

DE KLEINE ZAAL EN DE SECTOR

De rol van de vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap

Masterthesis

Kunstbeleid en –management

Universiteit van Utrecht

Geesteswetenschappen

Thesisbegeleider

Kees Vuyk

Tweede lezer

Toine Minnaert

Amsterdam, november 2014

Heske van den Ende

#3924777

Een onderzoek naar een veranderend podiumkunstenlandschap

Voorwoord

Het begon met de wens om kaders open te breken en eindigde in een zoektocht om binnen kaders te blijven. Ze moesten alleen wel wat opgerekt worden. Ik ben vooral Mark Timmer en Kees Vuyk erkentelijk voor hun geloof in en ondersteuning van dit onderzoek. Hoewel het aan alle kanten afgeraden werd, boden zij het vertrouwen en de juiste handvaten om het onderzoek te kunnen voltooien. Ik moet het ze nageven, die critici; het bleek inderdaad een lastig en veel-kantig probleem dat moeilijk in beeld te brengen valt. In de praktijk weet men het: er zijn te weinig plekken voor het gesubsidieerde aanbod, en nog minder voor het ongekende werk, om getoond te worden. Het moest alleen even bewezen worden – een poging daartoe ligt nu voor u. Het zou vooral gelezen moeten worden als een opmaat naar een vervolgonderzoek met hopelijk ooit het resultaat dat het deel van de sector waar artistieke vernieuwing plaatsvindt, een grotere en stevigere plaats inneemt in het podiumkunstenlandschap.

Kees Vuyk heeft geholpen om het onderzoek binnen een wetenschappelijk kader te plaatsen en tegelijkertijd het gesteund als ik buiten de universitaire kaders mijn blikveld wilde verbreden; waarvoor dank. Mark Timmer wil ik hartelijk danken voor de leerzame en inspirerende tijd bij Frascati, en bovenal voor zijn betrokkenheid bij dit onderzoek. Zonder de lijntjes die hij heeft uitgeweid, zijn openheid, kennis en ervaring die hij met mij deelde, en de tijd die hij ervoor nam, was dit onderzoek er niet geweest.

Jan van der Putten en Joost de Kleine wil ik graag speciaal bedanken voor het meedenken gedurende het zoekende proces naar de juiste kaders om dit onderzoek tot stand te laten komen. Zij hebben zowel het onderzoek als mijn denken aangescherpt. Evenzeer geldt dit voor Cees Debets en Harm Lambers. Ook deze interviews zijn van grote betekenis geweest voor dit onderzoek, en voor mij persoonlijk. Dank aan deze vier mannen voor hun tijd, hun kennis en de bevlogen, inspirerende gesprekken die we hadden. Daarnaast ben ik Frans Lommerse, Eline Kleingeld, Niek Vom Bruch, Anouk Leeuwerink erkentelijk voor de gesprekken en wederom steun bij het opzetten van dit onderzoek.

Toen de kaders van het onderzoek eenmaal stonden, volgde de intensieve periode van de invulling ervan. Ik wil graag een aantal mensen bedanken voor hun steun, inspiratie en advies tijdens deze periode. Annick van der Hoest voor de analyse van de data. Berthe Spoelstra voor de gouden tip dat rood wellicht in een ander kader aangetoond kan worden. Chris van Bokkem en Marijke –Mikey–Schaap voor hun advies, de koffies en het meedenken. Richard Balk, voor de enorme steun gedurende dit hele proces, voor het geven van ruimte en het nemen van mijn tijd. Ingrid Mertens en Hugo van den Ende voor hun ondersteuning en vooral de stimulatie altijd je passie te volgen en te geloven in wat je doet. Tenslotte dank aan een ieder voor de mooie voorstellingen waar ik van heb mogen genieten – wat een verrijking en verbreding van de kaders van het leven.

Heske van den Ende

Samenvatting

In deze studie is onderzocht op welke manier de rol van vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap, met betrekking tot dit specifieke aanbod, sinds de kunstbezuinigingen is veranderd. Er is gebruik gemaakt van een methodische triangulatie-aanpak; een literatuur-historische studie naast kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar vier theaters. De literatuurstudie schetst een beeld van de vlakkevloersector en de gevolgen van de kunstbezuinigingen voor het kleinschalige circuit. De kwantitatieve bevindingen toetsen de aannames voortkomend uit de literatuur en brengt kwantitatief in beeld wat de kunstbezuinigingsgevolgen betekenen voor de rol van de vlakkevloertheaters met betrekking tot (de afname van) het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. Het kwalitatief verrichte onderzoek plaatst bovenstaande in een context en toetst de bevindingen aan de praktijk. De onderzochte theaters zijn: Frascati, Verkadefabriek, Theater Kikker en Theater aan het Spui.

