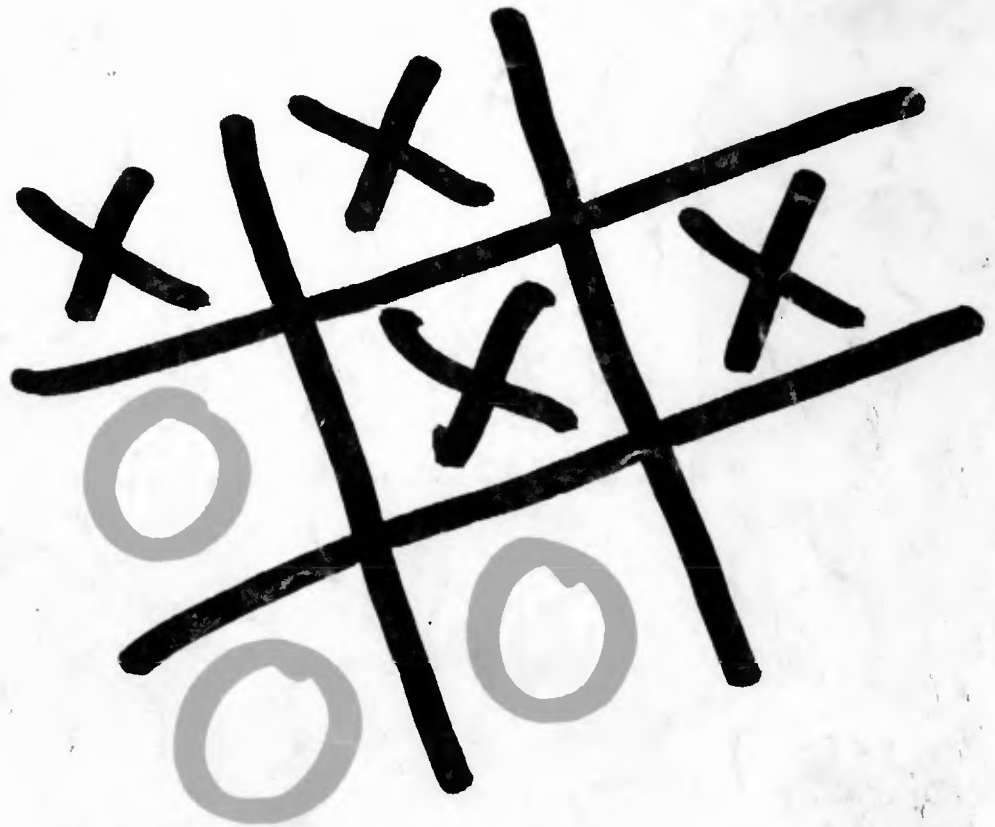


91-687

DIUMKUNSTEN & PUBLIEK

HET CONGRESVERSLAG

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739



Boekmanstichting - Bibliotheek

Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
telefoon: ~~24 37 36~~ / ~~24 37 37~~ / ~~24 37 38~~ / 24 37 39

De uitleentermijn bedraagt een maand. Mits tijdig
aangevraagd is verlenging met een maand moge-
lijk, tenzij de publikatie inmiddels is besproken.

De uitleentermijn is verstreken op:

09 OKT. 1992	21 MEI 1996
15 JAN. 1993	17 FEB. 1998
5 APR. 1993	23 MAART 1993
13 OKT. 1993	10 AUG. 1998
31 MAART 1994	1-6-05
9 AUG. 1994	13 JAN. 1998
25 NOV. 1994	
11 APR. 1996	

351.854:792:338:7.073:654.197:78 (063)

91-687X

Een verslag van het congres 'Podiumkunsten & Publiek', dat plaatsvond op woensdag 10, donderdag 11 en vrijdag 12 april 1991 in het Concert- en congresgebouw de Doelen te Rotterdam.

Boekmansichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

Boekmansichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

INHOUDSOPGAVE

- pag. 5 Mr. H.J. Jong
WOORD VOORAF
- pag. 7 Drs. J. Riezenkamp
DE OVERHEID EN DE PODIUMKUNSTEN: EEN HERORIENTATIE
- pag. 11 Prof. dr. P. de Grauwe
EEN PLEIDOOI VOOR HET MARKTMODEL IN DE PODIUMKUNSTEN
- pag. 19 M. Kustow
PODIUMKUNSTEN EN TELEVISIE
- pag. 27 Drs. C. Smithuijsen
KUNSTZINNIGE VORMING EN CONCERTBEZOEK
Over sociale vaardigheid en culturele competentie
- pag. 33 R.F. Bertlein
ALL THINGS CAN CHANGE, NOTHING IS FOREVER
Podiumkunsten en publiek in een veranderende maatschappelijke context
- pag. 41 Bijlage
HET CONGRESPROGRAMMA

COLOFON

Het congres 'Podiumkunsten & Publiek' kwam tot stand op initiatief van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland en het Nederlands Theater Instituut. Een en ander werd mede mogelijk gemaakt door het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Dit congresverslag is een uitgave van het Nederlands Theater Instituut, Herengracht 168, 1016 BP Amsterdam, tel. 020-6235104.
Redactie: R.F Bertlein en drs. Maria Noordman, i.s.m. F. Bloemers

ISBN: 90-70892-21-9

WOORD VOORAF

Mr. H.J. Jong

Directeur van de Nederlandse Vereniging van Toneelgezelschappen

Na vier jaar voorbereiding zou in november 1990 het eindverslag verschijnen van het uitgebreide onderzoek naar de relatie tussen de podiumkunsten en hun publiek.

Vertegenwoordigers van zowel de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland (VSCD), als de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (VNT), die zitting hadden in de begeleidingscommissie, achtten de uitkomsten van dit onderzoek van zodanig belang, dat voorkomen moest worden dat dit onderzoek dezelfde weg zou gaan als zovele andere, namelijk naar de vergetelheid van de bureaulade.

Hoewel in de loop der jaren vele onderzoeken naar de samenstelling van het podiumkunstenpubliek waren gedaan, overheerste het idee dat dit onderzoek een soort definitief antwoord op vele vragen vormde. De resultaten van een dergelijk onderzoek, waarbij geleerd was van fouten uit andere onderzoeken, waar verder gevraagd was dan ooit, waar gevraagd was naar meer samenhangen tussen diverse beweegredenen bij het publiek, dat kortom veelomvattend en interessant was, mochten niet onopgemerkt blijven.

De uitkomsten waren temeer interessant omdat inmiddels de discussie over de 'maatschappelijke respons' van de kunsten (of liever: van de subsidies voor de kunsten) op gang was gekomen. Waar in de loop van de jaren zeventig en tachtig een krachtig besef was gegroeid dat 'het aanbod de vraag bepaalde', werd nu door afnemers en subsidiënten opeens gevraagd naar aandacht voor de afnamezijde van de podiumkunstmarkt.

Deze vraag naar de afnamezijde vond zijn oorzaak in afnemende publieksaantallen, in de uitkomsten van onderzoeken van het Sociaal- en Cultureel Planbureau die aangaven dat het publiek voor de podiumkunsten gerecruteerd werd uit een steeds kleiner wordend deel van de bevolking en in de noodzaak voor subsidiënten meer en duidelijker keuzes tussen de diverse sectoren te maken.

Zekerheden als 'de kwaliteit van de voorstelling moet voldoende zijn', 'kunstzinnige vorming levert het publiek van de toekomst', 'podiumkunsten kunnen niet bestaan zonder subsidie', 'wij produceren voor iedereen', 'de ontwikkeling van de kunst is de ware *raison d'être*, kwaliteit wordt niet gemeten in bezoekersaantallen' en dergelijke kwamen onder druk te staan.

De beperkte omvang van de voor subsidie beschikbaar gestelde middelen maakte dat van buiten de kunstwereld in toenemende mate vraagtekens geplaatst werden (en worden) bij dit soort stellingen. Vraagtekens, die in sommige gevallen regelrechte aanvallen inhielden op de grondslagen van het kunstbeleid.

Een discussie tussen kritische buitenstaanders en terzake deskundige betrokkenen, ten overstaan van politici, die verantwoordelijk zijn voor de toekenning van subsidies, tegen de achtergrond van de uitkomsten van het onderzoek, zou er enerzijds toe moeten leiden dat betrokkenen zich bewust zouden worden van de uitkomsten van het onderzoek en het nut daarvan voor het eigen functioneren en anderzijds tot gevolg zou moeten hebben dat ongenueanceerde stellingen van buitenstaanders genuanceerd zouden worden.

Drie hoofdthema's uit het onderzoek werden daarom als aanleidingen voor discussie genomen. Drie thema's die een onderling verband met elkaar vertoonden. Allereerst werd stilgestaan bij de vraag of de *prijs* die de gemeenschap betaalt voor het instandhouden van een gesubsidieerd podiumkunstenaanbod een terechte is.

Met andere woorden, wanneer de overheid subsidie ter beschikking stelt om een zo hoog mogelijke (artistieke) kwaliteit van de produktie te bewerkstelligen, is deze eis dan te rijmen met het bereiken van grotere publieksaantallen?

Ten tweede werd bezien welke rol de *media* (in het bijzonder de televisie) kan spelen in het verbreden en vergroten van het podiumkunstenpubliek. Ofwel het vergroten van de 'maatschappelijke respons'. Het onderzoek gaf aan dat er thuis een publiek zit te wachten op beelden van podiumkunstvoorstellingen. Waarom komen er dan zo weinig uitzendingen op dit terrein tot stand, terwijl hiermee toch een groter publiek bereikt zou kunnen worden?

Tenslotte werd de vraag gesteld of de bewering dat de *kunstzinnige vorming* het publiek van de toekomst opleidt, wel juist is. Is het niet zo dat, terwijl het opleidingsniveau van de bevolking sinds de Tweede Wereldoorlog enorm is gestegen, evenals het inkomensniveau, de publieke belangstelling voor de podiumkunsten sterk is gedaald? Zijn er aanwijzingen dat de kunstzinnige vorming wel bereikt wat algemeen vormend onderwijs niet heeft weten te bewerkstelligen? Het onderzoek gaf aan dat die aanwijzingen er niet zijn.

De drie congresdagen mochten zich in een aanmerkelijke belangstelling verheugen. Circa 500 deelnemers waren aanwezig en namen kennis van soms zeer prikkelende voordrachten en paneldiscussies. In het hiernavolgende is een beschouwing opgenomen over de inhoud van die drie dagen, voorafgegaan door de bijdragen van de inleiders. Op deze plaats rest nog slechts ruimte voor een korte algemene opmerking over de vraag of de doelen die met de organisatie van deze drie dagen beoogd werden, ook daadwerkelijk zijn bereikt.

Het eerste doel, meer aandacht voor het onderzoek en de resultaten daarvan is zeker bereikt. Niet alleen het aantal deelnemers maar ook de aandacht van de schrijvende pers en de televisie voor de congresdagen geven daar blijk van.

Voor een antwoord op de vraag of de betrokkenen of de belangstellenden uit de kunstenwereld zich hebben laten doordringen van de resultaten van het onderzoek en of de aanwezige politici doordrongen zijn van de genuanceerdheid van de problematiek en zich niet zullen laten leiden door ongenuanceerde uitlatingen van 'supply-side economen' is het wellicht nog iets te vroeg.

Voor de eerste doelgroep vormden deze drie dagen danwel een inleiding tot het 'omslagdenken' van deze tijd, danwel een extra accent op zacht geruis in het voorgeborchte. Voor de tweede doelgroep komt het uur der waarheid wanneer in het kader van het tweede Kunstenplan over de hoogte van de subsidies voor de podiumkunsten besloten moet worden.

Zeker is dat voor het zo ver is, de resultaten van het onderzoek Podiumkunsten en Publiek, een steeds weerkerende rol in gesprekken met de politiek zullen spelen.

DE OVERHEID EN DE PODIUMKUNSTEN: EEN HERORIENTATIE

Drs. J. Riezenkamp

Directeur-generaal Culturele Zaken van het Ministerie van WVC

Minister d'Ancona moet vanmiddag in de Tweede Kamer zijn, vandaar dat ik een speech die zij anders gehouden zou hebben, zal voorlezen. Ik waarschuw u echter dat ik daar de vrijheid bij zal nemen om op een gegeven moment, maar ik zal dat aankondigen zodat u daar niet echt van hoeft te schrikken, toch ook nog enige andere opmerkingen te maken. Sinds mijn collega's van het Ministerie van Financien op dringend verzoek, geloof ik, van de kamervoorzitter de vrijheid hebben gekregen om hun opvattingen in de zogenaamde *subsidiebijbel* kenbaar te maken, neem ik maar de vrijheid om enige opvattingen mijnerzijds daar aan toe te voegen.

Dames en heren, wie de geschiedenis van het Nederlandse cultuurbeleid bestudeert en wie van u doet dat hier eigenlijk niet, en ik doel daarbij eigenlijk op het officiële, in nota's vastgelegde cultuurpolitieke gedachtengoed, stuit al gauw op een paradox. Aan de ene kant zien wij een overheid die zich al vroeg neutraal verklaart ten aanzien van de inhoud van de kunst en dit principe leidt, in combinatie met onze min of meer corporatistische bestuurstraditie, al snel tot een cultuurpolitiek die van meet af aan sterk gericht is geweest op ontwikkelingen in het kunstleven zelf.

Ik doel dan nadrukkelijk op de aanbodkant daarvan en in die gedachte is het vanzelfsprekend geworden om activiteiten te ondersteunen op grond van hun artistieke belang. Activiteiten waarvoor de publieke belangstelling vaak te gering is om op de vrije markt te kunnen overleven. Dat aan de ene kant. Aan de andere kant zien we een overheid die zich bezorgd toont waar het gaat om de belangstelling voor kunst en cultuur in onze samenleving. Of het nu gaat om de ambitie van de sociale spreiding, het kiezen van de maatschappelijke relevantie, of de cultuurparticipatie; door alle decennia heen weerspiegelt zich de ambitie om kunst en samenleving beter op elkaar te betrekken.

De omstandigheid dat de overheid subsidieert omdat de vraag tekort schiet en zich vervolgens zorgen maakt over het feit dat de vraag tekort schiet, leidt telkens weer tot verwarring. Van tijd tot tijd worden er door minder met de kunst zelf begane buitenstaanders, ik sprak daar al even over, forse vraagtekens geplaatst bij de legitimatie van een beleid dat eigenlijk per definitie niet kan bereiken wat het lijkt te beogen: namelijk een zodanig grote belangstelling dat ondersteuning door de overheid overbodig wordt. Omgekeerd wil de kunstwereld die legitimatie ook op zijn beurt wel eens in twijfel trekken, bijvoorbeeld wanneer dreigt dat de kunst te afhankelijk wordt gemaakt van de gunst van het publiek.

Hoe komt het nu toch dat overheden, ik zeg nadrukkelijk overheden, want in dit opzicht is de situatie in het buitenland niet veel anders dan bij ons, toch altijd zo gepreoccupeerd zijn met de publieke belangstelling voor kunst? Waarom wordt het telkens nodig gevonden om de ondersteuning van een bloeiend kunstleven zo nadrukkelijk te verbinden met een verlangen om een zo groot mogelijk deel van de bevolking bij dit kunstleven te betrekken?

Waarom volstaat het niet, zoals af en toe door een enkeling wordt geopperd, om gewoon te stellen dat de mate van beschaving van een samenleving onder andere wordt afgemeten aan het niveau van het kunstleven en dat een zichzelf respecterende samenleving gewoon te zorgen heeft voor een kunstaanbod van voldoende niveau? Is het geen naïeve gedachte te veronderstellen dat er ooit ergens een manier gevonden zou kunnen worden met behulp waarvan alle mensen enthousiast te maken zouden zijn voor actieve deelname aan het culturele leven?

Wat dat laatste betreft; ja, dat lijkt mij ongetwijfeld een naïeve gedachte, maar wat die andere vragen betreft: nee. Ik doel dan niet eens in de eerste plaats op de onmogelijkheid om van een samenleving te verlangen dat zij in kunst investeert, zonder op zijn minst de ambitie te hebben om het rendement aan zo veel mogelijk mensen ten goede te laten komen. (Het is namelijk onmogelijk om te spreken van een bloeiend kunstleven wanneer de wisselwerking tussen kunst en publiek zwak ontwikkeld is of ontbreekt.) Ik ken weinig kunstenaars die geen motivatie en inspiratie ontleen aan de directe confrontatie van hun werk met een welwillend publiek. Zoals er ook verrassend weinig kunstenaars zijn die het gebrek aan daadwerkelijke appreciatie beschouwen als een teken van eigen genialiteit.

Er is dan ook alle reden om in beleidsmatige zin heel wat nauwkeuriger en zorgvuldiger dan we in het recente verleden misschien wel eens hebben gedaan, om te gaan met de relatie kunst en samenleving. Als ik me niet vergis zal de komende periode in een aantal opzichten sterk afwijken van de decennia die achter ons liggen. (In de eerste plaats staat de positie van de overheid sterker dan ooit ter discussie. Ik doel dan niet alleen op de omvang van het overheidsapparaat, maar wel degelijk ook op de sterk veranderde inzichten in hetgeen de overheid dient te ondersteunen. Begrippen als *terugtrekkende overheid*, *subsidieverslaving*, het woord was al gevallen, *verkleining van de collectieve sector*, *versterking van de marktsector*, zijn naar mijn inschatting geen voorbijgaande noties, maar een begin van een heroriëntatie van de verzorgingsstaat. Een heroriëntatie waarvan het einde nog niet in zicht is. Het kan niet anders of ook de culturele sector krijgt hiermee te maken. Dit alles verwijst naar een overheid die zijn ambities nauwkeuriger en realistischer omschrijft en naar een kunstleven dat waardering en loyaliteiten wat minder in het overheidscircuit zoekt en wat meer in de samenleving zelf.)

