet de meest inspirerende voorwaarden voor een werkelijke vernieuwing van het toneelbeleid.

De zorg om het publiek heeft de initiatiefnemers van het Theaterfestival van meet af aan bezig gehouden. In de discussies tijdens het eerste Theaterfestival in 1987 in Amsterdam wordt de situatie van het Nederlandse toneel door de fractievoorzitter van D'66, Hans van Mierlo, en door de hoogleraar politicologie aan de Rijksuniversiteit van Leiden, Herman van Gunsteren, in sombere beelden getekend.¹ Van Gunsteren: 'Het toneel heeft heden ten dage in Nederland geen algemene betekenis meer (...). Het heeft weliswaar een speciaal publiek, maar voor hen heeft het niet meer de betekenis, die het vroeger had (...). Kortom, de betekenis van toneel voor de maatschappij is in vergelijking tot vroeger sterk veranderd. Het is een kunstvorm temidden van andere.' En Van Mierlo: 'Waarom loopt het Nederlandse publiek niet meer warm voor het toneel? Het lijkt weg te vallen in het cultuurbewustzijn van de grote massa'. Over de oorzaken van het wegvallen van de interesse van het Nederlandse publiek voor het toneel zegt Van Mierlo in het verloop van de

discussie: 'Het is mij opgevallen, dat er blijkbaar een enorme hoeveelheid informatie nodig is om een voorstelling op zijn waarde te kunnen schatten. Bijvoorbeeld de produktie "Need to know". Men kan zich afvragen of het nodig is dat het publiek deze informatie al ruim van tevoren krijgt. Want er ontstaat door deze vernieuwing, deze hoogst eigen interpretatie, een informatiekloof tussen publiek en de makers. Misschien mist het publiek de aansluiting bij het werk van de theatermakers.'

We zijn nu twee jaar verder. De situatie is er niet beter op geworden. De klachten over het wegblijven van het publiek zijn toegenomen. Een artikel in de *Haagse Post*, 22 april 1989, van Hans Goedkoop en Bert van Hijfte, opent met de onheilspellende vraag: 'Kan de leegloop van het theater nog worden gekeerd?' En in *NRC-Handelsblad* van 2 juni 1989 schrijft Jac Heijer over 'de lege schouwburg'.

Over de oorzaken wordt in minder precieuzere woorden gesproken dan in 1987.

Theaterdirecteuren geven toneelmakers de schuld. Jan Knopper, voormalig directeur van de schouwburg in Haarlem en voorzitter van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties, formuleert het aldus: 'Het grote toneel is ontspoord. Als we de gezelschappen nu eens - zeg 15% - subsidie afnemen en ze de mogelijkheid geven dat deel weer terug te verdienen bij voldoende verkoop van hun produkties aan de schouwburg dan zal dat ze dwingen acht te slaan op de vraag naar hun voortbrengselen'.² De toneelmakers worden zelf ook onrustig. Gerardjan Rijnders heeft onlangs in *De Telegraaf* geklaagd, dat de schouwburg uit de tijd is en dat daarom de loop eruit is geraakt.³ Zijn Haagse collega Hans Croiset drukt zich wat voorzichtiger uit, maar ook hij heeft zijn twijfels over de waardering van het publiek voor het moderne repertoiretoneel. 'Inderdaad ik kan het niet verhelelen. Het tempo van de verjonging van het publiek en het wegblijven van de ouderen houdt elkaar niet in evenwicht.'⁴

Nieuwe cijfers

De klachten en de verwijten zijn de afgelopen twee jaar scherper geworden. De toneelmakers voelen zich steeds minder op hun gemak. De beloften van de grote concentratie in de Randstad zijn tot nu toe niet waargemaakt. Zelfs de *godfather* van de reorganisaties, topambtenaar George Lawson, is er blijkens een interview in *Toneel Teatraal* (1989, no.4) niet zeker van of het nieuwe bestel het beoogde effect zal hebben. 'Je kunt je wel afvragen of al die veranderingen een stabiliteit hebben aangetast, die elke kunstdiscipline nodig heeft. Wat dat betreft zit de theaterontwikkeling in een cruciale fase. De veranderingen zijn drastisch. Het publiek - waar we in dit soort interviews nooit over praten - is het spoor al lang bijster. Ik denk dat na deze tijd van enorme veranderingen er een grote tijd van

betrekkelijke rust moet komen om die veranderingen weer te laten beklijven. Die rust is er in principe vanuit het beleid.'