De democratiseringsgolf van het Nederlands theater komt op gang na Aktie Tomaat in 1969. Er vindt een herdefinitie van theater in vorm en inhoud plaats. De vormexperimenten vragen om een andere ruimte dan het ontoereikende lijsttoneel; een waar het gewenste directe contact met het publiek mogelijk is. De vlakkevloertheaters ontstaan waar publiek en acteurs zich in dezelfde ruimte bevinden. Ze zijn ontdaan van de lijst, kleiner van formaat en met de eerste rijen publiek op ooghoogte van de acteurs. Zowel de kleinschalige theatervormen als de theaters winnen aan belang en worden opgenomen in het bestel. In de eenentwintigste eeuw is er sprake van een zekere institutionalisering van de vlakkevloertheaters in de landelijke podiumkunsteninfrastructuur. De theaters zijn inmiddels – in verhouding – de grootste afnemers van het gesubsidieerde aanbod en vervullen daarmee een belangrijke rol in de afname van de kleinschalige, vernieuwende, gesubsidieerde kunst. Anders dan in het vrije circuit, vindt artistieke vernieuwing plaats in de vlakkevloertheaters, wat van groot belang is voor een dynamisch en divers podiumkunstenlandschap. Dat betekent dat de vlakkevloertheaters naast afnemers een cruciale rol vervullen in de ontwikkeling van ons theaterbestel. Door de ontwikkelingen te tonen, krijgt het werk een podium waar het anders in zichzelf niet zou bestaan.

Beleidsmatige stelselherzieningen van de podiumkunsteninfrastructuur in 2009 en 2013 leiden tot een decentralisering van de middelen en verantwoordelijkheden, het Rijk trekt zich terug van de kleinschalige kunst. De kleine instellingen worden het hardst getroffen door de kunstbezuinigingen van Zijlstra in 2013. Productiehuizen verdwijnen; zestig procent van de Fondsgesubsidieerde instellingen ontvangt vanaf 2013 geen Fondsfianciering meer; en zeven vlakkevloertheaters dragen sinds 2013 niet langer de landelijke verantwoordelijkheid voor het tonen van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. In vergelijking met 2007 is dat een afname van – afgerond – zevenendertig procent aan vlakkevloertheaters. Daardoor is de rol die de theaters spelen in de afname van het aanbod in 2013 verkleind. Tegelijkertijd programmeren de overgebleven vlakkevloertheaters in 2013 minder risicovol, mede vanwege de eveneens

krimpde programmeringsbudgetten. Dit leidt tot een nog kleinere rol die de theaters spelen in de afname. Ten gevolge van de gedwongen bezuinigingen ontstaat er grote afstand tussen het Fondsgesubsidieerde aanbod en aanbod dat getoond wordt in de vlakkevloertheaters. De kwantitatieve resultaten van de vier onderzochte theaters tonen in 2013 een afname van –afgerond – zeven procent in het aantal getoonde, gesubsidieerde, professionele voorstellingen ten opzichte van 2007. Nu is gebleken dat er een groot vermoeden bestaat dat dit getal hoger uitvalt als alle vlakkevloertheaters kwantitatief onderzocht worden: TahSpui, Kikker en Frascati zijn namelijk actieve spelers in het veld. Desalniettemin tonen deze kwantitatieve bevindingen al een vermindering van veertig procent in het aantal mogelijke speelplekken voor het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod.

De rol die de vlakkevloertheaters spelen met betrekking tot het tonen van de ontwikkelingen in theater heeft daarmee aan betekenis ingeboet. Er is niet langer sprake van een landelijk landschap; noch van een landelijk gedragen verantwoordelijkheid voor het tonen en stimuleren van de productie van het ongekende aanbod. Landelijk beleid en gemeentebestuur liggen onvoldoende in elkaars verlengde door het ontbreken van een samenhangend beleid. In het huidige systeem wordt landelijk beleid gevoerd aan de productiekant; aanbodzijde, en gemeentelijk beleid financiert de afnamekant; de podia. De afrekening op bezoekersaantallen en eigen-inkomstennorm leiden tot een verdere discrepantie tussen aanbod en afname en het minder risicovol programmeren. Het verlies van een landelijk draagvlak voor het ongekende aanbod, brengt de vernieuwing en ontwikkeling van het theaterbestel in gevaar. Het leidt tot een marginalisering van het gesubsidieerde circuit en met name een marginalisering van dat deel van de theatersector waar artistieke vernieuwing plaatsvindt.