Wat die overheid betreft, constateer ik dat het onderzoek Podiumkunsten en Publiek een belangrijke hulp kan zijn om de ambities in de toekomst nauwkeuriger te omschrijven. Zo blijkt uit het onderzoek dat het publiek van de podiumkunsten aanmerkelijk minder gesegmenteerd en statisch is dan tot dusverre werd aangenomen. Er is weliswaar sprake van verschillende kringen, de ene keer rond bepaalde accommodaties en de andere keer rond bepaalde cultuuruitingen, maar er is duidelijk sprake van forse overlappingsen. Overlappingsen die elkaar ook weer onderling beïnvloeden.

Steeds duidelijker tekent zich een situatie af waarin gesubdiëerde professionele podiumkunsten een relatief kleine maar toonaangevende spil vormen van een veel omvangrijker podiumkunstenbedrijvigheid, waar maar liefst 57% van de bevolking op de een of de andere manier aan deelneemt. Een deelname bovendien vanuit veel meer lagen van de bevolking dan tot dusverre werd aangenomen. (Het zou de moeite waard zijn om na te gaan hoe de verschillende cultuurdomeinen zich nu precies tot elkaar verhouden om zo meer zicht te krijgen op de exacte doorwerking van de kunstsubsidieering op de totale cultuurdeelname. Wellicht zou dit kunnen leiden tot een veel nauwkeuriger, en daardoor waarschijnlijk ook minder kwetsbare, positiebepaling van de kunsten in de samenleving. Het zou betekenen dat podiumkunstinstellingen zich bewust worden van hun positie in een veel bredere culturele infrastructuur en daar ook consequenties uit trekken. (Ik wijs in dit verband ook op de rol en de betekenis van het amateurisme. De geografische spreiding daarvan, het rapport bevestigt dat nog eens, mag wezenlijk geacht worden voor een brede toegankelijkheid van het aanbod en is derhalve een belangrijke voorwaarde voor de publieke belangstelling.)

Ook over de rol van de media en met name van de televisie, wordt in het rapport Podiumkunsten en Publiek veel behartenswaardigs vermeld. Nog heel vaak wordt de televisie vooral gezien als een concurrent van de podiumkunsten. Vanuit historisch oogpunt, valt op deze zienswijze weinig af te dingen. De opkomst en de verspreiding van de televisie heeft zonder twijfel een negatieve invloed gehad op het bezoek aan de podia. Toch is televisie juist op het gebied van toneel, klassieke muziek, ballet of opera, ook uitermate geschikt als instrument van geografische en sociale cultuurspreiding. Toneelstukken, balletten of opera's die door dit medium worden uitgezonden kunnen immers een publiek bereiken dat meestal niet in het theater komt, en uit het onderzoek blijkt dat dit inderdaad ook gebeurt.

Nu is het streven naar een versterking van de culturele component in de media, zoals bekend, een belangrijk motief van het huidige mediabeleid. U kunt dan bijvoorbeeld denken aan de niet onaanzienlijke financiële middelen die aan het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties ter beschikking worden gesteld. Al met al geven uitkomsten van het onderzoek aanleiding tot een weliswaar voorzichtig, doch gefundeerd optimisme. (De vaak gehoorde opvatting dat alleen de beter gesitueerden van culturele voorzieningen gebruik maken en aldus profijt van de overheid hebben, gaat in ieder geval voor de podiumkunsten dus niet op.)

Dames en heren, ik ben mij er van bewust dat u zich de eerstkomende dagen nog diepgaand met de onderzoeksresultaten zult bezig houden. Ik hoop dat ik duidelijk heb gemaakt dat wij meer dan alleen maar geïnteresseerd zijn. (Een goed en realistisch zicht op de werkelijke samenhang tussen kunst en samenleving is op dit moment van essentieel belang voor het kunstenbeleid van de jaren negentig.) Daarvoor is het zonder meer nodig dat de kunstwereld ook zelf tot initiatieven, tot daden overgaat. Het feit dat VNT en VSCD zelf het initiatief tot deze conferentie hebben genomen, sterkt mij in het vertrouwen dat het wat betreft de vcrkracht en de motivatie van het podiumkunstenveld wel goed zit. Ik had eigenlijk niet anders verwacht. Maar het is natuurlijk altijd prettig om je eigen vooroordelen bevestigd te zien. In dat kader wens ik u dus een hele goede conferentie toe.

Ik kom nu aan een soort addendum. Het is van belang om dat soort zaken uit elkaar te houden, al was het maar in verband met allerlei mooie verantwoordelijkheden. Het zal u de afgelopen weken bij het lezen van de couranten ook zijn opgevallen, dat er sprake is van een 'ambtelijk stuk'. Een ambtelijk stuk van het Ministerie van Financiën over de subsidies die in dit land worden verstrekt. In dat kader worden ook de subsidies in de sfeer van de podiumkunsten aan de orde gesteld. Aan de orde gesteld? Ze worden ter discussie gesteld om het nog maar even iets duidelijker te zeggen. En er is dus reden om aan te nemen, aangezien dit stuk een buitengewoon grote belangstelling heeft van spraakmakende, stemmingmakende mensen, dat aan de sector van de podiumkunsten ook wordt gevraagd wat men eigenlijk vindt van de suggesties die daar in worden gedaan.

Een van die suggesties komt voort uit de constatering dat de vraagzijde van de markt onvoldoende aandacht heeft. Als oplossing wordt een consumentensubsidie gesuggereerd in plaats van de aanbodsubsidies, zoals die nu bestaan. Dat zou je kunnen doen door middel van wat *vouchers* worden genoemd, die je aan de consument uitdeelt, opdat zij met die vouchers in de hand produkten in de sfeer van de podiumkunsten kunnen afnemen. Nou is die relatie tussen vraag en aanbod ook een element van nadenken en beleidsvorming bij het Ministerie van WVC. Maar het denken aan een systeem van vouchers, een soort voedselbonnen eigenlijk - ik geloof dat iets dergelijks in de westelijke wereld alleen in de Verenigde Staten bestaat, waar aan armen bonnen worden uitgedeeld om op basis daarvan hun inkopen te gaan doen - dat kwam eerlijk gezegd tot nu toe in onze vocabulaire niet voor.

Het lijkt mij ook volstrekt in strijd met de hoofddoelstelling van het kunstbeleid: de instandhouding van een kwalitatief hoogwaardig kunstaanbod. Immers consequente toepassing van het principe van consumentensoevereiniteit, zo wordt dat dan genoemd, het uitdelen van die vouchers, koppelt kwaliteit direct aan de voorkeuren van het publiek. Bij kwaliteitsprodukten, en dat pretendeert de cultuursector toch nog altijd te leveren, gaat het aanbod echter altijd nog aan de vraag vooraf. En dat geldt niet alleen voor de kunst dat geldt ook in andere 'bedrijfstukken', waar een hogere kwaliteit pas geconstateerd kan worden nadat er is geproduceerd. Het is denk ik niet helemaal toevallig dat minister Ritzen bewust heeft afgezien van een vouchersysteem in het wetenschappelijk onderwijs, omdat deze vorm van consumentensoevereiniteit de kwaliteit van het wetenschappelijk onderzoek en het onderwijs te veel zou kunnen aantasten. Aan voorkeuren gaat een keuzemogelijkheid vooraf. Wie het bestaan van de keuze koppelt aan bestaande voorkeuren zet een neergaande spiraal in beweging, met als resultaat dat er op het eind niet meer te kiezen valt en voorkeuren op zich dus niets meer zeggen. Kortom ik zet zeer grote vraagtekens of liever gezegd ik zet een streep door de hele gedachte van vouchers die zouden moeten worden uitgedeeld, in plaats van subsidies aan gezelschappen om tot produktie te komen.

Er is nog iets anders. Er wordt nergens aangetoond dat het met de vraag zo ontzettend slecht gesteld is. Nog even afgezien van de vraag van de sociale herkomst van het publiek. Het gesubsidiëerde aanbod wordt in Nederland redelijk tot goed afgenomen als je kijkt naar de gemiddelde bezettingsgraad. Nergens is aangetoond dat de situatie in dat opzicht slechter zou zijn dan in andere landen en dat valt cijfermatig ook nog wel aan te tonen. Overigens een gezelschap of orkest dat wat publiek betreft voortdurend onder de maat presteert, wordt op den duur natuurlijk opgeheven. Daar zijn ook voorbeelden van te noemen. Het kunstenplan heeft de concurrentieslag om het publiek natuurlijk wel enigszins versterkt. Dat lijkt mij op zichzelf goed. Alleen de mate waarin de gedachtenvorming rond de vouchers daar een bijdrage aan zou leveren lijkt mij contra-productief, in ieder geval contra-productief voor de cultuursector zelf. Zo vallen er ook nog opmerkingen te maken over de sociale- en de geografische spreiding. Ik laat die nu in dit verband onbesproken, omdat ik weet dat u de komende dagen zich ook met dit soort onderwerpen en de uitkomsten van het onderzoek daarover zult gaan bezighouden.

Een enkel woord wellicht toch nog over de kunstsporsoring. Ook een altijd graag gehoord thema bij lieden die vooral niet actief zijn in de culturele sector en menen dat op die manier alles opgelost zal worden. Kunstsporsoring kent natuurlijk zijn grenzen. We weten dat allemaal en we hebben die grenzen al redelijk bereikt. Ik heb tenminste, en ik spreek uit persoonlijke ervaring, de afgelopen maanden moeten constateren dat ook voor prachtige manifestaties zoals bijvoorbeeld de Frankfurter Buchmesse het bedrijfsleven niet warm te maken is. Kortom: korting van subsidies in de hoop dat instellingen meer sponsorgeld genereren, staat naar mijn smaak gelijk met gewoon ordinair bezuinigen. Bezuinigen kan, maar dan door middel van volumevermindering en niet op deze alles in de ellende jagende manier. Minder aanbod is mogelijk. Vervanging door sponsoring, dat lijkt mij uitgesloten. Bovendien kleeft aan sponsoring natuurlijk ook nog het bezwaar dat de laatste gulden dreigt te gaan bepalen wat er gebeurt. De hoofd-subsidiënten, de grootste geldgevers, hebben dan het nakijken en dat lijkt mij, ook uit een oogpunt van publieke controle op de besteding van publieke middelen, een ongewenste situatie.

Dames en Heren, Oscar Wilde, altijd wel goed voor een citaat, definieerde ooit een cynicus als iemand die de prijs van alles weet, maar de waarde van niets. Ik laat graag aan uw beoordeling over of met de subsidiebijbel daarvan een treffende illustratie is gegeven. Dank u wel!

EEN PLEIDOOI VOOR HET MARKTMODEL IN DE PODIUMKUNSTEN

Prof. dr. P. de Grauwe

Hoogleraar economie aan de Universiteit van Leuven

X
Laat mij beginnen met een aantal observaties, die ik uit het onderzoek Podiumkunsten en Publiek dat hier voor ons ligt, heb gehaald en die voor mij het startpunt zullen zijn van mijn uiteenzetting. Ik lees in het rapport dat gedurende de jaren tachtig een belangrijke achteruitgang te constateren is van het gesubsidiëerde deel van de podiumkunsten in termen van bezoek van het publiek. Wat wel heel merkwaardig is, is dat het bezoek aan de podiumkunsten globaal genomen niet achteruit gaat. Met andere woorden, het is vooral de gesubsidiëerde sector van de podiumkunsten die in de jaren tachtig achteruit is gegaan. Dat is een eerste belangrijke observatie.

Tweede observatie: het is vooral het toneel als deel van de podiumkunsten, dat het meest te lijden heeft gehad van deze achteruitgang gedurende de jaren tachtig, en dan meer in het bijzonder het gesubsidiëerde toneel.

Mijn derde observatie heeft te maken met de samenstelling van het publiek dat naar de podiumkunsten trekt. En daar observeer ik ook dramatische veranderingen, ook weer op basis van de cijfers die in dit rapport voorkomen. Terwijl in het begin van de jaren zestig 85% van het publiek van de podiumkunsten lager onderwijs of lager middelbaar onderwijs had genoten en 15% al wat hoger was opgeleid, hebben wij in 1987 bijna een omkering van deze cijfers. 77% van het publiek heeft nu een diploma hoger middelbaar onderwijs of hoger onderwijs, 23% heeft lager- en lager middelbaar onderwijs genoten. Dus een dramatische ommekeer in de samenstelling van het publiek van de podiumkunsten, dat is mijn derde observatie. Ik zal proberen daar een verklaring voor te geven en dan een aantal conclusies te trekken.

Dat de podiumkunsten het moeilijk hebben in een technologische wereld weten we. Er is heel wat concurrentie van de elektronische media. Het is echter niet duidelijk of die concurrentie van de elektronische media noodzakelijkerwijze tot een achteruitgang in het bezoek aan de podiumkunsten moet leiden. We weten immers dat er toch ook heel veel complementariteit is tussen wat het elektronisch medium biedt en wat de podiumkunsten kunnen bieden. Maar toch zal het wel zo zijn dat vooral voor het toneel de concurrentie van die elektronische media zeer groot is geweest en dus voor een deel kan verklaren waarom die podiumkunsten zo een strijd leveren om de gunst van het publiek.

We kennen ook het produktiviteitsprobleem van de podiumkunsten. Ik zal dat hier niet in detail ontwikkelen, maar het idee is in feite zeer eenvoudig. In de tijd van Shakespeare en vandaag de dag moeten we met ongeveer evenveel mensen de drama's van die auteur ten tonele brengen. Ondertussen is natuurlijk de productiviteit in de economie toegenomen. Het gevolg is dat die arbeidsintensieve activiteiten een groot kostenprobleem zullen ondervinden en dus dreigen zichzelf uit de markt te prijzen omdat hun produkt te duur is geworden, in vergelijking met produkten uit andere sectoren van het maatschappelijk leven, waar die productiviteit wel zeer sterk is toe genomen.

De productiviteit in de podiumkunsten is vandaag de dag waarschijnlijk niet erg verschillend van wat zij was zo'n twee- of driehonderd jaar geleden. En dat stelt dus een heel bijzonder probleem. Maar dat is uiteindelijk ook het probleem van mijn haarkapper die een zelfde produktiviteitsprobleem kent en toch nog altijd een markt vindt om zijn produkt te verkopen.

Dus dit probleem stelt zich niet alleen in de podiumkunsten, het stelt zich in feite in vele sectoren waar de arbeidscomponent en de dienstcomponent van groot belang zijn. Maar goed, ik wil die twee elementen technologie en produktiviteit toch weerhouden als factoren die kunnen verklaren waarom de podiumkunsten in de jaren tachtig het zo moeilijk hebben gehad om hun publiek te behouden. Volgens mij zijn het echter onvoldoende verklaringen en ik zou nu een hypothese willen ontwikkelen waarbij ik zal argumenteren dat het subsidiebeleid zelf daarvoor verantwoordelijk is.

Die vorige factoren, technologie en produktiviteit, kunnen mijns inziens niet verklaren waarom de samenstelling van het publiek zo dramatisch veranderd is. Waarom zou de technologie voor het produktiviteitsprobleem verantwoordelijk gesteld moeten worden, voor het feit dat het publiek dat tegenwoordig naar de podiumkunsten trekt voor driekwart een intellectueel publiek is? Terwijl het voordien, 25 à 30 jaar geleden, vooral een populair publiek was, ik bedoel in termen van educatie. Ik denk dat we met die factoren technologie en produktiviteit tekort schieten in het zoeken naar een verklaring.

En mijn hypothese is dat de manier waarop gesubsidieerd wordt in grote mate verantwoordelijk is voor het 'soort van publiek' dat naar de podiumkunsten komt. Zoals u weet subsidieert de overheid in Nederland, maar ook in vele andere Europese continentale landen, de podiumkunsten tot 80 à 90%. Met het gevolg dat de financiële band tussen podiumkunstenproducent en het publiek verbroken is. En dat heeft belangrijke implicaties. Degene die zijn geld krijgt van een instantie, zal zich richten naar de wensen van die instantie. In dit geval is dat een bureaucratie en/of een politieke elite die zal beslissen wie wat krijgt. Dus zal de podiumkunstenaar de inhoud van zijn produkt aanpassen aan de wensen van die bureaucratische en politieke elite, en niet aan de wensen van het publiek dat bij hem ten bezoeken komt.

Daarnaast krijgen we een belangrijke verschuiving in, wat economen noemen, de incentives van de podiumkunsten. Het gaat daarbij om vragen als: welk soort produkt wordt aangeboden en wanneer het produkt wordt aangeboden, hoe ligt het dan in de markt bij de bureaucratische en politieke elite? Er is een sociologische factor die dat allemaal nog versterkt, namelijk dat die bureaucratische en politieke elite ook een intellectuele elite is. Het zijn allemaal mensen die hogere opleidingen hebben gevolgd. Het gevolg is dat de podiumkunsten in de inhoud van wat ze aanbieden zich hebben aangepast aan de wensen van deze elite. En dan wordt het niet meer verwonderlijk te constateren dat in de loop der tijden de inhoud van de podiumkunsten dramatisch is veranderd en in plaats van een populaire kunst een intellectualistische kunst is geworden. De manier van financiering heeft dat allemaal mogelijk gemaakt en ik denk dat we de verantwoordelijkheid van die evolutie, die volgens mij een negatieve evolutie is, in de schoenen kunnen schuiven van de manier van subsidiëren.

Dit fenomeen is niet uitsluitend terug te vinden in Nederland. We zien het ook in andere landen. In België bijvoorbeeld hebben we exact dezelfde fenomenen geobserveerd. Volgens mij kan dit geen goede ontwikkeling zijn. Een van de redenen is dat een dergelijk subsidiebeleid met dergelijke effecten alle legitimatie verliest. Hoe kan men nog verantwoorden dat wanneer een kwart eeuw geleden de gewone man of vrouw bereid was naar het theater te gaan en daar ook nog voor te betalen, vandaag de dag de intellectuele elite die naar het theater trekt niet meer hoeft te betalen? Zeker niet omdat hij daartoe niet in staat zou zijn, want waarschijnlijk is het toch nog altijd zo dat de inkomenspositie van die mensen beter is dan van de 'volksmensen' van vijftig jaar geleden. Ik denk dus dat een dergelijke ontwikkeling op termijn onhoudbaar is; het heeft geen legitimiteit en het is ook denk ik maatschappelijk onaanvaardbaar. We moeten naar iets anders zoeken.