Het is de vraag of Lawson gelijk heeft. Zijn eigen minister heeft bij verschillende gelegenheden laten blijken, dat deelname en bezoekcijfers belangrijke indicaties vormen voor een beoordeling van het rendement van de verschillende culturele voorzieningen. In de loop van dit jaar worden de uitkomsten gepubliceerd van een onderzoek naar de relatie tussen produktie, distributie en participatie in de theatersector. Er is weinig reden om te veronderstellen dat de resultaten van dit onderzoek niet van invloed zullen zijn op het toekomstige subsidiebeleid.

De speculatieve vrijblijvendheid, waarmee in 1987 nog over de terugloop van het bezoek gesproken kon worden, is in 1989 nog door een andere factor achterhaald. Er is meer materiaal beschikbaar gekomen over de werkelijke verschuivingen in de deelname aan culturele evenementen. Een paar maanden geleden is Wim Knulst, medewerker van het Sociaal en Cultureel Planbureau, gepromoveerd op de dissertatie *Van vaudeville tot video*⁵ een studie over de verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig. Knulst laat zien, dat de expansie van de televisie tot gevolg heeft gehad, dat de belangstelling voor culturele evenementen en voor de bioscoop sterk is teruggelopen. Het publiek heeft in het algemeen een grotere voorkeur gekregen voor elektronische weer- gave van vermaak. Vooral de podiumkunsten hebben daar onder te lijden. Musea vormen een uitzondering, zij gaan mee in de trend van een toenemende belangstelling voor toeristische attracties en horecagelegenheden. De sterkste achteruitgang vertoont het bezoek aan het beroepstoneel en aan muziekkuitvoeringen. Per duizend inwoners daalde het bezoek aan toneel van 213.37 in 1955

naar 55.31 in 1986. Voor muziekuitvoeringen was de achteruitgang minder sterk: van 187.77 in 1955 naar 81.58 in 1986.⁶

Knulst ziet in de waargenomen verschuivingen weinig reden tot pessimisme. Naar zijn opvatting is er sprake van een zodanige verscheidenheid in het aanbod van vermaaksvormen, dat er veel meer ruimte is gekomen voor het bevredigen van individuele voorkeuren. Een open industriële samenleving geeft het beeld te zien van een voortdurend komen en gaan van producten. Het publiek gaat zich daardoor gedragen als consument in een supermarkt van vermaak. De oriëntatie van het publiek op de vermaakmarkt wordt door verschillende factoren bepaald. Aan twee factoren hecht Knulst bijzondere waarde. Uittreders uit het concert- en theaterpubliek zijn voornamelijk personen met geringe culturele competentie en/of personen, die beperkingen van een gezinssituatie ondervinden. Als gevolg hiervan ontstaat er - door Knulst aangeduid - een homogenisering van het publiek in de vorm van een elitaire bezoekersgroep. Onder de geslonken publiekskringen is er sprake van 'kliekvorming', waarbij de cultureel competenten en degenen die door hun bestaanswijze vrij zijn om vaak uit te gaan, de overhand hebben. Vergelijkend onderzoek bevestigt dit in die zin, dat hoger opgeleiden zonder gezinsbindingen zesenzestig respectievelijk eenenzestig procent van de aanwezigen in de toneel- en concertzalen vormen, terwijl zij slechts zesentwintig procent van de bevolking als geheel uitmaken. Uit deze cijfers blijkt - wat al langer een vermoeden was - dat er van de sociale cultuurspreiding niets terecht is gekomen. In plaats van sociale spreiding heeft zich juist elite-vorming voorgedaan.⁷

Knulst is niet geschokt door de uitkomsten van zijn studie. De voorstelling, dat een rijke

traditie van publieke cultuurbeleving door de elektronische media verloren is gegaan, vindt hij sterk overtrokken. Het publiek zal zich blijven verwonderen en op zoek blijven gaan naar nieuwe sensaties. Het contrast tussen het gewone en het buitengewone ondergaat voortdurend veranderingen. 'Men kan zich daarom ook voorstellen, dat levensecht theater een nieuw wonder zal zijn voor een komende generatie, die theater alleen van een beeldscherm leert kennen.'