De vraag rijst of de ontwikkelingen elders opgepakt worden en het aanbod alternatieve podia vindt om getoond te worden. Wellicht zijn de vlakkevloertheaters te geïnstitutionaliseerd geraakt en zijn ze niet langer het stevige alternatief van de schouwburgen; wat een herdefinitie van hun rol inhoudt. Vooralsnog lijkt geen ander platform stevig genoeg te zijn voor dat deel van de theatersector dat zich vernieuwt en ontwikkelt. Daartoe zou een herdefinitie van de verdeling van de landelijke verantwoordelijkheid wenselijk zijn voor dit deel van het aanbod. De gemeenten en het Fonds zouden de ontwikkeling moeten stimuleren met een extra vrijgemaakt budget specifiek voor dit deel van de sector. De vlakkevloertheaters kunnen dan een sterkere artistieke profilering neerzetten met een balans tussen het gekende en ongekende aanbod. En met de juiste verhouding tussen de verantwoordelijkheid voor de lokale setting en de landelijke verantwoordelijkheid voor de stimulatie en productie van het ongekende werk; de ontwikkelingen van het theater. Het coproduceren van het aanbod (zoals de Coproducers) is een mogelijke oplossing voor de verbrokkeling van het landschap en de ongezonde podiumkunsteninfrastructuur. Door aanbod en afname dichterbij elkaar te brengen en gezamenlijk de verantwoordelijkheid voor dit specifieke onderdeel van het aanbod te dragen, ontstaat er een gezonder, divers, en landelijk gespreid podiumkunstenlandschap.

Inhoudsopgave

Figuren- en tabellenlijst	8
Inleiding	9
1 Vlakkevloertheaters	13
1.1 Ontwikkelingen in de kunstvorm theater	13
1.1.1 Gevolgen van Aktie Tomaat	14
1.1.2 Postmodernisme en postdramatisch theater	15
1.1.3 Het gesubsidieerde circuit en de vrije producent	17
1.2 Geschiedenis van de vlakkevloertheaters	19
1.3 Kunstbeleid vanaf '05/'06 in Nederland	21
1.3.1 De gevolgen van de bezuinigingen voor de kleine zaal	23
1.4 Tweetal onderzoeken naar de positie en imago van de VVT-theaters	26
1.5 Samenvatting theoretisch deel	28
2 Methodiek	29
2.1 Keuze van de onderzoekseenheden	29
2.1.1 Verantwoording algemene onderzoekseenheden	29
2.1.2 Verantwoording van de lijst van vlakkevloertheaters	31
2.2 Keuzeverantwoording case-study	33
2.2.1 Theater Frascati	33
2.2.2 Theater aan het Spui	34
2.2.3 Theater Kikker	35
2.2.4 Theater Verkadefabriek	36
2.3 Beschrijving en verantwoording van de dataverzamelmethode	37
2.3.1 Verantwoording literatuurbronnen	37
2.3.2 Verantwoording bronnen kwantitatieve gegevens	37
2.3.3 Verantwoording kwalitatieve data: de interviews	39
2.4 Beschrijving en verantwoording van de analysebeslissingen	40
2.5 Betrouwbaarheid en validiteit	40
3 Onderzoeksresultaten	42
3.1 Kwantitatieve resultaten	42
3.1.1 Overzicht aantal vlakkevloertheaters in Nederland	42