We moeten de band tussen de podiumkunsten en het publiek herstellen. Dat is volgens mij de noodzakelijke voorwaarde om bovengenoemde tendensen om te draaien. Ik vind het marktmodel, het model waarbij de podiumkunsten opereren in een markt, met andere woorden, diensten moeten verkopen en dus een publiek moeten vinden dat bereid is vrijwillig daarvoor te betalen, een goed model voor de podiumkunsten. Het zal die tendens naar intellectualiseren tegengaan en een bredere maatschappelijke basis bieden voor de podiumkunst. Ik weet natuurlijk dat dergelijke ideeën niet populair zijn in de sector van de podiumkunsten. Daar heerst volgens mij al te veel het romantische idee dat de kunstenaar zelf en alleen de normen bepaalt van wat mooi is en wat niet mooi is. In die visie is het publiek onmondig. Het publiek weet niet waar over het gaat, kan de kwaliteit niet ontdekken en alleen de kunstenaar en een kleine elite hebben daarvoor de bekwaamheden. Dit is volgens mij een romantische visie, die zich tamelijk recent heeft ontwikkeld en die door de subsidiepolitiek kracht is bijgezet. Omdat de subsidiepolitiek in onze landen de podiumkunstenaar heeft afgeschermd van de maatschappij, financieel tenminste, maar dus uiteindelijk ook inhoudelijk, is de podiumkunst vervreemd geraakt van de wensen en de noden van een breed publiek. Dit heeft volgens mij geleid tot een marginaliseren van de podiumkunsten. De enige manier om dat te doorbreken bestaat er in de financiële band met het publiek te vergroten.

Tegelijkertijd zal zo'n marktmodel het profijtbeginsel introduceren, ook hier waarschijnlijk een vuil woord. Maar het profijtbeginsel is een belangrijk principe. Het zegt in feite dat diegene die iets heel belangrijks vindt - ik hoor ook bij de mensen die podiumkunsten heel belangrijk vinden - bereid moet zijn om daarvoor te betalen. En wanneer die mensen zeggen: 'Nee wij zijn niet bereid daarvoor te betalen,' dan beweer ik: 'Eigenlijk vinden zij het niet belangrijk'. Maar ik ben optimistisch, ik denk dat er in de maatschappij heel veel mensen zijn die podiumkunsten belangrijk vinden en die vrijwillig daarvoor willen betalen. Dat is het profijtbeginsel en ik denk dat het sociaal en filosofisch veel aantrekkelijker is dan het subsidiebeginsel dat in feite zegt: 'laat de andere betalen voor de preferenties van de ene'. Ik denk dat we dit principe van subsidie zoveel mogelijk moeten vermijden, daar gelaten dat er natuurlijk situaties kunnen zijn waarbij we wel moeten subsidiëren.

Nu wil ik ingaan op een aantal bezwaren tegen dit marktmodel zoals ik dat hier naar voren breng. Sommige van die bezwaren zijn volgens mij onterecht, andere zijn belangrijke bezwaren en zullen leiden tot de conclusie dat de overheid toch nog een rol te spelen heeft in de podiumkunsten. Laat mij een aantal bezwaren formuleren tegenover deze visie van het marktmodel en het profijtbeginsel. Een eerste bezwaar dat dikwijls geformuleerd wordt is dat arme mensen zich niet meer kunnen veroorloven naar het toneel te gaan. Volgens mij is dat een van de grootste drogredenen die op dit ogenblik nog bestaat. De meeste mensen in onze samenleving kunnen zich podiumkunsten veroorloven. Ik constateer dat heel veel mensen veel geld over hebben om dure vakanties te nemen, om naar bijvoorbeeld Spanje of Italië te gaan. Met andere woorden: de financiële drempel waar zo dikwijls over gesproken wordt, bestaat voor het grootste deel van de mensen in onze samenleving niet meer. Er zijn natuurlijk nog de échte armen.

Ik heb soms de indruk dat in de podiumkunsten die armen gebruikt worden als alibi om de bestaande subsidiëring te legitimeren. Indien het inderdaad zo is dat de bekommernis van het beleid is de armen een kans te geven deel te nemen aan de podiumkunsten, dan kunnen we dat oplossen. Daar bestaan technieken voor, die hier ook al besproken zijn. We geven aan de lagere inkomensklasse een voucher of stellen hen op een andere manier in staat naar het toneel te gaan.

Ik vind het enorm ondoelmatig om, indien we tien procent van de bevolking willen helpen naar de podiumkunsten te gaan, aan de overige negentig procent een cadeau te geven. Mij lijkt dat een zeer inefficiënte manier om aan armenbestrijding te doen. Ik denk tenslotte dat terwijl de subsidiepolitiek de financiële drempels inderdaad heeft weggewerkt, ze andere drempels in het leven heeft geroepen. De intellectuele drempels waar ik het daar straks over had. En die zijn veel moeilijker te slechten. De subsidiepolitiek van de laatste 25 jaar is verantwoordelijk voor het ontstaan van de intellectuele drempels. Met het gevolg dat grote delen van een maatschappelijke klasse de podiumkunsten niet meer bezoeken. Ik denk dan ook dat de beste manier om dit probleem op te lossen er in bestaat deze subsidiepolitiek te veranderen.

Het tweede bezwaar tegen zo'n marktmodel heeft te maken met wat genoemd wordt 'collectieve artistieke projecten'. Zoals u weet, in zo'n marktmodel hebben we een probleem telkens wanneer het produkt of het project een collectieve component heeft. Wat bedoelen we met een collectieve component? Niet dat het heel belangrijk is, want er zijn veel zaken die heel belangrijk voor ons zijn en absoluut geen collectieve projecten zijn. Brood is bijvoorbeeld heel belangrijk in het leven en is toch geen collectief goed. Met collectieve goederen, diensten of projecten bedoelen we diensten of projecten die zodra ze er zijn aan iedereen ten goede komen. Zodanig ook dat niemand daar een exclusief recht op kan uitoefenen. Laten we er onmiddellijk een voorbeeld bij nemen. Een monument in een stad zullen we een collectief project of produkt noemen omdat iedereen die er voorbij komt ervan geniet, of hij er voor betaald heeft of niet. We kunnen natuurlijk die zaak privatiseren. Indien we dat zouden willen, dan zouden we alle straten kunnen afzetten die naar het plein leiden waar dat monument gelegen is en aan de mensen een entree geld vragen om daar rond te rijden bijvoorbeeld. Maar dat zou uiteraard buitengewoon onpraktisch zijn. Vandaar dat we redelijkerwijze kunnen stellen dat zo'n monument een collectief project is. Ik kan daar geen exclusief eigendomsrecht op uitoefenen zoals ik dat kan doen wanneer ik een brood ga kopen. Dan is dat brood van mij, maar dat monument is niet van mij, dat is van iedereen, iedereen profiteert daarvan. We weten dat een marktsysteem een groot probleem heeft met het tot stand brengen van dergelijke collectieve goederen omdat het 'vrijbuitersprobleem' zal ontstaan.

FREE-RIDER

Laat mij dat uitleggen als volgt. Wanneer we aan de mensen zouden vragen: 'Zijn jullie bereid vrijwillig te betalen voor dat monument?' zullen velen, ook degenen die grote voorstanders zijn van dat monument zeggen: 'Nee, ik wil daar absoluut niks voor betalen.' Erop rekenend dat er wel voldoende anderen zijn die betalen. Zodra het monument er dan is, kunnen zij er ook van genieten. We noemen dat het vrijbuiters probleem, *freeriding problem*. Met name bij collectieve projecten is het zeer moeilijk om aan de mensen vrijwillige bijdragen te vragen. Ze zullen dat niet gemakkelijk doen. Hoe lossen we dat op? Gewoonlijk door dwang, we zeggen eenvoudig: 'Je moet daarvoor betalen'. We hopen dat het beslissingsproces dat leidt tot het plaatsen van zo'n monument een democratisch proces is. (Dat hopen we tenminste, en bij ons zal dat dikwijls, alhoewel niet altijd, het geval zijn.) In sommige landen is dat helemaal niet het geval, maar de techniek is overal dezelfde. Zodra de beslissing is genomen om zo'n monument te plaatsen wordt iedereen gedwongen te betalen, zowel de voor- als tegenstanders. Dat maakt het natuurlijk onaantrekkelijk als procedure. Niemand wordt graag gedwongen om te betalen voor iets waarvoor hij absoluut niets voelt. Maar goed, het alternatief van vrijwillige bijdragen is ook geen goede oplossing.

De vraag is nu: zijn de podiumkunsten nu collectieve goederen in de betekenis zoals ik die hiervoor heb aangegeven? Mijn antwoord is in feite: wij kunnen aan de mensen heel gemakkelijk vragen om te betalen waarnaar ze komen kijken of luisteren. En diegenen die het niet willen hebben, die betalen het niet. Met andere woorden, we kunnen podiumkunsten in de betekenis die ik hier geef aan collectieve versus private goederen, eigenlijk behandelen als private goederen. Het zijn goederen en diensten waarbij we aan de mensen kunnen vragen: 'Willen jullie dat produkt?' Indien wel, dan is dat de prijs. Indien niet, dan hoef je niets te betalen, maar je krijgt er dan ook niets van, zoals we dat doen met andere goederen en diensten. Dus ik zie in de podiumkunsten heel weinig collectieve componenten en dus ook heel weinig reden om ze te subsidiëren. Want subsidiëren is, laten we het niet vergeten, altijd gebaseerd op staatsdwang. Waarbij de overheid aan de belastingbetaler oplegt te betalen, zowel de voor- en tegenstanders, om het dan uit te delen aan bepaalde projecten.

Ik zie dus in de podiumkunsten heel weinig van deze collectieve component. Nu kunt u zeggen: 'Er is toch wel degelijk een collectieve component aan de podiumkunst.' Ik wil daar gedeeltelijk mee instemmen. Het feit dat bijvoorbeeld in de podiumkunsten nieuwe expressievormen worden ontwikkeld, die dan uiteindelijk in de rest van de maatschappij doorgang vinden en gebruikt worden, wel, in die mate kun je zeggen dat er een collectieve component is. Iedereen profiteert daar uiteindelijk van. Met andere woorden, mijn betoog zou niet zijn dat absoluut geen subsidies gegeven moeten worden aan de podiumkunsten. Maar wel dat de proporties waar we nu mee te maken hebben, namelijk 80 à 90% van het budget van de podiumkunsten is gesubsidiëerd, overtrokken zijn en zeker niet de collectieve component weerspiegelen.

Het derde bezwaar van het marktmodel is een bezwaar dat denk ik het meeste leeft in de sector van de podiumkunsten. Economisten noemen dat het *merit good* argument. Het is daarstraks al geformuleerd geweest, laat mij het hier wat karikaaturaal doen. Het publiek is onmondig, het publiek weet weinig of niets van de echte intrinsieke waarde van de podiumkunsten. Dus het publiek mag niet worden vertrouwd wanneer het er op aan komt te beslissen welk toneelgezelschap, welke podiumkunstenaar subsidie krijgt. In een marktsysteem gebeurt dat wel. Door zijn beslissing naar het theater A te gaan en niet naar theater B beslist het publiek in feite over het wel en wee van de podiumkunsten. In deze visie van het merit good-argument mogen we het publiek niet vertrouwen. Het publiek is onkundig over die dingen en alleen een elite van mensen, wat dan eufemistisch wordt genoemd: de overheid, is in staat om de intrinsieke waarde te kennen en te steunen. Ik verwerp dit argument, dat ik een paternalistisch argument noem, om twee redenen. Ten eerste filosofisch. Ik geloof absoluut niet dat er in het publiek geen grote aantallen mensen zijn die niet echt expertise hebben van de podiumkunsten. In grote mate wordt de kennis van mensen die toneelliefhebber zijn onderschat. Er is een grote kennis in het publiek en ik vind het heel cynisch om voortdurend te stellen dat wanneer we het publiek laten beslissen, de kwaliteit van de podiumkunsten achteruit gaat. Degene die zoiets vertelt deelt de maatschappij in feite in in twee groepen: de groep waartoe hij behoort en die de kennis heeft en het grote publiek dat die kennis niet heeft. Ik verwerp die visie.

Mijn tweede bezwaar heeft te maken met het feit dat, zelfs wanneer het waar is dat het publiek onmondig is, er nog altijd een probleem is van de selectie van de elite. Hoe gaan we de elite selecteren die moet beslissen over het wel en wee van de theaters? Laten we eens aannemen dat inderdaad het gros van het publiek niet weet waarover het gaat, en dat er daar een elite is die dat wel weet. Hoe zorgen wij ervoor dat de decision-makers wel degelijk de expertise van deze elite weerspiegelen? We hebben daar een groot probleem. Het is niet evident dat de juiste personen op de juiste plaatsen zitten. Hoe dikwijls horen wij niet in de podiumkunstenector zelf het betoog dat degene die de beslissingen neemt incompetent is. Welke bureaucratische en politieke processen zullen leiden tot de selectie van diegene die de beslissingen neemt? Volgens mij zijn dat grote problemen waar niet genoeg over nagedacht wordt. De gevaren van dit model zijn dat er monopolievorming komt en dat heel weinig mensen over heel veel moeten beslissen. Dat zijn heel onaangename besluitvormingsprocessen.

Laat mij als volgt besluiten. Wat voor rol zie ik weggelegd voor de overheid? Ik heb een pleidooi gehouden om marktmechanismen meer te vertrouwen, ook in de podiumkunsten. Ik ben ingegaan op een aantal bezwaren die dikwijls geformuleerd worden ten opzichte van dit marktmodel, waarbij ik er een drietal heb weergegeven en verworpen heb. Er blijven natuurlijk een aantal belangrijke problemen met het marktmodel bestaan, die een specifieke rol voor de overheid noodzakelijk maken. De problemen van het marktmechanisme situeren zich rond de volgende domeinen. In een marktsysteem is het dikwijls zeer moeilijk om de jonge kunstenaar een kans te geven, om hen te doen starten. Hoe doen we dat? Ik denk dat daar inderdaad een taak is weggelegd voor een subsidiebeleid waarbij de overheid tijdelijk, met de nadruk op tijdelijk, subsidies geeft aan kunstenaars om te kunnen starten en zich waar te maken. Wanneer ze die start hebben gemaakt, dan moeten ze maar de markt in en een publiek trekken. Dat moet dan de test zijn voor hun succes.

Ik denk dat er ook problemen zijn bij bepaalde segmenten van de podiumkunsten. Neem bijvoorbeeld het experimentele toneel, waarvoor het dikwijls moeilijk is om een publiek te vinden. Experimenteel toneel betekent toch vooral nieuwe vormen ontwikkelen en dat is moeilijk in een maatschappij die in principe conservatief is ten opzichte van het nieuwe. Dus er moet een stimulans zijn om dat te kunnen waarmaken. Maar we moeten ons daar niet teveel illusies over maken. Vaak wordt gesteld dat de overheid het experimentele toneel maar moet subsidiëren, waarbij die overheid gezien wordt als een abstracte instantie die wel in staat zou zijn om het nieuwe, de nieuwe uitdrukkingsvormen te ontdekken. Heel dikwijls observeren we dat juist bureaucratieën en politieke instanties nog conservatiever zijn dan het publiek. Maar toch lijkt het mij dat naar methodes moet worden uitgekeken om experimentele uitdrukkingsvormen een kans te geven. Ook daar, denk ik, moet de subsidievorm een tijdelijke zijn. Het heeft geen zin om structureel te blijven subsidiëren en mensen die beweren experimenteel toneel te maken, voor tientallen jaren financieel te ondersteunen.

Ten derde lijkt het mij dat de overheid een nog belangrijker taak heeft ten aanzien van het kunstonderwijs. Daar moet het talent uiteindelijk ontwikkeld worden en dat wordt te weinig onderkend. Dus ik zie de overheid niet als een instantie die zelf in het artistieke selectieproces opereert, maar eerder als een instantie die het grondwerk doet, die een culturele en intellectuele infrastructuur helpt tot stand brengen die het mogelijk moet maken om individu en publiek op een betere manier te laten selecteren. Maar de selectie zelf gebeurt het beste door mensen van vlees en bloed uit het publiek en dat publiek moet zo breed mogelijk zijn. De podiumkunsten zullen volledig gemarginaliseerd worden indien de trends die we geobserveerd hebben in het recente verleden, doorspelen. De podiumkunsten moeten een produkt

aanbieden dat een breed publiek aanspreekt, niet alleen het publiek van universitair geschoolden. Ik denk dat het onaanvaardbaar is dat een overheid blijvend subsidie verleent aan een artistieke expressie die alleen deze kleine groep van mensen als doelgroep heeft.

Tenslotte wil ik ook toch nog iets zeggen over die consumptiesubsidies die daar straks bekritiseerd zijn geweest. Zoals u waarschijnlijk zult vermoeden ben ik daar wel een voorstander van. Ik heb daar straks gesteld dat een subsidie van de podiumkunsten waarschijnlijk nog moet blijven bestaan. Misschien niet in de proporties zoals we die vandaag de dag kennen, maar toch nog substantieel, waarbij we, in plaats van het aanbod te subsidiëren, de consumptie moeten subsidiëren. We kunnen dat bijvoorbeeld doen met vouchers. Een andere mogelijkheid is het aantal verkochte entreekaartjes subsidiëren, waarbij we tegen de podiumkunstenaar zeggen dat we zoveel gulden per verkocht ticket subsidiëren. Daarmee hoeven we die vouchers niet te gaan uitdelen, wat bovendien een berg administratieve rompslomp met zich mee brengt. De manier waarop deze formules vooral in de podiumkunsten sector worden neergehaald, lijkt mij te getuigen van een extreme vorm van paternalisme. Ik herhaal wat ik daarstraks daarover heb gesteld. Ik denk dat er meer vertrouwen moet zijn in de capaciteit van een publiek om te oordelen over kwaliteit. Dat is een eerste punt. Ten tweede geloof ik ook dat de inhoud van de podiumkunsten zich moet aanpassen aan de behoeften, de wensen, de preferenties van een breed publiek. En dat de tendens die we nu zien, waarbij het al te intellectualistisch wordt, moet worden gekeerd.