Sociale distinctie

Naast de studie van Knulst is er in de afgelopen twee jaar nog een aantal andere interessante beschouwingen over de sociologie van de kunstconsumptie verschenen. De oogst is zelfs royaal te noemen. De sociologen zijn in opmars. Zonder op details en verschillen in te gaan, worden hier een paar hoofdlijnen uit de studies van Kempers, Bevers en van de econoom Abbing weergegeven.⁸

De belangrijkste overeenkomst van deze studies is dat zij in het spoor van de Franse socioloog Bourdieu de kunst zien als onderdeel van de levensstijl van sociale elites in de maatschappij. Kunst is een middel om sociale distinctie tot stand te brengen en om distinctiewinst te verwerven. De hogere klassen slagen er in om hun positie te handhaven, omdat zij over meer cultureel kapitaal beschikken dan de lagere klassen. De discussies over kunst in termen van topkunst, kwaliteit, spreiding, marketing en privatisering gaan in feite over sociale lagen in de kunstsector, schrijft Bram Kempers in de inleiding op zijn essay *De macht van de markt*.⁹ Het gaat om verticale geleidingen - kunstenaars, kopers en bemiddelaars - en om een horizontale segmentering: van de minima tot de welgestelden. Tussen die geleidingen bestaan scherpe cesuren. De kunstwereld wordt er door opgedaald. Er is geen sprake van een vrij verkeer van producten en gebruikers van die

producten. 'De vrije markt is een mythe', zegt Kempers. 'Opdrachtgevers, kopers en bemiddelaars zoeken hun sociale gelijken op onder de kunstenaars.'

De overheid kan daar slechts indirect invloed op uitoefenen. Een sociaal spreidingsbeleid heeft dus weinig effect. Het bevestigt of versterkt alleen de maatschappelijke processen, waardoor kunst tot stand komt en kunstvormen zich handhaven of veranderen, merkt Bevers op in zijn studie *Cultuurspreiding en publieksbereik*.¹⁰ Succes van kunstvormen is naar zijn oordeel afhankelijk van de vraag, of de betrokkenen er in slagen een aantal organisatorische overwinningen te boeken: het mobiliseren van steun van andere kunstenaars, het opzetten van een distributiesysteem en het instemmen verwerven van het publiek. Voor zover de overheid met haar beleid op deze bewegingen inspeelt, zal haar beleid succes hebben. In de bestaande verhoudingen betekent dit, dat zij haar beleid moet afstemmen op de samenhang tussen productie, distributie en publieksbereik in de afzonderlijke kunstvormen. 'Op dat moment (...) verandert het spreidingsmotief van inhoud en valt het vrijwel samen met bevordering van cultuurdeelname zonder meer.'¹¹

Cijfers en hypothesen

De geruststelling van Knulst - de terugkeer van het wonder van het levensecht theater - is een rustgevende epiloog voor de kortademige kroniekschrijvers van het huidige toneel. De echt verontrusten zal zij echter niet op hun gemak stellen. De beschouwingen van kunstsociologen bieden op hun beurt ook niet zoveel troost. Zij laten weinig over van het geloof in een regelend, alles ten goede kerend optreden van de overheid. Voor zover de overheid invloed kan uitoefenen kan zij dat alleen, wanneer zij bereid is zich aan te sluiten bij de maatschappelijke processen, die de

totstandkoming en de distributie van kunst in de samenleving bepalen. Het is in die gedachtegang niet zo verwonderlijk, dat de overheid eisen gaat stellen aan de deelname van het publiek. Publieksbereik, constateert Bevers, wordt één van de belangrijkste criteria van het overheidsbeleid. Het is de vraag hoe het theater daarop zal reageren. Voor een antwoord op die vraag loont het de moeite de cijfers van Knulst nog eens te bekijken. Uit die cijfers blijkt namelijk, dat de daling van het bezoek aan toneel al lang aan de gang is. De achteruitgang begint in 1955.

Vanaf het moment dat er cijfers beschikbaar zijn over het bezoek aan het toneel, is er sprake van achteruitgang. Knulst voert in zijn dissertatie twee reeksen op. De eerste (het beroepstoneel) begint in 1955 en loopt tot 1970. Vanaf 1965 begint er een andere reeks (het gesubsidieerde toneel), die tot 1986 loopt. De eerste reeks laat een verloop zien van 213.37 bezoeken per duizend inwoners naar 137.12. De tweede reeks loopt van 151.32 naar 55.31. Combineert men beide reeksen met elkaar dan is het evident dat het bezoek aan het officiële toneel een dramatische terugval vertoont. Bij een wat nauwkeuriger beschouwing van de cijfers kan de periode waar de cijfers betrekking op hebben, in enkele fasen worden onderverdeeld. In het midden van de jaren vijftig schommelen de cijfers rond de tweehonderd. Daarna is er zo'n kleine tien jaar tot 1967 sprake van een min of meer constant beeld dat rond de honderdvijftig ligt. Aan het eind van de jaren zestig zet er opnieuw een daling in, die in het begin van de jaren zeventig onder de honderd terecht komt en tot de jaren tachtig rond de zeventig blijft hangen. Daarna is er sprake van een verdergaande terugval tot de zestig met het cijfer van 55.31 bezoeken per duizend inwoners in 1986 als dieptepunt.