3.1.1.1	Toelichting resultaten	43
3.1.2	Het aantal getoonde gesubsidieerde, professionele voorstellingen	44
3.1.2.1	Toelichting resultaten	45
3.1.3	Het aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod van het totale podiumkunstenaanbod	46
3.1.3.1	Toelichting resultaten	47
3.2	Kwalitatieve resultaten	48
3.2.1	Verkadefabriek	49
3.2.2	Theater aan het Spui	52
3.2.3	Theater Kikker	55
3.2.4	Frascati theater	58
4	Conclusie	62
5	Discussie en evaluatie	68
5.1	Evaluatie onderzoeksmethode en discussie onderzoeksresultaten	68
5.1.1	Beperking 1: de bronnen	68
5.1.2	Beperking 2: “verkeerde” theaters	69
5.1.3	Beperking 3: ongekend versus middensegment	70
5.1.4	Beperking 4: interpreteerbare en discutabele cijfers	71
5.2	Profileringskeus van de vier onderzochte theaters	72
5.3	Bespreking oorzaken, gevolgen en oplossingen	74
5.4	Overaanbod en afnemend draagvlak	77
5.5	Aanbevelingen voor vervolgonderzoek	78
6	Bibliografie	81
7	Bijlage 1	87

Figuren- en tabellenlijst

Tabel 1: De was-wordt tabel van de meerjarige gesubsidieerde instellingen 2012-2013	23
Tabel 2: Aantal vlakkevloertheaters	42
Tabel 3: Overzicht vlakkevloertheaters in Nederland per stad	43
Tabel 4: Totaal aantal getoonde gesubsidieerde, professionele voorstellingen	44
Tabel 5: Mutatie van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen	45
Tabel 6: Aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod van totaal podiumkunstenaanbod	47
Tabel 7: TahSpui: aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod 2012 - 2013	87

Inleiding

De podiumkunstensector is hard geraakt door de bezuinigingen in 2013; gezelschappen hielden op met bestaan, productiehuizen werden afgeschaft, sectorinstituten verdwenen, en een aantal vlakkevloertheaters moest de deuren sluiten. Voor de aankondiging van de bezuinigingen kondigde men al een crisis in de sector aan. Er doen echter verschillende opvattingen over de oorsprong en essentie van deze crisis te ronde. Afnemend draagvlak, versnipperd aanbod, lege zalen, weinig speelplekken: het zijn termen die in verband gebracht worden met deze crisis.

Dit onderzoek tracht een aantal van deze problemen aan de orde te stellen, door specifiek te kijken naar het kleine zaalcircuit, ofwel: vlakkevloercircuit. Nederland kent namelijk een tweedeling in de theatersector: de grote zaal enerzijds en het kleine zaalcircuit anderzijds. Vlakkevloertheaters ontstonden in antwoord op de ontwikkelingen die het theaterbestel doorgemaakt heeft sinds de jaren zestig. Er werd gezocht naar nieuwe uitingsvormen en andere ruimtes om vertoond te worden, anders dan het destijds bekende burgerlijke toneel en de burgerlijke schouwburg (het lijsttoneel). De vlakkevloertheaters boden ruimte aan de vernieuwende theaterexperimenten. De nieuwe manier van spelen vroeg om een directer contact met het publiek. De vlakke vloeren boden uitkomst: ze zijn kleiner van omvang dan de schouwburg en publiek en acteurs bevinden zich in dezelfde ruimte. De vlakkevloertheaters zijn gegroeid tot belangrijke afnemers van het vernieuwende, kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. Er wordt in hoofdstuk één uitgebreid ingegaan op de theaterontwikkelingen en de geschiedenis van de vlakkevloertheaters.

Zoals gezegd hadden de bezuinigingen flinke gevolgen voor de podiumkunstensector. Een belangrijke verandering voor het vlakkevloercircuit was het wegvallen van een aantal kleine zaaltheaters. Daardoor rijst de vraag waar het theateraanbod nu terecht komt; zijn er (nog) voldoende plekken in het bestel? Wat is de rol van een vlakkevloertheater met betrekking tot het programmeren van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod? De theaters hebben geen directe invloed op het aanbod: er blijft aanbod gemaakt worden, en theatermakers blijven vragen om ruimte om getoond te worden. De vlakkevloertheaters spelen dus in principe geen rol in wat er gemaakt (aangeboden) wordt, maar wel of het ook door het publiek gezien kan worden. Wat gebeurt er in deze verdeling wanneer er minder vlakkevloertheaters in Nederland zijn? Wat betekent een verandering aan de afnamekant voor het aanbod? En bovenal rijst de vraag wat voor verandering aan de afnamekant nu precies heeft plaatsgevonden: wat is nu de status van de vlakkevloertheaters in het Nederlandse podiumkunstenklimaat? Voor een gezond podiumkunstenklimaat zijn er voldoende plekken nodig die ruimte bieden aan de kleinschalige, vernieuwende kunst. Op dit moment lijkt de situatie zo te zijn dat dit niet het geval is. Hier zijn echter geen harde cijfers voor, noch is er uitgebreid onderzoek naar gedaan, wat de reden voor dit onderzoek is. Het doel van dit onderzoek is om inzicht te krijgen in de manier