Ik zal hierbij besluiten en ik dank u voor uw aandacht.

PODIUMKUNSTEN EN TELEVISIE

M. Kustow

Theater- en televisieproducent

1. Waarom via televisie het theater van een groter publiek voorzien?

De belangrijkste onder de podiumkunsten is, voor dit debat, het toneel. De muziek heeft, in vertrouwde vormen, hetzij klassiek of populair, haar plaats op tv; de dans, van klassiek ballet tot eigentijds, heeft er een warm onthaal gevonden, en de Nederlandse televisie heeft sommige van de beste ontmoetingen gerealiseerd tussen camera en danser. Het is alsof deze kunstvormen zich gemakkelijk lenen voor de aard van de televisie. Het evenementsgevoel dat de live-registratie van een concert je kan geven, is verwant aan andere live-gebeurtenissen op tv; de precisie en kracht van de dans kan iedereen behagen die van sport houdt. Deze beide kunstvormen kunnen iets aan de spektakelsfeer van de televisie bijdragen, door zich in die optocht van beelden en geluiden te voegen.

Maar het toneel - het toneel van Sophokles tot Shakespeare, van Peter Stein tot Robert Wilson - geeft zich niet zo gewillig over aan de televisie. Er bestaat een antagonisme tussen de toneelkunst en het medium voor alle doeleinden dat televisie heet, en dat, evenals de fotografie waar het van afstamt, alles kan zijn voor iedereen: spelltjesprogramma's, oorlogsnieuws, praatprogramma, pornografie. Televisiemensen vinden het meeste theater te langdradig, te traag, te indirect, te verbaal, te kunstmatig en te heilig. Theatermakers daarentegen hebben het gevoel dat de televisie te profaan en promiscue is, te onzorgvuldig en journalistiek, te feitelijk, snel en ongeduldig.

In de media voert men dikwijls als argument aan dat een publiek, geconditioneerd door de 'drie-minuten aandachtsspanne' van zoveel laat-twintigste-eeuwse massacultuur, niet in staat is een monoloog van Hamlet of een koor van Aischylos tot zich te nemen. De tv, vinden zij, zou ofwel dit werk moeten negeren, ofwel manieren moeten vinden om het 'spannender' te maken. Hoe het ook zij, is hun conclusie, er is al meer dan genoeg drama op de buis; is Dallas niet de Oresteia van onze tijd en J.R. onze Agamemnon?

Intussen blijven mensen die zich met cultuur bezighouden - parlementariërs, chauvinisten die bevestiging van de nationale identiteit nastreven, leraren en opvoedkundigen - aandringen op cultuur, en wel in het bijzonder toneel, op televisie. Ze roepen fondsen in het leven om dit aan te moedigen, stellen quota vast voor culturele programma's, zijn bezorgd over lage kijkcijfers, maar desondanks volharden ze vanuit een soort atavistische gewoonte in hun roep om cultuur, en podiumkunsten, op tv. Wat is deze atavistische gewoonte?

Is het simpelweg een politieke drijfveer, die het beste dat is gedacht, geschreven, gecomponeerd en opgevoerd, naar het breedst mogelijke publiek wil brengen - precies zoals de democratische drijfveer van de moderne tijd eenieder onderwijs, stemrecht, de rechten en plichten van het staatsburgerschap heeft verschaft? Is het democratische doel van wijdse verspreiding voldoende reden voor cultuur, en in het bijzonder toneel, op televisie? Of betreft het een cultureel en sociaal, wellicht zelfs spiritueel reactiepatroon, ter reiniging van de ziel en verheffing van de geest des volks door blootstelling aan de grote werken van de verbeelding van de kunstenaar, in het bijzonder de toneelschrijver? Om een alternatief te bieden voor de commerciële afleiding en geïndustrialiseerde voorstellingswereld, de hypnotische droomtoestand van de massamedia, die mijn landgenoot George Orwell zo scherp beschreef toen hij zich in zijn 1984 een toekomstwereld voorstelde vol hersenspoeling en indoctrinatie, dubbelspraak en manipulatie?

Nu Europa zich het hoofd breekt over de commercialisering en Amerikanisering van haar 'audiovisuele ruimte', is het goed de wortels van dit reactiepatroon in herinnering te brengen. In mijn land heeft het een aanzienlijke voorgeschiedenis in de woorden en werken van de grote negentiende-eeuwse dichters, critici en intellectuelen - mensen als John Ruskin en Mathew Arnold. Terwijl de industrialisering het aangezicht onzer steden veranderde en het kapitalisme het werkende bestaan en de dromen van ons volk wijzigde, maakten deze evangelisten van cultuur, onderwijs en de behoefte aan spiritualiteit in de nieuwe tijd, de weg vrij voor de humanistische argumenten waar wij ons nog steeds op beroepen.

Maar geven zij voldoende redenen voor toneel op televisie? Zeker, Beethovens *Negende*, gedirigeerd door Bernstein bij de Berlijnse Muur: dat past in het televisiescenario van verheffing en statige viering. Maar een vreemd en verwarrend performance-kunstwerk door Tadeusz Kantor? Een expliciet seksueel anti-oorlogsstuk van Aristophanes? Een environment-productie van Mickery die belediging en transgressie gebruikt om onze versplinterde tijd te tonen? Vandaag de dag hebben we behoefte aan een ander soort houding en argumentatie, wanneer we dit verlangen om veel mensen met toneel in aanraking te brengen via de televisie, een solide basis willen geven.

Laat mij pogen die houding uit te kristalliseren door te spreken over een voorwerp dat alleen door het theater wordt gebruikt en dat men niet terugvindt in de audiovisuele media. Van het klassieke Griekse drama tot de *commedia dell'arte* en Brecht, heeft het theater in het masker een kracht en een vorm gevonden die emoties vergroot, handelingen distilleert en menselijke situaties universeel maakt.

Het eerste stuk waartoe ik voor Channel 4 opdracht gaf, was de *Oresteia* van Aischylos, geregisseerd door Peter Hall, in een nieuwe vertaling in berijmde en ritmische verzen van de Britse dichter Tony Harrison. Het werd uitgevoerd door vijftien mannelijke acteurs met maskers. Zij speelden ook de vrouwenrollen, gemaskerd. Men zei: 'Je moet wel gek zijn om op televisie maskers te brengen en van de kijker te verlangen dat hij drie uur naar poëzie luistert. Wie kan er nu kijken naar een close-up van een masker, dat geen intieme expressie kent?' Wij deden het, er waren close-ups, er waren scherpe overgangen en overvloed; de ooggetuigen en voortdurend open monden hadden hun eigen zeggingskracht - niet intiem maar tragisch en heroïsch. En de taal, door de maskers levendiger gemaakt, hechtte haar wortels in de hoofden van de kijkers.

Maar dit is een formalistische uitleg. Er is een dieper liggende reden waarom de elementen van theatrale expressie, met inbegrip van het masker en het verheven taalgebruik, het waard zijn bewaard te blijven en bij een breder publiek gebracht te worden. Die werd onder woorden gebracht door Tony Harrison in een brief aan Peter Hall ten tijde van de repetities van de *Oresteia*: 'Vast ritme en dichtvorm zijn als het masker. Ze stellen je in staat om verder te gaan dan de schreeuw als reactie op gebeurtenissen die je in het dagelijkse leven juist die reactie zouden ontlokken. Onze eeuw heeft dat heel hard nodig (...)

Een Grieks theatermasker is onderdeel van de overlevingsuitrusting. Het bestempelt de acteur die het draagt tot een overlevende. Het vertegenwoordigt een bereidheid om alles te zien door ogen die zich nooit sluiten. Het vertegenwoordigt een bereidheid om met spreken door te gaan waar de altijd geopende ogen iets onuitsprekelijks hebben aanschouwd. De maskers moeten getuige zijn van het onverdraaglijke. Om die reden worden ze met geopende ogen gemaakt. De mond moet doorgaan met spreken in situaties waar de mens sprakeloos zou zijn of zou schreeuwen, niet in staat om zijn vertwijfeling onder woorden te brengen.'

Het is de moeite waard televisie te gebruiken om theater over te dragen, de moeite waard de televisie vorm te laten geven door het theater, omdat theater onderdeel uitmaakt van die 'existentiële overlevingsuitrusting' van ons, laat-twintigste-eeuwse mensen.

Tijdens de Golf-oorlog voedde de televisie de kijkers met een overvloed aan gecontroleerde informatie en een hoop speculatief geklets. Toneelstukken en films die naar oorlog verwezen, werden uit de tv-programma's gelicht uit angst voor mogelijke aanstoot. Het instinct van de journalistiek, uitgerust met informatie-technologie vergelijkbaar met die welke de Amerikaanse 'smart bombs' naar hun doelen geleidde, zegevierde over iedere andere manier om de werkelijkheid te begrijpen.

Maar kunnen we wel zeggen dat wij een dieper begrip hebben van wat er in die oorlog gebeurde, of in welke oorlog dan ook? Willen we niet gewoon van het ene net naar het andere schakelen, nu het non-stop nieuwscircus weer vertrokken is, en de ravage en de vluchtelingen, de wraak en vervuiling van dat verre conflict vergeten zijn, als een kwade droom? En als we nu de gruwelijke nasleep van de oorlog wel op televisie zien, zijn we dan in staat de tragiek ervan te voelen? Wellicht voelen we een soort geruststellend medelijden wanneer we naar ontheemde Irakezen, Koeweiti's en Koerden kijken; maar de verschrikking die zich, volgens Aristoteles, aan mededogen paart om tragedie te maken, de meelevende vrees dat zulk een ramp ons zou kunnen treffen, of de humor tegen beter weten in waarmee Aristophanes de absurditeit van de oorlog zag - als televisiekijkers voelen we niets van dit alles.

Het toneel in zijn wezenlijkste vorm, de schijn en naïeve magie, de tragische en komische maskers, de kunstmatige waarheden die verder reiken dan een camera-realisme, de menselijke stempel op een industrieel en technologisch tijdperk, de schandelijke oneerbiedigheid ervan - dit soort toneel heeft de televisie, dit alomtegenwoordige medium van onze tijd, iets te bieden.

Toneel op televisie, op de juiste wijze geselecteerd en gerealiseerd, hoeft niet slechts een toevallig cultureel alibi te vormen voor de rest van de programma's, zelfs niet een prijzenswaardige opvoedkundige en sociale verplichting. En het zou zeker niet zijn rechtvaardiging moeten vinden in het doel, meer achtersten op de stoelen van de schouwburg te krijgen. Het is de moeite waard, omdat deze oeroude kunst via een modern medium een instrument kan zijn voor het in al zijn dimensies zien, begrijpen en verdragen van de extreme realiteit van onze tijd.

2. Toneel op de Engelse, Franse en Duitse televisie.

Er is in Duitsland, Frankrijk of Engeland minder theater op televisie dan u wellicht geneigd zou zijn te denken. Duitsland, waar mijn vriend Stefan Felsenthal de traditie voortzet van de Theater- en Muziekafdeling van de ZDF, vertoont per jaar bij benadering tien bewerkingen van theaterproducties. Deze omvatten de topproducties, veelal radicale bewerkingen van klassiekers door toonaangevende regisseurs als Peter Zadek, Klaus Peyman en Wilfried Minks. En ze zijn doorgaans ingewikkelder dan registraties van opvoeringen op het toneel; er is serieus nagedacht over hun overbrenging naar de beeldbuis. Niettemin heeft het toneel vele uren minder op de Duitse televisie dan het wekelijkse concert of de opera.

In Frankrijk, na een periode waarin FR3 onder Yves Jaigu dertien weken per jaar, 's woendags om 20.30 uur, toneel aanbood, heeft de financiële, organisatorische en vertrouwenscrisis bij de niet-commerciële televisie ertoe geleid dat FR3 voor het moment met toneel gestopt is. Alleen LA SEPT, het zogenaamde Europese culturele net, gaat door met opdrachten voor televisieversies van Frans toneel. Vanwege de schaarste echter van kabel en satelietschotels, wordt LA SEPT in Frankrijk slechts bekeken door een uiterst klein publiek.

In Engeland geeft de BBC er gewoonlijk de voorkeur aan om nieuwe produkties te organiseren van klassiekers als haar Shakespeare-serie en modern drama, liever dan naar manieren van wisselwerking te zoeken met uitmuntende theaterprodukties - ofschoon ze vorig jaar, daartoe aangezet door een onafhankelijk producent, een boeiende studio-versie bracht van Trevor Nunns produktie van *Othello*.

De commerciële bedrijven van ITV zijn, bezorgd om het behoud van hun rechten, opgehouden het weinige te doen dat ze ooit deden. Channel 4 is net begonnen met op zaterdagen om tien uur 's avonds een low-budget serie van 'marginale' theater-shows uit te brengen, die naar mijn mening niet al te vindingrijk zijn uitgekozen: te vele leken op enigszins idiote versies van tv-drama.

In alle drie de landen wordt het aantal uren dat besteed wordt aan toneel, overtroffen door ballet en opera. Misschien omdat het gemakkelijker is zich te wentelen en te zwelgen in een vertrouwde muzikale partituur dan in gesproken taal. En wellicht dat het Pavloviaans instinctieve plezier van het reageren op vorm en verloop van klassieke muziek de kijker vergevingsgezind maakt ten aanzien van de gebreken en ontoereikendheden waarmee veel opera op tv wordt belicht, opgenomen en gemoniteerd - iets wat bij een film nooit zou worden geaccepteerd.

Dus, mocht u denken dat de Nederlandse situatie slecht is, denkt u dan toch niet dat het ergens anders zoveel beter is.

3. Een persoonlijke routebeschrijving.

Ik zou niet durven beweren dat mijn eigen bijdrage aan de aanwezigheid van toneel op de Britse televisie de enige juiste manier vormt. Maar in de acht jaren dat ik opdrachten verstreekte voor de afdeling Kunsten bij Channel 4 was ik, naast mijn beleid met betrekking tot alle andere kunstvormen, wel steeds op zoek naar niet zozeer een bepaalde kwantiteit toneel op dat kleine scherm, als wel naar een specifieke en vaak moeilijk te definiëren kwaliteit. En sinds ik een onafhankelijk producent ben geworden, zet ik die zoektocht voort.

Laat mij thans een paar mijlpalen inventariseren en een paar lessen trekken. De *Oresteia*, die ik al noemde, was een aanvankelijk niet voor de hand liggende keuze die bleek te werken - vanwege de dwingende intensiteit van Aischylos' stuk en zijn verbanden met onze eigen oorlogen, familievetes en ketens van wraak en vergelding; de ritmische kracht en directheid van de spreektaal in Tony Harrison's tekst; de visuele kracht van de maskers en de wijze waarop Peter Hall ze filmde en monteerde; en het volkomen verschil tussen dit en alles wat het omringde, op Channel 4 of op welk ander net dan ook. Het was fascinerend en, wanneer je je er eenmaal aan overgaf, hypnotisch. Het werd samengesteld uit vier opvoeringen, elke avond met de camera's vanuit andere posities opgenomen in het Olivier-amfitheater dat, anders dan in een proscenium-theater, een nabije en welhaast driedimensionale toegang tot de handeling verschaft.

De *Mysteriën*, de middeleeuwse mysteriespelen van het National Theater, opgevoerd in een ambiance waarin het publiek rond kon lopen en de acteurs te midden van het publiek een ruimte vrij hielden om te spelen, hadden de directheid van een sportevenement en de ruwe hartstocht van een oude ballade. In hetzelfde realiteitskader zag je Christus die zijn kruis droeg rondlopen tussen gewone mensen die naar een voetbalwedstrijd hadden kunnen zijn geweest. Sommige delen werden dan ook gefilmd als een voetbalwedstrijd of een nieuwsbericht, met een handcamera achter de actie aan; de monologen tot de camera werden apart opgenomen, zonder publiek.

Het geheel werd gemonteerd uit opnames van drie volledige opvoeringen in een klein theater, welke omgeving, evenals die van het Olivier, de driedimensionale ruimte en geborgenheid gaf die televisie nodig heeft, zowel als de ongebroken emotionele spanningsboog en de betrokkenheid van de levende acteurs, die televisie en film, met hun korte takes, natuurlocaties of technische studio's niet kunnen verschaffen.

Cyrano de Bergerac, geregisseerd door Terry Hands voor de Royal Shakespeare Company met in de hoofdrol Derek Jacobi, was heel anders. Het had een nieuwe set, opnieuw vormgegeven voor de camera, en een erg lange opnametijd: veertien dagen in een studio. De ingewikkeldheid en snelheid van Rostands verzen dansten de hoofden van de kijkers binnen, geholpen door het preciese studiolicht en -geluid en door een zorgvuldige camera-choreografie. Acht jaar voor de Gerard Depardieu-film liet de televisie zien dat theatrale schijnwereld en klassieke vorm in staat waren het voorstellingsvermogen van mensen gevangen te houden.

De financiering van deze produktie was alleen maar mogelijk omdat er halverwege de jaren tachtig - toen Channel 4 nog in zijn kinderschoenen stond en Amerika gespecialiseerde kabelbedrijven had die een elitepubliek van culturele programma's voorzagen - Amerikaanse ondernemingen waren (RKO in dit geval) die bereid waren een produktie als *Cyrano* te financieren. Daarbij hielp het feit dat Derek Jacobi een ster was in de VS, waar men, soms met tegenzin, klassiek opgeleide Britse acteurs bewondert.