Het valt buiten het bestek van deze bijdrage

om deze trends aan een nader onderzoek te onderwerpen. Knulst heeft aangetoond, dat de algemene wijzigingen in het deelnamepatroon verband houden met de verschuivingen in het uitgaansgedrag en het mediagebruik. Het toneel vormt daarop geen uitzondering. Integendeel, het heeft zelfs meer dan andere uitgaansmogelijkheden de invloed van deze verschuivingen ondervonden. De specifieke positie van het toneel valt er echter niet volledig door te verklaren. Het verlies van de gunst van het publiek houdt vermoedelijk ook verband met de gewijzigde rol van het toneel in vergelijking met andere kunstvormen en met veranderingen in de organisatie en produktie van het toneel.

In het kort zijn daar wel een paar voorzichtige hypothesen over te formuleren. In de eerste plaats is het toneel vermoedelijk te lang het privilege van een beperkte *incrowd* gebleven. Doorstroming naar nieuwe groepen heeft niet plaatsgevonden. Uit het onderzoek van Knulst blijkt dat het toneelpubliek in ernstige mate verouderd is.

In de tweede plaats heeft men in beleidskringen te lang vastgehouden aan het na-oorlogse spreidingsideaal. Daardoor was er onvoldoende ruimte voor andere vormen van acquisitie en publieksbenadering. De aanbodstructuur van het toneel is bovendien lang ongewijzigd gebleven. Die structuur gaat uit van een vast publiek met een vaste bezoektraditie. De betrekkelijk onbeweeglijke structuur van het aanbod heeft tot gevolg dat het toneel een nogal geïsoleerde kunstvorm is, die weinig verbindingen heeft met andere kunstuitingen en ook niet is opgenomen in een naar elkaar verwijzend patroon van andere media en uitgangsvormen (zoals bijvoorbeeld de televisie).

In de derde plaats heeft men waarschijnlijk onvoldoende oog gehad voor het feit, dat wisselingen en breuken in de artistieke

opvattingen ook gevolgen hebben voor de samenstelling en de participatie van het publiek. Uit de cijfers van Knulst blijkt heel duidelijk, dat er gebrek aan *Nachwuchs* is. Het is alleen niet duidelijk, waaraan dit gebrek moet worden toegeschreven. Het is veel te simpel om de toneelmakers daarop aan te spreken. Het getuigt ook van weinig analytisch vermogen om het publiek of de acteurs als zondebok te bestempelen. Kwalificaties als 'het gebrek aan kwaliteit van de hedendaagse acteurs' of 'de geestelijke luiheid van het publiek' zijn niet meer dan *slogans*; analytisch gezien hebben zij geen enkele betekenis. Dit soort simplificaties is nadelig voor het toneel. Het voert de discussie op het pad van de ressentimenten en leidt niet tot een beter inzicht in wat er eigenlijk aan de hand is.

Meer vragen

Het materiaal, dat de recente sociologische studies opgeleverd hebben, maakt het mogelijk de discussie over de publieke functie van het toneel op een wat meer toegespitste manier te voeren dan een paar jaar geleden. Tijdens het Theaterfestival in 1987 bleef men steken in apodictische uitspraken en vage veronderstellingen. Hoewel de beschikbare gegevens tamelijk globaal zijn, kan er nu met wat meer grond onder de voeten worden gesproken. We weten echter toch nog te weinig. De cijfers van Knulst hebben betrekking op het gehele toneel en zijn niet uitgesplitst naar de verschillende vormen van toneel. Zij houden ook geen rekening met de omvang van de toneelgezelschappen, met de aard van de produkties, met repertoirekeuze, locatie en publieksbereik. Om meer inzicht in de toneelsituatie te krijgen zijn meer gedifferentieerde gegevens nodig. Het is bijvoorbeeld van belang te weten of en in welke mate de door Knulst gesignaleerde teruggang in bezoekersaantallen gelijkelijk voor alle

groepen en gezelschappen geldt. Een meer gedetailleerde analyse van de *trends* in de verschillende perioden van het door Knulst onderzochte tijdsbestek zou duidelijk kunnen maken of er correlaties bestaan tussen het verloop van de cijfers en de verschuivingen in organisatie en repertoirekeuze. Mogelijk kunnen ook verbanden worden gelegd tussen de deelnamecijfers en de ontwikkelingen in maatschappij en overheidsbeleid. Op die manier kan men een wat verfijnder inzicht krijgen in de factoren, die het distributie- en consumptiepatroon op het gebied van het toneel bepalen. Mogelijk leidt dat ook tot een scherper beeld van de 'publieke' betekenis van de verschillende toneelgroepen en van de preferenties van de verschillende publieksgroepen.