waarop de rol van de vlakkevloertheaters in het Nederlandse podiumkunstenlandschap met betrekking tot het gesubsidieerde, professionele, kleinschalige aanbod is veranderd na de kunstbezuinigingen in 2013, door literatuur-historisch, kwantitatief en kwalitatief onderzoek te verrichten. Er wordt zodoende getracht een beeld te krijgen van het podiumkunstenlandschap en de mogelijk veranderende rol van vlakkevloertheaters hierin. Wellicht kunnen bovengenoemde vragen dan beantwoord worden. Doelstelling (ofwel: hoofdvraag) van dit onderzoek is daartoe: **Op welke manier is de rol die vlakkevloertheaters innemen in het podiumkunstenlandschap met betrekking tot het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod veranderd sinds de kunstbezuinigingen in 2013?**

De verschillende oorzaken van de crisis zoals opgesomd in de eerste alinea gaan in essentie over een kloof tussen aanbod en afname. Hoe groot die kloof is binnen het vlakkevloercircuit, wordt hier onderzocht door te kijken naar de rol van de vlakkevloeren met betrekking tot de afname van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. De aanname van dit onderzoek is dat het beperkte aantal vlakke vloerzalen niet langer gehoor kan geven en podium kan bieden aan de toestroom jonge makers of aan het aanbod kleinschalige, professionele, gesubsidieerde, vernieuwende kunst. Het probleem van het aantal distributieplekken voor kleinschalige kunst werd in 1999 al geconstateerd in een onderzoek van Motivaction. In opdracht van de belangenvereniging voor vlakkevloertheaters (VVT) onderzochten ze de positie van de vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap. De resultaten worden in het volgende hoofdstuk verder toegelicht. Mogelijkerwijs is de kloof tussen aanbod en afname die zij constateerden nog groter geworden in 2013 doordat een aantal vlakkevloertheaters, distributieplekken, wegvielen uit het podiumkunstenlandschap. Tegelijkertijd is wellicht de rol van de vlakkevloertheaters ten opzichte van het aanbod veranderd, wat hier verder onderzocht wordt.

Zoals eerder geschreven werd er voor de bezuinigingen al een crisis uitgeroepen in de podiumkunstensector. Theaterjournalist Simon van den Berg stelt in 'Tijdelijk nieuw subsidiestelsel' (2009) dat de crisis in de podiumkunstensector officieel start in 2006. De aanleiding is de openingstoespraak van het Nederlands Theater Festival van Ivo van Hove (2006), directeur van Toneelgroep Amsterdam. Van Hove uit veel kritiek op de sector. Samengevat vindt hij het landschap te versnipperd: er zijn te veel kleine groepjes met te weinig talent, er is te weinig sprake van doorstroming, er zijn te weinig belangwekkende regisseurs voor de grote zaal; er zijn te veel opleidingen en vooral te veel afgestudeerde podiumkunstenaren. En, zo stelt hij, er heerst talentloosheid aan de 'onderkant': in de kleine zaal. Zijn voorstel luidt: laat al die kleine groepjes onderdeel worden van de grote gezelschappen – die overigens te klein zijn dus zij moeten grote ensembles worden met een eigen theater in een stad.

Er komt veel kritiek vanuit de sector op de toespraak van Van Hove. Zo schrijven Tom Blokdijk en Arthur Sonnen het artikel 'Groot en Klein' (2007) waarin de toespraak als uitgangspunt genomen wordt om kritisch te reflecteren op de opvatting dat er te veel versnipperd aanbod heerst. De schrijvers leggen