In een geheel andere stijl en op het scherp van de grenzen van het theater maakten we in het eerste jaar van Channel 4 een versie van Pina Bausch' *1980*. Danstheater, psychodrama, fysiek theater, neo-expressionisme - hoe je de werken van Bausch ook beschrijft, ze drukken iets zo persoonlijks uit als een dichterlijke visie, ze onthullen verborgen aspecten van de man-vrouw-relatie en van een nog groter taboe: dood en rouw, en ze hebben de Europese theaterkunst een ander gezicht gegeven.

Ik had het gevoel dat er in haar werk een soort moderne mythe werd opgevoerd, door middel van ironie, groteskheid, speelsheid, intuïtieve spelletjes, scenische collage en rigoreus vormgegeven improvisatie - zaken die alleen het theater en een vaste groep kunnen verwerven. In grote haast - drie minuten voor het doek opging waren we achter het podium nog in onderhandeling - slaagden wij erin, met meerdere camera's één voorstelling in Londen vast te leggen, die zij vervolgens samen met de Engelse co-regisseur monteerde.

Vervolgens deden we nog andere podiumstukken met Pina, die meer voorbereiding hadden en gepolijster waren, en ik gaf samen met de ZDF opdracht voor een origineel stuk van haar voor op het scherm. Maar in dit *1980* zit iets wilds en Dyonisisch' en vreemds, dat het wezen van haar werk recht doet.

Een van de dingen uit mijn Channel 4-jaren waar ik het meest trots op ben, is het telefoontje dat bij onze centrale binnenkwam op de avond dat wij *1980* uitzonden, een woensdagavond om negen uur. Het was van een man die om half elf belde, terwijl het programma nog steeds bezig was, en zei: 'Ik kwam binnen om op het andere net naar het voetballen te kijken, maar het was afgelast vanwege de regen. Dus schakelde ik over naar dat van jullie, en ik zit daar nu al anderhalf uur naar te kijken, en ik kan er geen touw aan vastknopen, maar ik kan niet ophouden te kijken; kunt u mij misschien uitleggen wat het is dat me ernaar doet blijven kijken?'

Het toneel dat we bij Channel 4 deden vond niet uitsluitend plaats in theaters. Immer op zoek naar een vitale ontmoeting tussen voorstelling en publiek in een specifieke ruimte, volgden we een produktie in het Wels van de Keltische epos *The Mabinogion* naar de muren en het groene gras van een middeleeuws Wels kasteel; gingen we naar Schotland, naar een dorpje in de hooglanden en naar een verbouwde

tramremise in Glasgow voor John McGraths volkse dramatische fresco van de Schotse geschiedenis in beeld en muziek; en naar de dokken van Londens East End voor Welfare States *Raising of the Titanic*.

Dit was gemeenschapstheater, politiek spektakelstuk, saga. Het waren geen voor de hand liggende voorbeelden van de voornaamste stroming uit onze culturele erfenis, die de culturele televisie, geconditioneerd door roem en de internationale kunstindustrie, veelal geneigd is te presenteren. Ze stonden voor lokaliteit en herinnering, minderheid en verschoppeling, de begraven tradities en de ontembare overtuiging dat kleine gemeenschappen en culturen zich kunnen handhaven op een toenemend mondiale planeet. Wellicht is er iets in deze voorbeelden wat speciaal relevant is voor Nederland. Als televisie waren ze het equivalent van wat Peter Brook 'rauw theater' noemt - ongepolijst, maar direct en vitaal.

Wellicht de meest ambitieuze onderneming waartoe ik voor Channel 4 opdracht gaf, was eveneens een herontdekking van een populair meesterwerk van een ander continent dat door de meeste Europese en Amerikaanse cultuur genegeerd was. De *Mahabharata* is voor de Indiase wereld en al de culturen die ze heeft beïnvloed het equivalent van onze bijbel, onze Homerus. Het vormt de oorsprong van alle Indiaas en veel Aziatisch drama. Toen ik in 1982 van Peter Brook vernam dat het zijn volgende project zou zijn, besepte ik dat we een versie moesten maken voor op het scherm, en hij stemde toe.

Ik haalde Channel 4, dat nog maar net begon, over om 50.000 pond op te brengen voor de televisierechten. Dit geld speelde een sleutelrol in de originele podiumproductie, waarvan Channel 4 co-producent werd. Dus de televisie besloot nu eens niet een productie te doen nadat die eenmaal gereed was; ze deed mee zelfs nog voor de repetities waren begonnen.

In november 1989 zonden we het uiteindelijke resultaat uit: zes uur film, uitgezonden op een zaterdagavond, beginnend om zeven uur. U heeft het hier gezien, dus ik zal nu niet op de verdiensten en kwaliteiten ervan ingaan. Op drie dingen na. De vormgeving, het script en de uitvoering werden na twee jaar in het theater opnieuw bekeken en ingrijpend herzien voor een twaalf weken durende studio-opname, waardoor het resultaat die speciale energie en elan kreeg die het resultaat is van herhaalde live-uitvoeringen, gekoppeld aan het taalsysteem van camera en montage. De financiering was vanwege Peter Brooks reputatie internationaal, maar zonder de baanbrekende betrokkenheid van Channel 4 - eerst in de vorm van een optie, later als één derde van het productiebudget - zou de rest van het geld dat in Europa en America werd bijeengebracht nooit zijn gevolgd. En met documentaires op ons net en op andere netten, met boeken en onderwijspakketten alsmede een spervuur op de pers, spaarden we geen enkele moeite om van de Mahabharata op televisie een culturele, ja zelfs populaire mijlpaal te maken.

Ook nadat ik in de lente van 1989 bij Channel 4 wegging om zelfstandig producent te worden, heb ik mijn pogingen om goed theater en televisie bijeen te brengen, voortgezet, en soms slaagde ik daarin.

Ik faalde met Joshua Sobols *Ghetto*, dat door Nicholas Hytner voor ons National Theater werd geregisseerd. Ik vond dat dit stuk evenzeer ging over de reden waarom mensen theater maken als over de vernietiging van de joden van Vilnius; de combinatie van deze twee thema's in een productie die zowel extreem theatraal was als realistisch, creëerde een metafoor die de diepste lagen raakte van leven en dood. Maar ondanks een genreus bod van de BBC op de rechten voor het Verenigd Koninkrijk, en een redelijk verkoopverwachting van een toonaangevend distributeur, was ik niet in staat de productie te financieren. Ik belandde zelfs, zoals onafhankelijke producenten nu eenmaal doen, in de geprivilegeerde wereld van Engelstalige cultuur en communicatie, in een poging het uit te leggen aan een Amerikaans producent die wellicht toegang had tot het geld van Ted Turner, discussiërend over

welke Amerikaanse ster de hoofdrol zou kunnen spelen, naarstig op zoek naar investeringen en giften van joodse zakenmensen, zowel vanwege de inhoud van het stuk als vanwege het feit dat ik zelf joods ben, argumenten gebruikend van nationale identiteit zowel als commerciële en culture overwegingen. We raakten in tijdnood en ik liet het varen.

Maar in januari van dit jaar slaagde ik er wel in om met de BBC-televisie een krachtig stuk te produceren, genaamd *The war that still goes on*. Het was een bewerking van Thoukydides' *Geschiedenis van de Peloponnesische oorlog tussen Athene en Sparta* door John Barton van de Royal Shakespeare Company, met in de hoofdrollen zeventien prominente Britse klassieke acteurs, waaronder Ben Kingsley, Bob Peck en Alec McCowen. *The war that still goes on*, uitgezonden om half tien 's avonds op de zaterdag voor het begin van de Golfoorlog, werd uitgevoerd in moderne kostumering, in een kale studio, als een serie partijpolitieke televisietoel spraken rechtstreeks tot de kijkers thuis gericht. Gebruik makend van de vroegste poging tot objectieve geschiedschrijving ter wereld, toonde het de argumenten en manoeuvres van machtige mannen die oorlog trachten te rechtvaardigen of uit te stellen, bondgenoten overhalen of afdwingen, morele superioriteit bewaren, nederlaag of overwinning aanschouwen.

Door de televisie kwam Perikles' welsprekendheid naast de retoriek van George Bush te staan, het temperament van Alkibiades werd afgemeten aan dat van Norman Schwarzkopf, Thoukydides' gevoel voor tragedie werd tegenover het melodrama van veel journalistiek gezet, Sokrates' onvermoeibaar en fundamenteel vragen stellen tegenover de schrille debatten in onze kolommen en opinieforums. Vijf dagen voordat de gevechten begonnen uitgezonden, werd het begroet als een oase van objectieve gedachten en gevoelens die deed wat een klassieker behoort te doen: ontleden van wat tijdloos is in het tegenwoordige.

Het was niet precies een toneelstuk, eerder een gedramatiseerd stuk geschiedenis. Maar het had zijn oorsprong op het toneel, in 1965, toen ik voor de Royal Shakespeare Company werkte en John Barton Thoukydides voor de eerste keer bewerkte, om licht te doen schijnen op de Vietnam-oorlog. En alleen acteurs die hun sporen verdiend hadden met Shakespeare en modern toneel in dat theater, die een gelijk soort vakmanschap bezaten en lid waren van de 'grote Royal Shakespeare-familie', hadden dit materiaal aangekund en in acht dagen een tekst van 2.500 jaar oud even direct en aangrijpend kunnen maken als het nieuws. Neen, veel sterker nog. Maar het was alleen de druk van de televisieprogrammering en het vermogen van de tv om in de mensen hun huizen door te dringen, dat dit stuk, geboren in het theater en leunend op theatervaardigheden, versterkte en verspreidde onder een groot publiek. Dit was geen kwestie van een bestaande produktie nemen en een manier zoeken om die voor tv te doen, maar van het oproepen van een moment van vijftienghonderd jaar geleden toen een toneelstuk op zijn eigen uitgesproken wijze gewag maakte van een oorlog, en dat heroverwogen voor deze oorlog nu. De draden die theater en tv verbinden kunnen dus erg lang zijn en erg indirect.

4. Waarom dan blijven proberen?

Ik heb een cluster beschreven van verschillende wijzen waarop theater en televisie met elkaar in verband kunnen worden gebracht, en ik zal eindigen met een aantal wensen.

Politici, ter rechter- en ter linkerzijde, ik hoop dat u waakzaam blijft voor het bewaren van een publieke, gemeenschappelijke en culturele ruimte in de kostbare vrijetijdsbesteding die omroep heet. En dat u zich realiseert dat wetgeving, quota en 'kwaliteitsdrempels' op zichzelf niet voldoende zijn om goede theatrale of artistieke gebeurtenissen te bevorderen in de media, maar slechts een kader daarvoor creëren.

En dat, ofschoon er waarschijnlijk zeldzaam weinig stemmen te behalen zijn met het ondersteunen van cultuur, dit herinnerd zal worden, terwijl zoveel anders van wat de kost is van politici vergeten zal worden.

Sociologen en pedagogen, ik hoop dat u theater op televisie zult verdedigen, niet zozeer omdat het een manier is om het theaterbezoek te doen toenemen, maar omdat het op zijn eigen manier ervaringen kan verschaffen die geen andere manier van verhalen vertellen kan volbrengen. Televisie als opvoeder kan grote sprongen maken en plotseling deuren openen naar de kunsten; maar om te zorgen dat er mensen door die deuren blijven gaan, is het nodig aansluiting te vinden bij het onderwijs, formeel en blijvend, met het gedrukte woord en andere leermiddelen. Vraag niet van de televisie te bereiken wat de samenleving als geheel dient te doen, progressief en accumulatief.

Televisiemensen, ik hoop dat u inziet dat cultuur op tv niet slechts het 'kwaliteitsalibi' is voor de hele rest, noch een nobele en melodieuze gelegenheid waarbij bekende meesterwerken weer eens breed worden uitgemeten in traditionele of zelfs experimentele produkties. Het theater zal zijn krachten prijsgeven wanneer het wordt behandeld met net zoveel zorg en respect voor zijn specifieke uitdrukkingsvorm als u de moderne dans op uw televisie hebt gegeven. Ik hoef u er niet aan te herinneren dat dit tijd kost, geld, continuïteit en een bereidheid tot samenwerking. De televisie zou zelf een beetje veranderd moeten worden door het theater, niet slechts het theater bedelven onder haar manier van doen. Een theaterstuk is niet hetzelfde als een tv-drama; het kent zijn eigen regels en wetten, die in de meeste gevallen vertaald kunnen worden naar uw medium.

Theatermensen, ik hoop dat u de taal van de camera en de montagekamer zult omarmen, en niet bang bent dat de huiselijke intimiteit van de woonkamer uw artistieke heldhaftigheid gaat castreren. Binnen de tv-wereld kunnen medewerkers gevonden worden; en in Engeland hebben vele theaterregisseurs ontdekt hoe zelf hun eigen produkties op film of videoband vast te leggen. Het theater mag dan uiteindelijk heilig zijn, en televisie zonder twijfel profaan, maar televisie verschaft toch ook het collectieve onbewuste, de mythes en legenden, de godheden en duivels, en het denkbeeldige landschap van miljoenen mensen.

Iedere theatervorm die zich geen rekenschap kan geven van televisie, gaat een belangrijk deel van de twintigste-eeuwse cultuur uit de weg. Elke vorm van televisie die het theater niet welkom heet als een unieke menselijke vinding dat het geheel aan ervaringen omvat, in zijn angst en mededogen, zijn schoonheid en humor, zal eindigen als iets wat de geest doet verschrompelen en de ziel van miljoenen uitholt, in een op afstand te bedienen, uit meerdere netten bestaande versie van George Orwells nachtmerrie.

Uit het Engels vertaald door Anton Oomen

KUNSTZINNIGE VORMING EN CONCERTBEZOEK

Over sociale vaardigheid en culturele competentie

Drs. C. Smithuijsen
Directeur Boekmanstichting

Voetbal is oorlog. Een veelgehoorde kreet uit voetbalkringen, die het karakter van het balspel definieert. Twee en twintig spelers voeren oorlog onder auspiciën van een scheidsrechter. Een duizendkoppig publiek kijkt toe. Dat publiek is niet monoliet: net als op het veld is het verdeeld in twee kampen. Het publiek voert ook oorlog, met een wisselende graad van geweldstoepassing. Men strijdt met woorden, met speeksel, met handen, met voeten, met stiletto's en ander wapentuig. Deze oorlog staat niet onder auspiciën van de scheidsrechter, soms wel van ordebewakers of politiemensen, die meer dan eens te laat arriveren om hun taak effectief uit te voeren.

Zoals in het Heizelstadion, enige jaren geleden. Na handgemeen tussen supporters raakten grote groepen mensen in het gedrang en werden velen in de totale paniek onder de voet gelopen. Ook al is dit een excessief voorbeeld, het laat zien wat toch in belangrijke mate opgaat voor voetbal: het gedragspatroon op het veld keert terug op de tribunes. De aard van het spel houdt verband met de aard van de gedragingen van bezoekers en spelers, en dit geheel van gedragingen wordt weer beïnvloed door de ambiance waarin de activiteiten plaatsvinden. Dat dat laatste zeer zeker een rol speelt toont zaalvoetbal: hetzelfde spel intramuraal gespeeld levert een totaal ander tafereel op.

Film kan ook oorlog zijn. In de Volkskrant van 18 maart 1991 lees ik het volgende bericht: 'Op de première-avond (van de film *New Jack City*, die het leven van terreurbenden in de NewYorkse wijk Harlem schetst), werd in Brooklyn een 19-jarige bioscoopbezoeker gedood na een uitwisseling van zeker honderd schoten, waarvan sommige werden afgevuurd uit een semi-automatisch geweer.(..) In Chicago brak na afloop van de vertoning een vuurgevecht uit tussen twee rivaliserende benden, waarbij een onschuldige voorbijganger gewond raakte. Bij een andere bioscoop in Chicago werd een man neergestoken.' Het bericht gaat nog verder met de opsomming van misdrijven, plundering en terreur.

Filmdeskundigen en jeugdwerkers, zo vervolgt de krant, leggen de schuld bij de filmmakers. Geciteerd wordt Mark Crispin Miller, hoogleraar communicatiewetenschappen aan de John Hopkins University. Hij zegt: 'Ik vrees dat we nu eindelijk het punt hebben bereikt dat het geweld op het doek zo aanschouwelijk extreem is, dat spontane imitaties onvermijdelijk zijn.' Een andere hooggeleerde, Albert Johnson, docent cinematografie aan Berkeley stelt vast dat op sommige plaatsen filmbezoek is ontaard in performance art: 'Veel jongeren gaan naar de film om te kunnen klappen, stampen, schreeuwen en om de actie op het doek te imiteren.'

De laatste jaren verschijnt het ene na het andere bericht over lawaaimakers in concertzalen. Het zijn vooral hoesters die worden aangeklaagd. Bij de start van het seizoen 1990 - 1991 kondigde de directeur van het Concertgebouw een anti-hoest-campagne aan. Er dreigde kennelijk een wanverhouding tussen wat er op het podium aan subtiliteit opklinkt en ongecontroleerd gedrag bij een aantal concertbezoekers.

Concertbezoek is een activiteit die zich niet bevindt in de categorie van wat mijn vader noemt 'ruwe vermaken'. Het combineren van waarnemingen in voetbalstadions, bioscopen en concertzalen levert het noodzakelijke ingrediënt van mijn betoog op, waarbij ik tevens aansluiting probeer te vinden bij het gedachtengoed van collega-sociologen die cultuurparticipatie zien in het ruimere perspectief van de besteding van vrije tijd.¹

Wat opvalt is de structuurovereenkomst in gedrag tussen actieven en passieven bij voetbal en concertmuziek - bij film zijn de actieven als het ware ingeblikt, waardoor de vergelijking iets moeilijker opgaat. Voetbal is anarchistisch, er bestaat een minimum aan spelregels en voorschriften, het spel kent een ongekende vrijheid in het verloop. Bovendien is de uitkomst van het spel ongewis.