Meer weten

Er is haast geboden met een diepergaande analyse van de oorzaken van de publieksverliezen in het theater. Naar verluidt beraden de minister van WVC en zijn ambtenaren zich over het toevoegen van een bezoekersfactor aan het subsidiesysteem. Er gaan ook geruchten, dat het Amsterdamse onderzoeksbureau Cenario de bestaande toneelvoorzieningen op die factor heeft gewogen en te licht bevonden. In toneelkringen worden de resultaten van dit onderzoek met enige huiver tegemoet gezien.

Anticiperend op de komende manoeuvres van de departementale formaties, lijkt het op dit moment verstandig om vanuit 'het veld' een paar stevig verankerde stellingen te betrekken. De discussies tijdens het Theaterfestival van dit jaar hebben bruikbaar materiaal voor deze stellingen opgeleverd.

Om volgens goed vaderlands gebruik maar met het geld te beginnen. Waarom subsidieert de overheid eigenlijk het toneel? Doet zij dat om een zo groot mogelijk publieksbereik te realiseren; om toneelmakers in staat te stellen

een aanbod op de markt te brengen, dat een adequaat antwoord vormt op de vraag van het publiek? Of biedt zij toneelmakers de kans om toneel te maken, dat aan hun eigen artistieke aspiraties beantwoordt en dat een weerspiegeling is van de wijze waarop zij het drama van de werkelijkheid ervaren? Het lijkt erop, dat de overheid de *raison* van haar beleid steeds meer in de eerste richting zoekt. Het wegvallen van het spreidingsmotief leidt bijna vanzelfsprekend tot de keuze voor het criterium van het publieksbereik. Die keuze is de logische consequentie van de reorganisatie van het bestel, die enige jaren geleden in de vorming van een drietal grote toneelbedrijven in de Randstad heeft geresulteerd. Het ligt in de lijn van een dergelijke reorganisatie om op een bepaald moment ook de bedrijfsrendementen te gaan tellen. Hoewel de concentratie van de gezelschappen zeker niet uitsluitend op grond van bedrijfsmatige overwegingen heeft plaatsgevonden, is er toch genoeg reden om te veronderstellen, dat de aanwezigheid van een groot bezoekerspotentieel in de grote steden van het westen een belangrijk motief is geweest om het gesubsidieerde toneel daar te concentreren. Het is niet onbegrijpelijk, dat het ministerie zenuwachtig begint te worden nu de resultaten van het verhoogde publieksbereik aanmerkelijk achter blijven bij de bestuurlijke verwachtingen. Het is het ministerie natuurlijk ook niet ontgaan, dat er in de kring van schouwburgdirecteuren stemmen opgaan om een straffkorting op onrendabele voorstellingen te zetten. Het populistisch gewicht van deze geluiden wordt nog verhoogd door het voortdurend geroep uit diezelfde kringen om een herstel van het traditionele repertoiretoneel. Het is de vraag of het ministerie bestand zal zijn tegen het ogenschijnlijke gelijk van de markt. Het reorganisatiebeleid van de afgelopen jaren lijkt zichzelf beroofd te hebben van de argumenten

om het opdringen van de vraagzijde tegen te houden. De cultuurpolitieke kaarten van het ministerie zijn zwak. De snelle toename van het publiek in de sfeer van de opera en de musea dwingt het denken steeds sterker in de richting van het rendement. Uitingen van kunst gaan deel uitmaken van een nationale infrastructuur, die niet alleen cultureel maar ook economisch van belang is. Een breed publieksbereik is niet alleen een zaak van cultureel belang, het is ook een indicatie van het gewicht, dat een bepaalde voorziening in de nationale volkshuishouding heeft.

Op grond van deze overwegingen ziet de prognose er niet zo gunstig uit. De druk op de gezelschappen om het publieksrendement van hun voorstellingen te vergroten, zal toenemen. De artistieke drijfveren zullen moeten concurreren met de kosten-baten-analyses. Het theater zal rekeningen gepresenteerd krijgen, waarvan het niet zeker is of het die ook kan betalen. Het is bovendien de vraag of het terecht is dat die rekeningen bij het theater worden gedeponereerd. Uit het onderzoek van Knulst blijkt, dat de oorzaken van de teruggang in het bezoekersaantal minder met de presentatie van het toneelaanbod, dan met verschuivingen in het uitgaanspatroon en met het mediagebruik te maken hebben. Druk uitoefenen op dat aanbod via financiële prikkels of strafmaatregelen zal dan ook maar een beperkt effect hebben. Er is bovendien geen enkele zekerheid, dat het beoogde doel ook zal worden bereikt. Als de veronderstelling, dat de spanning tussen vraag en aanbod haar oorzaak vindt in een tekortschietend aanbod, niet of maar ten dele juist is, bestaat het risico dat maatregelen die op de aanbodzijde zijn gericht, geen of zelfs een averechts effect zullen hebben. De pleitbezorgers van een naar bezoekersaantallen genormeerd subsidiebeleid doen er daarom verstandig aan hun argumenten nog eens zorgvuldig tegen het licht te houden.