een verband tussen de toespraak van Van Hove en de in 2005 geïntroduceerde nota *Verschil maken* van de staatssecretaris van OCW; Medy van der Laan. In de nota doet Van der Laan een voorstel voor een stelselherziening. Ze pleit voor een driedeling in de subsidieverdeling: enkele grote instellingen waarvan het bestaansrecht onbetwist is, moeten vrijgesteld worden van het systeem van de vierjaarlijkse beoordeling van de cultuurnota. Middelgrote instellingen (en de fondsen) komen in de zogenaamde Basisinfrastructuur (BIS). Hun subsidie wordt eens in de vier jaar vastgesteld via de cultuurnota. Overige kunstinstellingen kunnen subsidie ontvangen via een van de fondsen. Volgens Blokdijk en Sonnen speelt Van Hove in op bovengenoemde kwestie. De grote stadsgezelschappen die Van Hove voorstelt zouden wellicht door kunnen dringen tot die onbetwiste toplaag in de subsidieverstrekking. Er zal geen extra budget vrijgemaakt worden voor de theatersector, wat betekent dat het voorstel van Van Hove geld onttrekt bij de kleine instellingen voor een versteviging van de machtige, grote gezelschappen. Daarnaast gaat de kritiek op de lege zalen, volgens Blokdijk en Sonnen, over de grote zaal – het vlakkevloercircuit trekt juist meer bezoekers (Blokdijk en Sonnen, 2007, p.123).

Het artikel van Blokdijk en Sonnen dient als inspiratiebron voor de recent uitgesproken toespraak *De aristocratisering van onze infrastructuur* (2014) van dramaturg Tobias Kokkermans. De toespraak is inmiddels gepubliceerd en na te lezen via de website van ‘Theaterkrant’. In het kader van het Nederlands Theater Festival, editie 2014, beantwoordt Kokkermans vijf vragen over het Nederlands theaterbeleid. In navolging van Blokdijk en Sonnen stelt ook Kokkermans dat het draagvlak voor het gesubsidieerde theater juist is toegenomen. De kritiek van onder ander Van Hove dat het aanbod versnipperd met lege zalen tot gevolg, weerlegt Kokkermans in zijn betoog. De democratiseringsgolf van het theater sinds de jaren zestig heeft geleid tot het diverse landschap wat we nu hebben en had juist “geen versnippering en afkalving tot gevolg” (Kokkermans, 2014, p.10). In het hoofdstuk 1.3 van dit onderzoek komt de toespraak van Kokkermans verder aan bod.

Het artikel ‘Groot en Klein’ is, in combinatie met het Motivaction rapport, de basis geweest voor dit onderzoek. De schrijvers maken, net als Kokkermans, een scheiding tussen de grote en kleine zaal. Dit onderzoek doet dat eveneens en legt de nadruk op het vlakkevloercircuit: een circuit wat nauwelijks apart onderzocht lijkt te zijn. Het verband dat Blokdijk en Sonnen leggen tussen de toespraak van Van Hove en de opmaat naar een belangrijke stelselherziening, is van belang geweest voor dit onderzoek. Hoewel geen enkele theaterinstelling onbetwist genoeg bleek te zijn om door te dringen tot die toplaag, kondigt de toespraak van Van Hove achteraf gezien een ontwikkeling aan die in 2013 (nog meer) plaatsvond. De grote instellingen werden machtiger, de kleine kregen het moeilijker. Zonder hier betekenis aan te geven (of uitspraak te doen over grote gezelschappen) wil dit explorerende onderzoek in kaart brengen wat de status van de kleine instellingen momenteel is.

Het eerste hoofdstuk beschrijft de literatuurstudie. Hierin wordt de ontwikkelingsgeschiedenis van de avant-gardistische kunstvorm toegelicht – met specifieke aandacht voor het aanbod voor de kleine zaal. Vervolgens wordt eenzelfde ontwikkelingsgeschiedenis van de vlakkevloertheaters beschreven. Deel drie van dit hoofdstuk gaat in op het kunstbeleid in Nederland van de afgelopen tien jaar. Dit deelhoofdstuk eindigt in een korte analyse van de gevolgen van de kunstbezuinigingen van 2013 voor de vlakkevloertheaters en het bijbehorende kunstaanbod. Het onderzoek van Motivaction wordt verder toegelicht in deelhoofdstuk vier. Met dit eerste hoofdstuk wordt getracht een beeld te schetsen van de rol die de vlakke vloeren hebben gespeeld en nog spelen in het podiumkunstenlandschap.