Concertmuziek is gebonden aan welhaast een maximum aan regels en voorschriften en dat is het gedrag van het publiek in gelijke mate: zowel met betrekking tot de muziek als tot het gedrag van het publiek is sprake van een voortschrijdende disciplinerende, die min of meer parallel verloopt. Het gaat mij hier dan wel uitdrukkelijk om het ijzeren repertoire. In die begrenzing kent de uitkomst van concertbezoek weinig variëteit: het komt er meestal op neer dat een bij het publiek gekend stuk door de musici kwalitatief en creatief verantwoord wordt gereproduceerd.

We kennen pluriformiteit in gedrag patronen waardoor gelijkvormig gedrag ongelijktijdig voorkomt en ongelijkvormig gedrag gelijktijdig. Gedragen mensen zich nu bij voetbal ruw, anderhalve eeuw geleden gedroegen zij zich navenant tijdens concerten. Als we concertmuziek bezien over een langer tijdsverloop, blijkt ook cultuur oorlog te kunnen zijn. We hoeven maar zo'n anderhalve eeuw in de geschiedenis terug te gaan om dat te bewijzen. Zo weet de Franse componist Hector Berlioz zich te herinneren wat er gebeurde toen een op affiches aangekondigde violist niet kwam opdagen:

"Hé wacht eens! en de vioolsolo dan?" zei ik (Berlioz, cs) hard genoeg om gehoord te kunnen worden. 'Dat is waar', zei iemand uit het publiek, 'het lijkt erop dat ze hem willen overslaan.' 'Baillot! Baillot! de vioolsolo!' Op dat moment vat de parterre vlam en, wat nog nooit in de Opéra vertoond was, eist de hele zaal met veel geschreeuw dat de beloften van het affiche nagekomen worden. Het doek valt te midden van het gedruis. Het lawaai verdubbelt. De musici die zien hoe razend de parterre is, ruimen ijlings het veld. Woedend springt iedereen dan in de orkestbak, links en rechts vliegen de stoelen van de concerterenden door de lucht; de lesse-naars worden omver geworpen; in de pauken worden gaten gemaakt; hoe ik ook riep 'Heren, heren, wat doet u toch! de instrumenten vernielen!... Wat barbaars!' (...) Men luisterde niet meer naar mij en de muiters trokken zich pas terug na de hele orkestbak ondersteboven gekeerd en ik weet niet hoeveel bankjes en instrumenten vernield te hebben.'²

Vanaf het begin van de negentiende eeuw vindt er een proces van geleidelijke disciplinerende in de concertzaal plaats, die zowel de uitvoeringspraktijk als de beluistering daarvan betreft. Elders doe ik daarvan uitvoerig verslag.³ Wat hier van belang is, is dat er een structuurverwantschap is aan te treffen tussen de ontwikkeling van gedragsvormen bij vrije tijdsbesteding, de ontwikkeling van het cultuuraanbod en de wijze van presentatie.

Verskil tussen voetbal en concertmuziek is niet simpelweg dat het eerste ruw vermaak is en het tweede beschaafd, maar dat het eerste blijkbaar nog ruimte biedt voor veel gedragalternatieven, terwijl de gedragsstandaardisering bij het concertwezen ongelooflijk veel verder is gevorderd. Dáár zijn de gedragalternatieven in de loop der jaren sterk ingeperkt. Er is sprake van, wat ik elders noem, kijk- en luisterdwang.⁴ Dat heeft uiteraard gevolgen voor het bezoekpatroon, en ik wil er daarom wat verder op ingaan.

Allerlei vormen van gedrag die vroeger in de zaal konden worden gepraktiseerd worden naar buiten verbannen. Dat impliceert, dat mensen die toch komen in principe bereid zijn zich te onderwerpen aan genoemde luister- en kijkdwang. Dit heeft minder te maken met een artistieke dispositie of culturele competentie, maar meer met algemene contactuele eigenschappen, met sociale vaardigheid. Sociale vaardigheid is niet in gelijke porties over de mensen verdeeld. Wie zich echter in zijn vrije tijdsgedrag op bepaalde activiteiten gaat richten, slaagt er ook wel in zich

de omgangsvormen die bij die activiteiten horen, eigen te maken. Anders gezegd: mensen die zich voor specifieke hobbies interesseren weten zich meestal ook wel in te werken in het sociale netwerk waarbinnen die hobbies zich afspelen. Betrokkenen kennen en delen de speciale gedragscodes en het taalgebruik rondom schaken, wielrennen, en leesclubjes. Het openbare karakter dat aan 'cultuur' wordt voorgeschreven en het bijbehorende cultuurbeleid dat cultuur als alom toegankelijke voorziening in het algemeen belang omhoog steekt, veronderstellen een ander gedragspatroon. Cultuur voor iedereen is geen hobby voor ingewijden en dus behelst het overheidsbeleid van participatiebevordering iets anders dan het zich eigen maken van speciale omgangsvormen, gedragscodes en jargon.

Over beïnvloeding van gedrag door beleid, en dus cultureel gedrag door kunstbeleid zijn we de afgelopen tijd wel iets meer te weten gekomen. Het is daarbij wel opvallend dat er een sterke scheiding is gekomen tussen het publieksonderzoek aan de ene kant, en het wat ik maar noem kunstsociologisch onderzoek aan de andere. Ganzeboom geeft een overzicht van de ontwikkeling van het publieksonderzoek en laat zien hoe dat type onderzoek vrij abrupt werd afgebroken op het moment dat een nieuwe, veelbelovende fase met zogenaamde multivariate, causale modellen tot ontwikkeling kwam, en het SCP werd geacht dat onderzoekstype over te nemen.⁵ Mijn taxatie is dat cijfers en letters onverantwoordelijk ver uit elkaar zijn komen te liggen. De cijferacrobatiek in 'Podiumkunsten en Publiek' - publieksonderzoek dat tendeert naar marktonderzoek - is indrukwekkend en interessant, maar het verklarend gehalte is mager en te weinig vanuit één dwingend theoretisch perspectief geschreven.

Het oordeel over het proefschrift van Knulst gaat ongeveer in dezelfde richting. Een imponerende eruditie en een ontzagwekkende hoeveelheid relevante waarnemingen en constatering, maar tegelijk een afschrikwekkende hoeveelheid hypothesen die allemaal stuk voor stuk getoetst moeten worden, waardoor een mooie, allesomvattende verbinding tussen feiten en interpretaties onvoldoende wordt gerealiseerd.⁶ Als ik de stand van zaken in het publieksonderzoek mag aflezen aan het bij het ministerie verschenen rapport van Ganzeboom, Maas en Verhoeff met als samenbindende titel 'Podiumkunsten en Publiek', en als ik die stand van zaken leg naast de dissertatie van De Jager over hetzelfde onderwerp uit 1967,⁷ dan moet ik tot mijn spijt constateren, dat door dat uiteendrijven van cijfers en letters in het publieksonderzoek onvoldoende sprake is geweest van wat in het wetenschapsbedrijf zo belangrijk is: cumulatie van theoretische inzichten op basis van beschikbare onderzoeksresultaten. Het lijkt me bij uitstek een taak voor mensen die zich vandaag de dag bezig houden met onderzoekbeleid, om zich te bekommeren over een doordachte hereniging van cijfers en letters in het cultuuronderzoek.

Ik weet niet of het door de minder gunstige ontwikkelingen in het wetenschappelijk onderzoek komt, maar ook het participatiebeleid van nu maakt op mij een weinig overtuigende indruk. Ik lees weer een krantebericht, dit keer over de zogenaamde Kunstbende die bezig is, in opdracht van en betaald door WVC, jongeren meer bij cultuur te betrekken.⁸ De Kunstbende, onder aanvoering van André van der Louw, politiek gesproken de onmiddellijke voorganger van de huidige minister van Cultuur, Hedy d'Ancona, wil grote groepen jongeren laten zien dat kunst niet vervelend, stom en saai is. Het repertoire aan kunstzinnig vormende activiteiten is aangepast aan de trend van nu: iedereen mag zelf maken wat hij of zij leuk vindt en een jury kiest uit wat daarvan het mooiste is. Het is een wedstrijd die waarschijnlijk jaarlijks wordt gehouden. Ik citeer: 'De wedstrijd (...) is in de eerste plaats bestemd voor jongeren met een lage opleiding (...). De hoger opgeleide jongeren gaan over het algemeen iets meer uit zichzelf naar een concert of museum.' Waarmee de cirkel weer rond is: het uiteindelijk doel van de jeugdvorming is om ze het museum of de concertzaal in te krijgen. Voor zover het kunstzinnige vorming betreft een naar mijn

gevoel veel te smalle doelstelling. Het gaat immers niet om de gang naar museum of concertzaal, maar - in mijn ogen - om een goede confrontatie met beschikbare cultuur. Of jongeren uiteindelijk naar een concertzaal gaan hangt natuurlijk af van 'culturele competentie', maar veel meer nog van het beschikken over sociale vaardigheden in het algemeen.

De aanleiding voor de activiteiten van de Kunstbende vormt volgens het stuk in de Volkskrant uitgerekend een rapport van Mieke de Waal, dat de Boekmanstichting samen met de Raad voor het Jeugdbeleid heeft gemaakt. Daaruit zou blijken dat 'de cultuurparticipatie onder jongeren drastisch daalt'. Wie het rapport ter hand neemt leest daarin echter andere dingen, te weten:

1. onderwijs biedt de mogelijkheid tot sociale stijging (is dus een afgeleide, maar o zo belangrijke functie van onderwijs). Een deel van de scholieren maakt via het onderwijs kennis met zaken waar ze van huis uit onbekend mee zijn. Ze kunnen daarbij zelfs nog de ouders kunstzinnig beïnvloeden;
2. oude menseninstellingen als musea, theaters en concertzalen worden uit statusmotieven door jongeren gemedend;
3. jongeren zijn *allerminst onverschillig voor kunst*. Die heeft juist grote waarde voor hun belevingswereld;
4. Mondriaan en Mozart zijn onder de schooljeugd favoriet, maar niet het museum en de concertzaal.⁹

Met andere woorden:

1. het onderwijs als zodanig speelt een cruciale rol in de confrontatie met cultuur, juist omdat ze jonge mensen voorziet van kansen om sociaal te stijgen en ze daarmee uitrust met de sociale vaardigheden en ambities om zich met kunst te verstaan;
2. bij concertbezoek speelt culturele competentie misschien wel een rol, maar niet minder is het gegeven van sociale vaardigheid en de wens om je te onderwerpen aan de ter plaatse geldende etikette van belang voor het al dan niet gerealiseerde bezoek;
- 3/4. hieruit blijkt dat Mozart en Mondriaan niet alleen via de concertzaal en het museum tot de jeugd komen. Ook kinderen die dergelijke openbare gelegenheden nooit hebben betreden kennen deze kunstenaars. Die kennis is opgedaan via radio, tv, walkmans en het celluloid.

Het onderzoek Podiumkunsten en Publiek draait uiteindelijk om de gang naar de culturele accommodaties. Een interessant onderzoeksgegeven, maar als probleemstelling beperkt. In geen geval mag kunstzinnige vorming worden versmald tot een methodiek om mensen de concertzaal in te lokken. De concertzaal is één van de alternatieven om met waardevolle muziek in aanraking te komen. Maar als je geen zin hebt je in een stoel naast anderen te laten dwingen en twee tot drie uur stil te zitten, ben je nog niet verloren voor de cultuur. Kunst en cultuur zijn overal. Er is evenveel cultuur buiten de concertzaal als natuur buiten Artis.

Noten:

1. Vgl. W. Knulst, *Van Vaudeville tot video*, Sociale en Culturele Studies no. 12, Rijswijk, 1989
2. Hector Berlioz, *Mijn Leven*, memoires, p. 85. Dit tafereel speelt zich omstreeks 1830 af.
3. Zie mijn artikelen over het gedrag in de concertzaal in het *Boekmancahier*, nrs. 3 (maart 1989) en 9 (september 1991), en in de bundel *Het leven als leerschool, portret van Emanuel Boekman 1889 - 1940*, Amsterdam, Van Genep/Boekmanstichting, 1989
4. Zie vorige noot
5. H. Ganzeboom, *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*, Assen, Maastricht, 1989
6. Zie daarover ook A.M. Bevers in een bespreking van het boek van Knulst in *Boekmancahier 2*, p. 123: 'Dit boek is vooral van belang vanwege de registratie van ontwikkelingen in het uitgaansgedrag en mediagebruik van Nederlanders sinds de jaren vijftig. Minder overtuigend vind ik het resultaat met betrekking tot de *verklaring* van de ontwikkelingen. De sociale dimensie wordt verwaarloosd en de poging om bestaande theorieën uit te bouwen, te specificeren en te integreren leidt niet tot een duidelijke, kernachtig geformuleerde nieuwe theorie, maar blijft steken in een groot aantal theoretische noties die steunen op neurofysiologische assumpties en elementen uit de keuzetheorie.' (cursive-ring van mij cs)
7. H. de Jager, *Cultuuroverdracht en concertbezoek*, Stenfert Kroese, Leiden, 1967
8. NRC Handelsblad, 8 april 1991
9. zie: Mieke de Waal, *Daar ga je toch niet heen? Een oriënterende studie over jongeren en de gevestigde kunst*, Boekmanstichting, Raad voor het Jeugdbeleid, Amsterdam, 1989.

ALL THINGS CAN CHANGE, NOTHING IS FOREVER

Podiumkunsten en publiek in een veranderende maatschappelijke context

R.F. Bertlein

Kunstmanager en cultureel correspondent van o.a. de Neue Zürcher Zeitung in Zwitserland.

De directe aanleiding voor het driedaagse congres 'Podiumkunsten & Publiek' in de Rotterdamse Doelen was het gelijknamige onderzoeksrapport van I. Maas, R. Verhoeff en H. Ganzeboom. De inleidende speech van J. Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Zaken van het Ministerie van WVC, liet er geen twijfel over bestaan: er was meer aan de hand. Namens de minister liet hij weten: 'De positie van de overheid staat sterker dan ooit ter discussie, (...) begrippen als terugtrekkende overheid, subsidieverslaving, verkleining van de collectieve sector, versterking van de marktsector zijn geen voorbijgaande noties maar een begin van een heroriëntatie van de verzorgingsstaat.' En in een persoonlijk addendum keerde één van de hoogste ambtenaren op WVC zich fel tegen de uitlatingen in de zogenaamde subsidiebijbel, waarin ambtenaren van het Ministerie van Financiën talrijke subsidies fundamenteel in twijfel trekken, waaronder de subsidies voor de podiumkunsten.

Het was overduidelijk: de 'subsidiebijbel' en de vrees voor de daarmee gepaard gaande bezuinigingsdrift hing als een zwaard van Damokles boven het congres. Het clandestiene motto van het congres leek te luiden: 'alles kan veranderen, niets blijft altijd hetzelfde.' Regelmatig ging het dan ook in de volgende dagen niet meer in de eerste plaats om de relatie tussen podiumkunst en publiek, maar om een daarvan afgeleide discussie over de positie van kunst en cultuur, culturele socialisatie en kunstonderwijs. En natuurlijk niet in de laatste plaats over de rol van de overheden in dit geheel. Overheden die zich weliswaar altijd en overal groepen hebben gevoeld om de kunst te steunen, maar die daarover altijd onzeker zijn en daarom constant op zoek zijn naar legitimatie van hun beleid. Omdat, zoals Riezenkamp het uitdrukte, 'beleid eigenlijk per definitie niet kan bereiken wat het lijkt te beogen, namelijk een zodanig grote belangstelling (van het publiek, rb) dat overheids ondersteuning overbodig wordt.' Het kunstbeleid heeft dus continue te kampen met wat economen zouden noemen 'de wet van het afnemend grensnut'.

De prijs van de podiumkunst

Uitgangspunt voor de eerste discussiedag was de vraag of het terecht is dat de podiumkunsten in stand worden gehouden door de overheid en met geld van de gemeenschap. Of moet ook in de podiumkunstensector het beginsel worden ingevoerd: de gebruiker betaalt?

Het begon provokatief met een pleidooi voor meer marktmechanismen in de culturele sector en met de eis aan de overheid zijn positie in dit geheel opnieuw te definiëren. Als advocatus diaboli trad de Vlaamse econoom professor De Grauwe op. Volgens hem zijn noch de concurrentie van de elektronische media, noch het produktiviteitsprobleem van de podiumkunst voldoende verklaringen voor het feit dat de podiumkunsten het zo moeilijk hebben gehad om hun publiek te behouden. Zijn stelling is: verantwoordelijk daarvoor is de subsidiepolitiek van de overheid, de manier waarop gesubsidieerd wordt. Door tachtig tot negentig procent van het totaal budget van de podiumkunsten te subsidiëren is de financiële band tussen producent en publiek verbroken. In plaats van zich in te laten met de wensen van het publiek oriënteren de podiumkunstenaars zich nu op hun geldschieters: op de 'bureaucratische, politieke, intellectuele elite'.

Gezien deze achtergrond ontbreekt voor de subsidiëring alle legitimatie en dit is

'maatschappelijk onaanvaardbaar'. De subsidies dienen dan ook te worden ingetrokken. Een uitzondering ziet hij slechts voor de volgende deelterreinen: jonge kunstenaars, experimenteel toneel en kunstonderwijs. Tijdelijke subsidies mogen volgens de Grauwe worden verleend aan jonge, debuterende kunstenaars en aan experimentele gezelschappen. Maar die moeten ook op een gegeven moment 'in de markt een publiek gaan trekken'. In de ogen van De Grauwe is de overheid een instantie die voorwaarden moet scheppen: 'die een culturele en intellectuele infrastructuur helpt tot stand te brengen'.