Voor het ministerie geldt in dit verband nog een extra overweging. De kans is namelijk groot, dat het invoeren van een bezoekersquote in het subsidiesysteem een negatieve uitwerking zal hebben op het nieuwe bestel. Het ministerie ondergraaft daarmee zijn eigen constructie. Twee jaar is een veel te korte periode om de rekening van een nieuw beleid te kunnen opmaken. De op de eerste pagina van deze bijdrage geciteerde uitspraak van departementaal toneelmeester George Lawson zegt dat met even zoveel woorden. Het lijkt verstandig de heer Lawson aan zijn uitspraak te houden.

De troost van de sociologie

Er is nog een tweede front, waar de stellingen moeten worden betrokken. Dat is het front, dat bloot staat aan de manoeuvres van de (kunst) sociologie. Met het begrip 'sociale distinctie' tekent de kunstsociologie een onthullend beeld van de elitaire tendensen in het huidige kunstbedrijf. Voor de slechte verstaander leidt dit begrip, dat ontleend is aan het werk van de Franse socioloog Bourdieu, tot een deterministische kijk op de ontwikkeling van de kunst. Het lot van alle progressieve kunst is dat zij op een bepaald moment door de heersende elites wordt geabsorbeerd en van haar ontwrichtende kracht wordt ontdaan. De sterkste groepen, de groepen met het 'cultureel kapitaal', winnen het altijd. Ze gebruiken kunst om hun sociale positie te markeren, om sociale distinctie te verwerven. Kijkend naar het huidige kunstpatroon ziet men het gelijk van Bourdieu bevestigd; opera en musea zijn opgenomen in de sociale hiërarchie. Zij zijn het privilege geworden van nieuwe sociale elites. Het toneel is er niet in geslaagd zich een dergelijke ereplaats te verwerven. Het onderzoek van Knulst laat zien, dat de meerderheid van de toneelbezoekers afkomstig is uit een oudere generatie. Tijdens de

discussies op het laatste Theater- festival werd er op gewezen, dat de toestroming van jongeren in het algemeen beperkt is.¹² De wisseling van generaties verloopt moeizaam. Het gaat om de vraag hoe daar verbetering in kan worden gebracht.

Is het mogelijk het toneel uit zijn isolement te halen en sociaal prestige te geven? Kan het toneel opnieuw als een medium fungeren om sociale distinctie te verwerven? Is dat denkbaar en is het ook wenselijk?

In een interventie tijdens de discussie vroeg Tom Blokdijk zich af of het geen onjuiste optie is om het streven naar verruiming van het toneelbezoek te plaatsen in het perspectief van de sociale distinctie. 'Zou de eigenlijke reden niet moeten zijn, dat de confrontatie met dit speciale kunstwerk voor dit individu een belangwekkende ervaring is?' De retoriek van de opmerking van Blokdijk vraagt nauwelijks een antwoord. Het primaat van de artistieke ervaring is onweerlegbaar. Er is echter nog een andere reden om het zoeken naar distinctiewinst niet als een doelstelling van het toneel te beschouwen. Toneelmakers zijn niet bij machte een dergelijke doelstelling te realiseren. Het verwerven van sociale distinctie is een sociaal proces, dat zich grotendeels buiten hen om voltrekt. Als zij bewust op dat proces proberen in te spelen ligt de wereld van de artistieke concessies dichtbij.

De sociale werkelijkheid wordt dan tot artistieke norm verheven. Dat is niet de bedoeling van Bourdieu en zijn aanhangers; 'sociale distinctie' is een empirisch begrip. De kunstsociologie is geen normatieve wetenschap. Zij onderzoekt de werkelijkheid, maar zij schrijft niet voor wat er gedaan moet worden. Haar prenties reiken niet verder dan het beschrijven van de gevolgen van de sociale dynamiek voor de artistieke produktie. Het is nuttig voor kunstenaars daar kennis van te

nemen, maar zij doen er goed aan om hun eigen spoor te blijven volgen. Dat is gemakkelijker gezegd dan gedaan, in benarde omstandigheden is men nu eenmaal geneigd niet al te kieskeurig te zijn in de middelen om het hoofd boven water te houden. Waarom zou men bijvoorbeeld niet welwillend reageren op de aandrang om het repertoire weer in ere te herstellen? Daar lijkt toch niet zoveel op tegen. Misschien verleent het het toneel weer de sociale distinctie, waarin het zich in het verleden kon koesteren. Het positieve effect dat in het vooruitzicht wordt gesteld, is evenwel zeer betrekkelijk. In de eerste plaats is het de vraag of het toneel er zijn aanhang mee kan terugwinnen. Als het huidige publiek verouderd is, zal het toneel het moeten hebben van nieuwe generaties. Die worden niet voor het theater gewonnen door het herstel van een voor hen onbekende klassieke traditie. Artistiek gezien is het voorts onmogelijk om net te doen alsof de moderne interpretaties van de 'klassieken' niet meer dan een voorbijgaande modegril zijn geweest. Zo verloopt het artistieke proces niet. Dat speelt zich niet af in een luchtledig isolement van een etherische toneelpraktijk. Het is veeleer het wisselend resultaat van een voortdurende interpretatie van de werkelijkheid. De Franse filosoof François Chatelet duidt dat aan als een *processus de rationalisation*, een proces, waarin een materie van taal en klank onder de macht van de rede wordt gebracht.¹³ In de zienswijze van Chatelet heeft dat proces een eigen dynamiek. Het is erop gericht om 'menselijke betrekkingen in een materie, een verzameling, een veelvoudigheid in te voeren.' De omschrijving die Chatelet van het artistieke proces geeft - in de muziek neemt de kunst overigens haar meest menselijke vorm aan - biedt de mogelijkheid om de rol van het publiek opnieuw te bepalen en de begrenzing van het begrip 'sociale distinctie' te doorbreken. Chatelet spreekt over de geometrie van het

artistieke proces; een 'ritueel' dat uit 'symmetrische en omkeerbare relaties' is opgebouwd. Bij het toneel zijn spelers en toeschouwers de dragers van die relaties. Het publiek maakt deel uit van de orde van het theater. Het is meer dan de som van de verzamelde consumenten. Het is ook meer dan een kaste, die op zoek is naar sociale distinctie. Het publiek, dat zijn degenen die zich bewegen in de geometrie van het theater; degenen die de mathematica van het artistieke proces tot een 'publieke' ervaring maken. De materie van het theater bestaat slecht voorzover het publiek in staat is om zich die materie toe te eigenen. De ambiguïteit van dat proces verdraagt zich niet met het model van vraag en aanbod, dat het regime van de huidige toneelproductie dreigt te gaan bepalen. Toneelmakers zijn geen aanbieders: toeschouwers geen vragers. De wisselwerking tussen hun positie wordt door andere factoren bepaald dan door de simpele wetten van de markt.

Prognose

Het is vermoedelijk een illusie om te denken, dat de requisitoren tegen het huidige toneel met deze beschouwingen kunnen worden gekeerd. Het beeld van de lege zalen belemmert een rustige discussie over de teruglopende belangstelling. De begrijpelijke zorg van schouwburgdirecteuren en beleidsmakers dreigt het toneel met nieuwe normen - bezoekersaantallen - te belasten. Er is geen enkele garantie, dat het invoeren van die normen de publieke belangstelling voor het toneel zal vergroten. Het staat evenmin vast, dat de toneelmakers uit respect voor de nieuwe regels een berouwvolle buiging naar het klassieke repertoiretoneel zullen maken. De nostalgie naar een verleden met glanzende producties en volle zalen kan geen basis zijn voor een realistisch toneelbeleid. De achteruitgang wordt daarmee niet gekeerd. Het

getuigt van een onvergeeflijke kortzichtigheid om de terugloop van het toneelbezoek toe te schrijven aan het narcisme van een aantal nieuwlichters. In de praktijk is dat narcisme (spijtig genoeg!) minder verbreid dan spraakmakende managers en ambtenaren ons willen doen geloven. En in de tweede plaats is het niet zo moeilijk om te zien, dat heel andere factoren (samenhangend met de veranderingen in de cultuur en het levenspatroon) tot verstoring van de verhouding tussen vraag en aanbod in het theater hebben geleid.