Het duurde enige tijd voordat de aanwezigen bijkwamen van de schrik die deze apologete van een volkomen marktgeoriënteerde culturele sector teweeg bracht. Maar hulp kwam uit onverwachte hoek. Professor Morello, hoogleraar marketing aan de Vrije Universiteit van Amsterdam zei in zijn weergaloos Engels met een Italiaans accent: 'I am a marketing man and we are accustomed to look at the modern theory of price in an unity. Price is part of the product of promotion, of distribution and of place, within the context of the marketing means. In this sense however you really have to start with the product. (...) The marketing concept says: you have to produce what people want. Needs and wants are the guiding-lines of the producer. But there is one exception, this exception is art!' En: 'If art is a social gift then there is a moral basis for the subvention of the artists.'

Maar de realiteit gebiedt te moeten constateren - daar wees Walter Etty op - dat onder de Nederlandse bevolking de steun voor de kunstsubsiëring door de overheid 'buitengewoon gering is en alleen overeind wordt gehouden omdat er een buffer van politici en een culturele en economische elite is die dat tegenhoudt'. De politici, op het congres onder anderen vertegenwoordigd door de Tweede Kamerleden Beinema (CDA) en Van Nieuwenhoven (PvdA) lieten dan ook weten niets te voelen voor de bezuinigingsvoorstellen van het Ministerie van Financiën. Lankhorst, die voor Groen Links in de Tweede Kamer zit, deed het op de laatste congresdag nog eens dunnetjes over door te stellen: 'Iedere gulden op de rijksbegroting die je aan cultuur en onderwijs uitgeeft is zo ongeveer de best besteedbare gulden die er bestaat.' Beinema: 'Mijn stelling is voorlopig dat bezuinigen op kunst, in welke vorm dan ook, een van de vormen van zuinigheid is, die de wijsheid bedriegt. Dat klinkt dus als een volkswijsheid, maar helaas heeft het volk die wijsheid nog niet.' Etty pleit zelfs voor een uitbreiding van het kunstaanbod. 'Dat we ook als belastingbetaler daar best meer voor zouden moeten willen uitgeven gezien de functie van kunst in de postindustriële maatschappij.' Want, zo vervolgt hij: 'De toekomst is heel sterk aan de kunst en de toekomst is wat betreft de overheidsuitgaven aan zaken als cultuur: dingen die in zich zelf niet vervuilend zijn en een zinvolle tijdsbesteding opleveren. Maar dan moet je politiek daarvoor wel kiezen en een politiek draagvlak daarvoor veroveren...'

Voor de Bredase schouwburgdirecteur Ten Zijthoff is wat in de kunst en cultuur gebeurt 'eigenlijk een soort zuiver wetenschappelijk onderzoek'. En zo vroeg hij retorisch: 'Waarom subsidiëren we TNO, ZWO etc., waarom doen we research, waarom zijn we geneigd om het experiment te steunen? Omdat daar nieuwe ontwikkelingen uitkomen... Daar worden nieuwe vormen ontwikkeld, daar worden nieuwe ideeën aangedragen, die worden vervolgens commercieel uitgenut (...) Kortom: De overheid subsidiëert niet alleen het kaartje maar via datzelfde geld subsidiëert de overheid binnen de kunsten uiteindelijk ook een hele economische ontwikkeling, indirect de markt.'

Ook volgens Morello is voor de kunsten een rooskleurige toekomst weg gelegd: 'Sports down arts up! The next decade will be the new Renaissance. Arts will be for a number of reasons an outcome of contemporary society.' Hij denkt dan ook dat een land als Nederland een cultuurpolitiek dient te ontwikkelen, zoals dat ook voor het milieu gebeurt. 'You cannot leave such an important branch by itself.'

Het zal duidelijk zijn: de discussie ontwikkelt zich steeds meer in de richting van de vraag wie beslist wat wordt gesubsidieerd ... waarmee het *decision making problem* aan de orde is. Of om het in het Vlaams van De Grauwe te zeggen: 'Hoe gaan we die subsidies uitdelen? Liefst door de consument te subsidiëren,' is zijn haast populistische antwoord. Gaat niet al te veel geld naar de kunstenaars? Is dat niet precies wat de gemiddelde Nederlandse kruidenier wil horen? Terugdringen die luie donders, die maar uit de staatsruif vreten zonder naar behoren te presteren. Dit zou de vulgaire vorm zijn van het door de Grauwe ingenomen monetaristische standpunt. Hij zegt het genuanceerder: 'Omdat het publiek een beter selectie-mechanisme is dan de bureaucratie en de politiek' en vervolgt: 'In het huidige systeem is het spectrum van mensen die beslissingen nemen daarover veel te eng, met het gevolg dat de podiumkunsten gemarginaliseerd zijn geraakt.' Hij pleit voor een 'marktmodel waarbij de podiumkunst zijn diensten moet verkopen en dus een publiek moet vinden dat bereid is vrijwillig daarvoor te betalen'. Dit zou ook de soevereiniteit van de consument bevorderen: de mensen weten immers zelf het beste wat hun behoeften zijn.

Maar de kunstconsument is verre van soeverein, want in de kunstsector bepaalt het aanbod sterk de vraag. Er wordt immers nooit een duidelijk verzadigingspunt bereikt, anders dan bijvoorbeeld op de markt van de consumentenelektronica. Voor kamerlid Beinema is het huidige systeem zo slecht nog niet: 'De stelling dat té weinigen beslissen is zeker in de Nederlandse verhoudingen onzin. Voor zover de overheid beslist: het zouden de politici zijn die geen rekening houden met grote groepen? Natuurlijk houden die daar wel rekening mee. Alleen zitten er wat vertragsmechanismen in. Je moet gebruik maken van het juiste midden, namelijk spreiding aan de ene kant en dat is zoeken naar uitbreiding van je publiek, en kwaliteit aan de andere kant. En die overheid die zegt zelf niets over die kwaliteit, die laat zich dat zeggen door inderdaad een betrekkelijk kleine groep. Maar de correctie treedt toch op het moment op dat die adviezen leiden tot jarenlang half volle, dus half lege zalen? Dan wordt het gecorrigeerd, alleen het is niet die onmiddellijke snelle reactie, die een puur marktmechanisme met zich meebrengt. Er is een evenwicht van machten in het Nederlandse kunstbeleid en ik denk dat dat een goede zaak is.'

Ook volgens Morello moet je de 'decision-makers in the field' vertrouwen. 'And they of course, also have to take the public as an index, but not the only index. Otherwise we don't have a culture of function.' Discussieleider Van der Zwan memoreerde dat 'ook bij TNO de consument niet uitmaakt welke een belangrijke wetenschappelijke ontwikkeling is die verder vervolgt moet worden.'

De Grauwes pleidooi de kunstensector over te laten aan de wetten van aanbod en vraag vond geen medestanders. Wel wordt erkend dat de culturele wereld wat betreft de bedrijfsmatige aanpak vergeleken met andere sectoren nog in de kinderschoenen staat: 'De theaterwereld heeft wat betreft een marktgerichte benadering van het publiek een heleboel hulp nodig'. Morello: 'The people in the flower-business in Holland are studying the cross-elasticity of flowers with chocolates, because the consumer either buys flowers or chocolates. There is very little study made on cross-elasticity of theatres. I may go to a restaurant and not to a theatre. There is a lot to be studied, and we, I mean people, who know how to do it, they can help the theatrical world in a managerial approach. And it is there where the

educators, the politicians, in the Aristotelian sense of the word politicians, can help the theatrical world. That's why I think a great demand must come to help the theatrical world to find it's right position, and it is a public responsibility to work together with the manager in theatre.'

Het aloude adagium kunst om de kunst te financieren lijkt het vandaag de dag niet meer te halen. De overheid staat onder toenemende druk vanuit de samenleving. Argumenten voor de legitimatie van de kunstsubsidies hoopt men te kunnen putten uit de herdefiniëring van de relatie tussen podiumkunst en publiek. Vertrekpunt voor deze discussie is de stelling van Korthals-Altes, zakelijk directeur van Toneelgroep Amsterdam: 'Podiumkunst zonder publiek bestaat niet.' En wat De Grauwe in zijn betoog suggereerde, namelijk dat de band tussen podiumkunst en publiek verbroken is, kreeg in de discussie nauwelijks aandacht. Daarom zij op deze plaats nog een uitlating daarover uit het publiek aangehaald: 'Er is wel degelijk een verband tussen publiek en inhoud en vormgeving van de kunst (...). De drie zijn onverbrekkelijk met elkaar verbonden. Als men daar geen rekening mee houdt is de uitdaging voor de kunstenaar weg.' Interessant aan de stelling is, dat als die uitdaging er niet meer is, de kunst steeds esoterischer wordt en autonomer. Dat betekent dat die zich langzaam los zingt van het publiek en ook dat de wisselwerking tussen publiek en kunst langzaam verloren gaat.

Podiumkunst en Televisie

Het streven naar de versterking van de culturele component in de media is een belangrijk motief van het cultuurbeleid. Televisie krijgt een belangrijke functie toebedeeld als instrument van sociale en geografische cultuurspreiding. Immers democratische cultuurpolitiek heeft tot doel grote groepen van de bevolking de toegang tot de kunsten mogelijk te maken. Het was dan ook logisch om tijdens het congres de relatie podiumkunst - publiek met de dimensie televisie uit te breiden. Michael Kustow, theater- en televisieproducent uit Londen, en zeven jaar lang bij Channel 4 verantwoordelijk voor de culturele programmering kwam als een soort 'warming up' met de vraag: Waarom zou je de televisie, 'this zapping zoo', gebruiken om het grote publiek met toneel in aanraking te brengen? Zijn laconieke antwoord: 'Het theater is het waard op de televisie te komen vanwege zijn unieke taal.' Hij herinnert terecht aan het gebruik van het masker, iets wat je in geen andere kunstvorm tegenkomt. Met de openingen voor ogen en mond is het antieke theatermasker 'a part of the existential survival kit' van de mens. Het vergroot de emoties en maakt het individu tot deel van het universum. Dit kun je ook op het scherm laten zien, want televisie is een goed podium voor het toneel. De theatermakers hoeven de televisie niet te vrezen als esthetisch onvoldoende substituut. 'The living-room does not castrate your piece of art!' Desnoods zou je als regisseur de montage-kamer in kunnen duiken om de registratie van je stuk zelf te monteren. Kustow komt uiteindelijk tot de conclusie: Het theater is de belichaming van de mythen, dromen en helden van miljoenen van mensen. Daarom zou toneel niet alleen een zaak moeten zijn van de podia maar via het democratische medium televisie verspreiding dienen te vinden.

Er is een vijftal vormen te bedenken waarin de kunstensector en dus ook de podiumkunsten een aandeel in het media-aanbod kunnen hebben:

1. de vormgeving van de totale audio-visuele cultuur
2. de aandacht voor artistieke nieuwsfeiten in actualiteitenrubrieken en nieuwsuitzendingen
3. informatieve kunstprogramma's (zowel voor de werving van nieuw publiek als voor het reeds bestaande publiek)
4. eigen kunstproducties toegesneden op het medium en last but not least:
5. registratie en verspreiding van kunstevenementen die niet in eerste instantie voor uitzending zijn bedoeld.

In de discussie kwamen vooral de laatste twee vormen aan bod: registratie van theatervoorstellingen en/of de adaptaties van theaterproducties, theater dus toegesneden op het medium zonder televisiedrama te zijn. Theater- en televisieregisseur Mark Timmer vindt registraties van toneelvoorstellingen onbevredigend, zowel voor de theatermaker als voor de televisiemaker: 'Met theater probeer je vaak toch een ruimte te maken met acteurs, publiek en de fysieke ruimte van het theater. En die wordt heel erg doorbroken door de decoupage die een tv nu eenmaal met zich mee brengt (...) Wat wel kan werken is als je het theaterstuk adapteert voor televisie.' Gerardjan Rijnders, artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam, daarentegen spreekt zich voor theaterregistraties pur sang uit: 'Met drie, vier, vijf, zes camera's en publiek! Laat maar zien, dat het in de zaal speelt, met gordijntjes en decors en dat het nep is, dat het toneel is en geen televisiedrama.' En mediaspecialist Van der Meulen van D'66 pleit ervoor dat theatermakers en televisiemakers samen theater-televisieproducties maken. Maar: 'Er is nog steeds een enorme waterscheiding tussen televisie en toneel.' Bovendien is er een tendens 'dat alles wat minder kijkdichtheid heeft dan twee à drie procent van *prime time* moet verdwijnen,' waarbij onder prime time sinds kort wordt verstaan de tijdsfase tussen zes uur en half twaalf 's avonds, aldus het Mc-Kinsey-rapport. Het is overduidelijk: de televisiemarkt ondergaat een gedaanteverandering waarbij het monopolie van het publieksrechtelijke omroepbestel lijkt te worden vervangen door verschillende vormen van televisie: met naast de publieke omroepen ook commerciële zenders, satelliet-televisie, doelgroepen- en thematelevisie. In dat verband kan de vraag worden gesteld of televisie nog langer gezien kan worden als massamedium met de bijbehorende heiligverklaring van de kijkcijfers als ultimo ratio?

Michael Kustow pleit dan ook voor een discussie over kwaliteit: 'Let's talk about quality. We are at the end of the twentieth century. Everything we believed in is in chaos. Who is speaking about that apart from the journalists? That is the question and the theatre does try and says things about that. The art, the culture industry goes on, and on and on. And if you make this debate only about quantity, how much quantity of culture can we feed into this technological medium, forget it! (...) You can't talk about culture like toothpaste...' Annemiek Gerritsma, directeur van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, is het volmondig daarmee eens en voegt daaraan toe: 'Waar het om gaat is dat de passie ontbreekt bij de beleidsmakers om het publiek kennis te laten nemen van wat er gebeurt in de wereld van de kunst.'

Tegen het argument dat televisie, gezien de te lage kijkcijfers van culturele programma's, niet meer financieerbaar zou zijn, stelt Kustow de situatie in Groot Brittannië. Bij Channel 4 is het al lang geaccepteerd dat culturele programma's één procent kijkers halen. 'Channel 4 as a whole only gets ten percent of the audience and in the current ecology of British broadcasting that is sufficient to raise the finance for the channel.' De tegenwoordige situatie is gekenmerkt door, aldus Kustow, 'a vigorous massmedia use of television by commercial channels. It's the situation in every country in the world, it's not special to you. The question is if you

believe in the people and if you believe what people deserve as a society, as an elected representative of this society. Then what do you want to do and where do you want to put your money? And the fact that the ratings, in comparison with massmedia use of television, may be minor, that's how things are. You can't ask theatre-people to try to make their work into masswork because it is not masswork (...) The only question to people in power, who have resources to spend is not to worry about industrial problems, prime time, bits of ratings, but to say: In two thousand years time what will be remembered, what monuments are we putting up. Where is our Acropolis, where is our Sophokles, they may be postmodern versions, it doesn't matter. That is the question to face. That's what we should be talking about, and that's what I would like to leave by saying: there is a big family-quarrel like in every country about culture versus the machine, and television is part of the machine. That debate will go on. The important thing is: what do you want? What do you, the creators, you, the audience, you, the elected representatives of the people, what do you want to leave behind?'

Podiumkunst en kunstzinnige vorming

De voor het kunstgenot nodige kennis en affiniteit dienen reeds vroeg te worden ontwikkeld. Het congres debatteerde daarom op de derde dag over de culturele socialisatie en welke rol deze speelt in de relatie tussen kunst en publiek. De centrale vraag vatte onderzoeker Ganzeboom in zijn inleiding zo samen: 'Hoe kan het zo zijn dat er een vermindering is opgetreden van het culturele publiek of in ieder geval van het publiek zoals het in de theaters wordt aangetroffen, terwijl er toch zo veel meer potentieel publiek in de vorm van hoger opgeleiden is?' Welke rol heeft het onderwijs, respectievelijk de kunstzinnige vorming in deze gespeeld? De conclusie uit het onderzoek Podiumkunsten en Publiek luidt: 'Het onderwijs is eigenlijk minder belangrijk dan we dachten terwijl het ouderlijk milieu belangrijker is,' schijnt de inspanningen van het kunstonderwijs op losse schroeven te zetten. Zeker wanneer men het doel van het kunstonderwijs reduceert tot het proberen de kinderen in het museum of in de concertzaal te krijgen. Want daarmee is volgens directeur Cas Smithuijsen van de Boekmanstichting 'de werkingskracht van kunstzinnige vorming versmald tot één van die methodieken hoe je mensen de zaal in moet krijgen.' Volgens hem is dat een ontoelaatbare versmalling. 'Kunst en cultuur zijn (immers) overal. Er is even veel cultuur buiten de concertzaal als natuur buiten Artis. De concertzaal is een belangrijk onderdeel van de muziekwereld, maar geen norm.'

Professor Bevers, hoogleraar kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit te Rotterdam wees erop dat kunstzinnige vorming zelfs een investering kan zijn 'die verborgen kan blijven en iedere keer kan worden aangeboord, zoals ik ooit scheikunde heb gehad en daar bijna nooit direct iets mee doe. Ook mevrouw Roozmond (inspectrice dansante, dramatische en literaire vorming van de Inspectie AK/KV) bleek niet onder de indruk van de onderzoeksresultaten. Ze wees er terecht op dat de door de onderzoekers ondervraagden die tussen 25 en 74 jaar waren, nauwelijks van de vruchten van 'de verzorgingsstructuur kunstzinnige vorming' hebben kunnen genieten. Want die kreeg pas haar beslag in de jaren zeventig en tachtig, in een tijd dus waar de geïnterviewden al lang de binnen- en buitenschoolse kunstzinnige vorming hebben verlaten. Ganzeboom voelde zich genoodzaakt zijn excuses aan te bieden: 'Als we de suggestie gewekt hebben dat het over de werking van de huidige kunstzinnige vorming in het huidige onderwijs gaat, dan is dat een onterechte suggestie.' Waardoor de voor het kunstonderwijs vernietigende conclusie enigszins gerelativeerd werd.