Het ligt dan ook voor de hand om het denken over een verbreding van de publieke belangstelling voor het toneel niet te beperken tot het aanbrenge van premie- of strafmaatregelen in het subsidiesysteem. Zolang de diagnose over het achterblijven van de vraag nog zo onvolledig is, is het bovendien uiterst riskant om een therapie te kiezen, die beïnvloeding van het aanbod als remedie voor het herstel van de vraag beschouwt. De effecten van een dergelijke ingreep zijn niet te overzien. De verbindingen worden te gemakkelijk gelegd. Hetzelfde geldt voor de vanzelfsprekendheid, waarmee met begrippen als vraag en aanbod wordt gejongleerd. De wetten van de markt gelden niet of slechts in overdrachtelijke zin voor de wereld van de kunst. Waar markt en kunst elkaar naderen, zoals op dit moment bijvoorbeeld in de musea en operahuizen, dient het sein op rood te gaan. Misschien is de stagnatie van het toneel wel een indicatie voor de stelling dat de waar van de markt en de materie van de kunst geen equivalente waarden zijn.

In een klimaat, waarin gedacht wordt in termen van zakelijk beheer en publieksbereik, maken pleidooien voor een op artistiek-inhoudelijke overwegingen gebaseerd beleid, een argeloze indruk. Dat is geen reden om ze niet te voeren. Argeloosheid is uiteindelijk beter bestand tegen de mode van de tijd dan

geharde slimheid. Het absentisme van het toneelpubliek kan alleen vanuit het toneel zelf worden bestreden. De impulsen van promotie en marketing zijn niet sterk genoeg om het publiek naar het vaderhuis terug te brengen.

Dezelfde scepsis geldt het optreden van de overheid. De delicate verhouding tussen publiek en toneel is te kwetsbaar voor de interventies van de staat. Te vaak en te gedetailleerd ingrijpen leidt alleen maar tot ontwrichting en verdere achteruitgang. In de slotbeschouwing van zijn studie heeft Knulst een troost in petto voor degenen, die niet in de zegeningen van de markt en de staat geloven. Vernieuwing van het toneel is in zijn opvatting het natuurlijk gevolg van een sociaal selectieproces. Verdunning van het publiek leidt volgens hem tot een nieuw en levensecht theater; 'het wegtrekken van de massa zorgt ervoor, dat er ruimte ontstaat voor een nieuwe elite van keurmeesters en fijnproevers'.¹⁴ De behoefte aan distinctie bij het publiek maakt nieuwe ontwikkelingen mogelijk en leidt tot het ontdekken (of liever herdefiniëren) van het buitengewone en het uitzonderlijke.

Het is de vraag of dit perspectief juist is en ook of het wel zo aantrekkelijk is. De cijfers maken duidelijk, dat een deel van het publiek wegtrekt. Overtuigende aanwijzingen, dat er zich een nieuwe elite van 'constructieve consumenten' aan het vormen is, zijn er echter nog niet. Publieksdwang en marktbeleid zijn bovendien niet de meest inspirerende voorwaarden voor een werkelijke vernieuwing van het toneel. Uiteindelijk zal het toneel het toch zelf moeten doen.

Paul Kuypers

was in 1989 medewerker van het bureau Twijnstra Gudde in Amersfoort en De Balie in Amsterdam en publiceerde regelmatig over onderwerpen op het gebied van jeugdcultuur en populaire cultuur.

Noten

1. Zie: 'De plaats van het theater in de cultuur en de maatschappij'. In: *Het Theaterfestival 1987*; red. P. Eggermont en A. van Dijk, Amsterdam: Stichting Theaterfestival, 1988, pp. 24 e.v.
2. Zie: *Haagse Post*, 22-4-1989.
3. Geciteerd bij J. Heijer, *NRC Handelsblad*, 2-6-1989.
4. Zie: *Haagse Post*, 22-4-1989.
5. W. Knulst. *Van vaudeville tot video: een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, 1989 (Sociale en Culturele Studie - 12).
6. Knulst, a.w. p. 238.
7. Knulst, a.w. pp. 227 e.v.
8. A.M. Bevers. 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: *In ons diaconale land*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 1988. B. Kempers. 'De macht van de markt: aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland'. In: *Kunst en beleid in Nederland 3*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 1988. H. Abbing, *Een economie van de kunsten: beschouwingen over kunst en kunstbeleid*. Groningen, 1989.
9. Kempers, a.w. 1988, pp. 62 e.v.
10. Bevers, a.w. 1988, pp. 64 e.v.
11. Idem, p. 95.
12. In januari 1990 verschijnt een verslag van het derde Theaterfestival. Uitgave: Stichting Theaterfestival.
13. F. Chatelet. *Chroniques des idées perdus*. Paris, 1977; *Périclès et Verdi: la philosophie de François Chatelet*. Paris, 1988.
14. Knulst, a.w. 1989, p. 239.

Bibliografische gegevens

Kuypers, P. (1989) 'De sociale distinctie van het toneelbeleid'. In: *Boekmancahier*, jrg. 1, nr. 2, 85-93.