Maar de situatie van het kunstonderwijs is alles anders dan rooskleurig te noemen: 'Bij het Ministerie van Onderwijs en Wetenschappen bestaat een aanwijsbare voorkeur voor 'nuttige vakken', bij WVC is het budget ontoereikend. En zo valt kunstzinnige vorming tussen wal en schip. Dijkstal, lid van de Tweede Kamer voor de VVD, kondigde een discussie in de Tweede Kamer aan over het feit dat op het ontoereikende budget van ruim 2 miljoen van de kunstzinnige vorming bij WVC ook nog een bezuinigingsoperatie van ruim 6 ton doorgevoerd zal worden. Ook Florian Diepenbrock, voorzitter van de Kunstenbond FNV, hekelde het totale gebrek aan samenhang tussen de beleidsvoering van de beide departementen: 'We hebben in het geheel van de menselijke geschiedenis nog een lange weg te gaan. Maar we hebben wel al 197 jaar een Grondwet waar in principe het belang van onderwijs en kunsten en de samenhang daartussen in staat aangegeven.' In de praktijk komt daar vaak bijzonder weinig van terecht.

Doordat de discussie zich versmalde tot slechts een aspect van het onderzoek Podiumkunsten en Publiek, namelijk dat hierin de suggestie wordt gewekt dat de kunstzinnige vorming niet bijdraagt aan kunstparticipatie, bleven andere vragen onbeantwoord. Niemand vroeg zich af waarom kunstzinnige vorming als middel tot cultuurspreiding heeft gefaald en of televisie daarvoor een veel beter medium zou zijn. Evenmin kwam aan de orde dat de overheidsmaatregelen ter spreiding van de cultuur slechts beklijven bij een culturele elite, terwijl cultuurparticipatie door alle sociale groepen uit de samenleving nog steeds een van de hoofddoeleinden van de inspanningen van de overheid is. Daarbij was er ook geen aandacht voor de vraag of het überhaupt zinnig is dat de overheid naar deze brede cultuurparticipatie streeft en/of de daarbij gebruikte middelen, zoals de kunstzinnige vorming, efficiënt blijken te werken. Beantwoording van deze vragen zou wellicht tot hergroepering van de beschikbare financiële middelen kunnen leiden.

Ondanks de wens van de overheid terug te treden uit de culturele sector blijkt haar rol juist nu steeds belangrijker te worden. Zoveel is wel duidelijk geworden tijdens deze drie congresdagen. Het pleidooi voor de extreme toepassing van marktmechanismen in de podiumkunstsector blijkt ontoereikend. Cultuur heeft een aparte positie in de samenleving en laat zich niet klakkeloos inpassen in de wetten van vraag en aanbod. Of om met de woorden van professor Morello te spreken: 'A country like The Netherlands (...) has to have a policy towards culture like it has towards ecology. You cannot leave such an important branch by itself.'

In Nederland hebben we weliswaar een ecologisch debat, maar geen cultuurdebat. Eerste Kamerlid Tjeenk Willink ziet als obstakel voor een werkelijk cultuurdebat: 'Een permanente vernauwing van een cultuurdebat naar een bestuurdersdebat gevoerd door ambtenaren en kunstmanagers in plaats van kunstenaars en publiek.' Misschien is het helemaal niet zo'n slecht idee een cultuurdebat 'Podiumkunsten & Publiek' te organiseren, waar kunstenaars en publiek met elkaar praten en waar het de ambtenaren en kunstmanagers verboden is iets anders te doen dan aandachtig te luisteren.

BIJLAGE CONGRESPROGRAMMA

HET CONGRES PODIUMKUNSTEN & PUBLIEK

Woensdag 10, donderdag 11 en vrijdag 12 april 1991

Concert- en congresgebouw de Doelen, Eduard Filipse Zaal, Rotterdam

Initiatiefnemers: de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland en het Nederlands Theater Instituut. **Ondersteuning:** Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, met dank aan de Boekmanstichting. **Realisatie:** Freek Bloemers, drs. Maria Noordman en Finette Lemaire

HET CONGRES

In deze tijd van verzakelijking van het cultuurbeleid (b)lijken voor de overheid begrippen als maatschappelijke respons, cultuurparticipatie, -spreiding en topkunst in toenemende mate criteria te worden voor subsidieverlening. Deze begrippen roepen nogal wat vragen op:

- * Wat betekent een terugtrekkende overheid voor de verhouding vraag en aanbod in de kunstensector?
- * In hoeverre kan het marktdenken worden toegepast op de kunstensector?
- * Moet het aanbod, zowel via de podia als via de media, verder worden aangepast aan de smaak van het publiek?
- * Zijn de instrumenten die de overheid hanteert in haar beleid om cultuurparticipatie te bevorderen, realistisch?

Het onderzoek 'Podiumkunsten en Publiek', uitgevoerd in opdracht van het ministerie van WVC, geeft een stand van zaken en inzicht in de achtergronden van de publieke belangstelling voor de verschillende vormen en distributiekanaalen van de podiumkunsten. Een en ander gebaseerd op de huidige structuur van financiering, productie en distributie. Onder andere op het gebied van het prijsbeleid, de media en de kunstzinnige vorming komen de onderzoekers met een aantal opmerkelijke conclusies en aanbevelingen voor beleid. Dat laatste niet alleen in de richting van de overheid, maar ook van de makers, podia, media en andere betrokken segmenten.

Dat was voor de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland en het Nederlands Theater Instituut aanleiding tot het organiseren van het congres 'Podiumkunsten & Publiek'. De bedoeling is dat makers van podiumkunst, theater- en concertgebouwdirecties, politici, deskundigen op economisch-, sociologisch- en media-terrein, beleidsmakers en programmamakers met elkaar in debat gaan over een aantal principiële zaken die zowel de kunstensector zelf als het overheidsbeleid aangaan. De resultaten van deze debatten zullen worden aangeboden aan minister d'Ancona.

HET ONDERZOEK

In 1983 werd de vakgroep Empirisch-Theoretische Sociologie van de Rijksuniversiteit Utrecht benaderd met het verzoek tot het instellen van een grootschalig onderzoek naar de structuur van het podiumkunstenpubliek, in de ruime zin van het woord. Belangrijkste achtergrond van het initiatief, dat in eerste aanzet mede uitging van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties in Nederland, was dat tegenwoordig de podiumkunsten de bevolking langs een veelheid van kanalen bereiken, zowel via een omvangrijk assortiment van podia als via een veelheid van elektronische media.

Met het onderzoek 'Podiumkunsten en Publiek', dat werd gefinancierd door het Ministerie van WVC en de Rijksuniversiteit Utrecht, werd in de zomer van 1986 een aanvang gemaakt. Het werd uitgevoerd door dr. I. Maas en drs. R. Verhoeff, onder begeleiding van en met medewerking van dr. H. Ganzeboom, momenteel werkzaam als universitair hoofddocent van de vakgroep Sociologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen.

Het onderzoek 'Podiumkunsten en Publiek' beoogde via een combinatie van bevolkings- en publieksonderzoek deelname aan de podiumkunsten gedetailleerd en verklarend-theoretisch te beschouwen en op die manier de kennis die eerder onderzoek heeft opgeleverd, te verdiepen. In het onderzoek zijn in de eerste plaats de publieksgroepen van de verschillende

soorten podia geïnventariseerd en is bekeken hoe deze zich in omvang en sociale samenstelling tot elkaar verhouden. Daarnaast is getracht een licht te werpen op de consequenties van de sterk gegroeide mogelijkheden van de consument om in podiumaanbod te participeren via de massamedia. De theoretische achtergrond van het onderzoek wordt gevormd door een model van cultuurdeelname, waarin wordt verondersteld dat de overwegingen m.b.t. de beslissing tot participatie (en de weg waarlangs men dat doet) in vier factoren kunnen worden samengevat:

1. het vermogen tot het verwerken van - en plezier scheppen in - door de podiumkunsten aangeboden informatie, in relatie tot de complexiteit van die informatie
2. de sociale waardering die iemand kan ontleen aan het deelnemen aan een culturele activiteit, in relatie tot de sociale drempels waarmee een bepaald aanbod is omgeven
3. de geldprijs van de deelname, in relatie tot het geldbudget dat iemand ter beschikking heeft
4. de tijd die deelname aan podiumkunst vergt, in relatie tot het beschikbare tijdsbudget.

Ten behoeve van het onderzoek werden in het seizoen 1987-1988 meer dan 4500 bezoekers van honderd theatervoorstellingen en concerten op 31 podia in tien steden verspreid over het land ondervraagd. Ook werd informatie op het gebied van cultuurparticipatie verzameld van meer dan zeventienhonderd inwoners van de gemeenten (en hun directe omgeving) waar het publieksonderzoek plaatsvond. Daarnaast zijn experts geraadpleegd om tot een indeling van categorieën te komen van het aanbod.

DE PRIJS VAN PODIUMKUNST - woensdag 10 april 1991

Gegeven de smalle beurs van de subsidiërende overheid zal een grotere bijdrage in de kosten van de podiumkunsten moeten worden geleverd door het publiek (en andere financiers). Daarbij wordt onder meer gedacht aan een prijsverhoging van het toegangskaartje en het wegnemen van kortingen. Sommige politieke partijen menen dat dat kan omdat het vooral de hoger opgeleiden (lees: de hogere inkomensgroepen) zijn die gebruik maken van de podiumkunstvoorzieningen. Het onderzoek 'Podiumkunsten en Publiek' geeft echter aan dat bij podiumkunstbezoekers een hogere opleiding niet noodzakelijkerwijs een hoger inkomen betekent. Zij behoren meer tot een culturele dan tot een economische elite en zijn derhalve prijsgevoeliger dan wordt gedacht.

Dankzij het bestaande stelsel van subsidieverlening heeft een bezoek aan de podiumkunsten zich nogal eens ontwikkeld van een 'avondje uit' tot een inspanning. Het subsidiebeleid heeft een tweedeling in het aanbod van de podiumkunsten veroorzaakt. Enerzijds het conventionele van de zogenaamde vrije producenten, anderzijds het over het algemeen meer complexe aanbod van de gesubsidieerde producenten.

Wanneer de overheid nu de eis stelt van hogere publieksparticipatie, opdat de eigen inkomsten van de gesubsidieerde podiumkunsten groter worden, hoe is dit dan te rijmen met de vraag van diezelfde overheid naar 'kunstproducten van hoge kwaliteit'? Houdt subsidiëring niet per definitie in dat het publiek en de inkomsten die het genereert een beperkte rol in de discussie over subsidiëring moeten spelen? Betekent subsidiëring ook niet dat ervoor gekozen wordt middelen ter beschikking te stellen aan een culturele voorhoede met als doel culturele vernieuwing? Wanneer de overheid meent dat gesubsidieerde podiumkunstinstellingen zich ook dienen te richten op het bereiken van zo hoog mogelijke zaalbezettingspercentages en van veel grotere publieksgroepen via de massamedia, welke strategieën moeten dan aan de kant van de producenten en distributeurs ontwikkeld worden? Onder welke voorwaarden zijn de artistiek verantwoordelijken te bewegen meer rekening te houden met de wensen van het publiek?

Openning van het congres: drs. J. Riezenkamp, directeur-generaal culturele zaken van het Ministerie van WVC. **Inleiders:** Drs. R. Verhoeff, vakgroep Empirisch-Theoretische Sociologie aan de RU Utrecht en Prof. dr. P. de Grauwe, hoogleraar Economie aan de Universiteit Leuven. **Forumleden:** W. ETTY, voormalig wethouder financiën van Amsterdam, Prof. dr. P. de Grauwe, Drs. M. Belnema, lid van de Tweede Kamer voor het CDA, R. van Hulst, directeur van de Schouwburg Arnhem, Mr. G. Korthals Altes, voorzitter van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen, Prof. dr. G. Morello, hoogleraar Marketing aan de VU Amsterdam, Drs. N.C.M. van Nlekerk, voorzitter Pensioenfonds Nederlands Danstheater, J. van Nieuwenhoven, lid van de Tweede Kamer voor de PvdA. **Voorzitter:** Prof. dr. A. van der Zwan, president-directeur World Software Group

PODIUMKUNST EN TELEVISIE - donderdag 11 april 1991

Via de televisie bereiken de podiumkunsten vijf maal zoveel publiek als via de podia (hierbij gaat het om registraties van complete voorstellingen). Ook via media als radio, video en andere afspelapparatuur, neemt een groter deel van de bevolking kennis van de podiumkunsten. Niet alleen zijn de bereikte publieksgroepen groter, maar ook zijn zij sociaal veel minder exclusief samengesteld dan het publiek in de zaal. Dat betekent dat cultuurspreiding via de massa-media aanzienlijk gemakkelijker gerealiseerd kan worden dan via de podia. Bovendien blijkt dat het presenteren van podiumkunst via televisie, radio e.d. niet leidt tot vermindering van het podiumbezoek. De onderzoekers constateren zelfs dat meer aanbod via de media kan leiden tot een toename van het podiumbezoek.

Toch is de relatie tussen met name het toneel en de zendgemachtigden allesbehalve florissant te noemen. Integendeel. De samenwerking verloopt moeizaam. Argumenten van vooral artistieke aard worden daarvoor vaak als reden aangevoerd, alsook de kijkcijfers en de concurrentie met het aanbod van de commerciële omroepen. De artistieke argumenten lijken overigens niet te gelden voor de registratie van muziek- en dansvoorstellingen. Maar wat in Nederland voor onmogelijk wordt gehouden, blijkt op de Duitse, Franse of Britse televisie de meest normale zaak van de wereld: het regelmatig uitzenden van kwalitatief hoogstaande registraties van theatervoorstellingen. Waarom lukt dat niet in Nederland, terwijl er een publiek op zit te wachten?

Het omroepbeleid van de overheid is er sinds een aantal jaren op gericht culturele programma's van hoge kwaliteit in te zetten tegenover het toenemende amusement. Het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties is ingesteld om initiatieven in deze richting te ondersteunen. Daarnaast werden de omroepen verplicht 20% 'cultuur' uit te zenden. Welke zin hebben deze maatregelen wanneer argumenten van artistieke aard de samenwerking beperken of, hoe zwaar mogen die argumenten wegen?

Welke initiatieven kunnen de media en de podiumkunstsector gezamenlijk ontwikkelen om het potentiële publiek voor de uitzendingen van podiumkunstvoorstellingen te bedienen?

Inleiders: **Mevr. dr. I. Maas**, vakgroep Empirisch-Theoretische Sociologie aan de RU Utrecht en **Michael Kustow**, theater- en televisieproducent te Londen. **Forumleden:** **P.T. Erkelens**, chef afdeling muziek en dans NOS, **A.M. Gerritsma**, directeur Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, **Michael Kustow**, **G. Rijnders**, artistiek leider Toneelgroep Amsterdam, **M. Timmer**, theater- en televisie-regisseur, **drs. L. van der Meulen**, medewerker mediabeleid van de Tweede Kamer-fractie van D'66. **Voorzitter:** **H. van Beers**, directeur televisie en directievoorzitter VPRO.

PODIUMKUNST EN KUNSTZINNIGE VORMING - vrijdag 12 april 1991

Uit alle publieksonderzoeken blijkt dat de bezoekers aan de podiumkunsten vooral tot de hoger opgeleiden behoren. Sedert de oorlog - toen de bezoekcijfers voor de podiumkunsten aanmerkelijk hoger lagen dan thans - is het opleidingsniveau van de bevolking enorm gestegen. Dit heeft echter nooit geleid tot een verhoging van de cultuurparticipatie; het bezoek is zelfs afgenomen. Cognitieve scholing draagt dus niet bij tot een grotere cultuurdeelname. Sinds enige tijd geldt het adagium dat de kunstzinnige vorming op scholen teweeg zal brengen wat het onderwijs op zich niet heeft weten te bewerkstelligen. Vooralsnog slaagt men er echter niet in via culturele vorming en scholing binnen en buiten lesverband mensen uit met name de lagere sociale groepen aan te zetten tot cultuurparticipatie. Ze komen op school wel in aanraking met kunstzinnige vorming, maar blijken daarna nauwelijks deel te nemen aan culturele activiteiten. Uit het onderzoek 'Podiumkunsten en Publiek' blijkt dat met name de culturele socialisatie in het ouderlijk milieu een grote invloed heeft op het latere podiumbezoekgedrag, terwijl de kunstzinnige vorming in het onderwijs er niets toe lijkt te doen. Inmiddels wordt in de Nederlandse cultuursociologie algemeen de stelling onderschreven dat de overheidsmaatregelen ter spreiding van de cultuur slechts beklijven bij een culturele elite. Desondanks blijft cultuurspreiding, cultuurparticipatie door alle sociale groepen uit de samenleving, een van de hoofddoelinden van het overheidsbeleid. Is dat beleid nog wel realistisch te noemen?

Hoe komt het dat verschillende bevolkingsgroepen zo opvallend sterk verschillen in hun culturele belangstelling en welke factoren zijn van invloed op de beslissing de drempel over te stappen van een schouwburg, museum of concertzaal? De veronderstelling dat met het vergroten van de culturele competentie mensen eerder worden aangezet tot kunstparticipatie, staat sterk ter discussie. Is deelname aan culturele evenementen niet eerder een kwestie van het ontwikkelen van sociale vaardigheden dan van culturele kennis?

Inleiders: Dr. H. Ganzeboom, universitair hoofddocent vakgroep Sociologie aan de KU Nijmegen en Drs. C. Smithuijsen, directeur Boekmanstichting. **Forumleden:** Prof. dr. T.A.M. Bevers, hoogleraar Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, Drs. F.J. Diepenbrock, voorzitter Kunstenbond FNV, H.F. Dijkstra, lid van de Tweede Kamer voor de VVD, A. Kant, artistiek leider Toneelgroep de Kompaan, P. Lankhorst, lid van de Tweede Kamer voor Groen Links, Mevr. N. Roozmond, inspecteur dansante, dramatische en literaire vorming van de Inspectie KV/AK, A. van Schendel, directeur Amsterdams Uit Buro, Drs. C. Smithuijsen, Mr. H.D. Tjeenk Willink, voorzitter LOKV. **Voorzitter:** Prof. dr. S.J. Doorman, hoogleraar Filosofie aan de TU Delft