Vervolgens worden in hoofdstuk twee de methodologische beperkingen van dit onderzoek besproken. Er wordt uitgebreid ingegaan op de keuze en verantwoording van de onderzoekseenheden, omdat dit een genuanceerde beschrijving verdient. De literatuurhistorische studie naar de vlakkevloertheaters diende verricht te worden om een beeld te schetsen van een veld dat nauwelijks apart lijkt onderzocht te zijn: het vlakkevloercircuit. Om de verandering van de rol van deze theaters in het podiumkunstenlandschap te kunnen duiden, is er een kwantitatief en kwalitatief onderzoek verricht naar vier theaters. Er is daarom gekozen voor een vrij uitgebreide methodische beschrijving van de onderzoekskeuzes, en om dit hoofdstuk te plaatsen nadat de context, het literatuurhistorische gedeelte, uiteen gezet was. Het hoofdstuk ‘Methodiek’ gaat daarnaast in op de keus voor de kleine case-study van vier theaters, te weten: Frascati Theater, Theater aan het Spui, Theater de Kikker en Verkadefabriek.

In de case-study wordt van deze vier theaters de programmering kwantitatief en kwalitatief onderzocht voor de jaren 2007 en 2013. De redenen voor deze jaren worden in het hoofdstuk ‘Methodiek’ uitgebreid toegelicht. Er wordt onderzocht of er inderdaad sprake is van een afname van distributieplekken. Daarna is onderzocht in hoeverre de theaters anders programmeren in 2013; tonen zij minder van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod en welke reden ligt hieraan ten grondslag? De aannames voortkomend uit de literatuurstudie worden zodoende getoetst aan de praktijk: de vier theaters. Het brengt kwantitatief in beeld wat de kunstbezuinigingsgevolgen betekenen voor de rol van de vlakkevloertheaters met betrekking tot (de afname van) het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. De afgenomen interviews plaatsen de kwantitatieve bevindingen in een context. Hoofdstuk drie ‘Onderzoeksresultaten’ presenteert de resultaten.

Nadat de resultaten gepresenteerd zijn, volgt de conclusie, een uitgebreide discussie en een evaluatie van het onderzoek. Door bovengenoemde stappen te ondernemen in dit onderzoek wordt getracht een korte, beknopte en onvolledige (daar is de auteur zich bewust van) analyse te geven van een veranderend podiumkunstenklimaat in de 21^e eeuw.

1 Vlakkevloertheaters

Zoals in de inleiding aangegeven, worden in veel onderzoekstudies de grote- en kleine zaalsector, als één sector benaderd. Dit onderzoek tracht alleen (de ontwikkelingen in en van) de kleine zaalsector in beeld te brengen. Het is helder dat de komst van de vlakkevloertheaters een reactie was op de ontwikkeling die gaande was binnen de kunstvorm theater. Nadat er gebouwen ruimte boden aan deze ontwikkelingen in de kunst, verenigden zij zich in de branchevereniging VVT en bemachtigden de vlakke vloeren een plek in het bestel binnen het kunstbeleid. Eenzelfde volgorde van ontwikkelingen zal in dit hoofdstuk aangehouden worden: eerst wordt de ontwikkelingsgeschiedenis van de kunstvorm besproken; daarna de geschiedenis van de vlakkevloertheaters; en vervolgens wordt ingegaan op het kunstbeleid (met name de laatste drie kunstplannen). Ter afsluiting werkt het hoofdstuk toe aan de situatie nu met als uitgangspunt het onderzoek van Motivaction.

Er is voor dit onderdeel verschillende literatuur gebruikt, ik noem de belangrijkste nu kort. Het naslagwerk *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) is bestudeerd en een aantal artikelen hieruit zijn gebruikt voor de totstandkoming van dit literatuurhoofdstuk. Anja Krans beschrijft in haar boek *Vertraagd Effect* (2005) de geschiedenis van de ontwikkelingen in theater, terwijl Hans van Maanen de geschiedenis van het toneelbestel beschrijft in *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* (1997). Het baanbrekende *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann (1999) wordt aangehaald, evenals de publicatie waar het de uitwerking van is: Szondi's *Theorie des modernen Dramas: 1880-1950* (1956). Zoals in de inleiding aangegeven stond, worden de bevindingen van Tobias Kokkelmans verder toegelicht aan de hand van zijn toespraak en artikel: *Aristocratisering van onze infrastructuur* (2014). Hierin wordt een expliciete scheiding gemaakt tussen de grote en kleine zaal, evenals in eerder genoemde artikel 'Groot en Klein' van Blokdijk en Sonnen. Dit artikel, verschenen in de publicatie *BLOKBOEK/BLOKSCHIIF* (2007), wordt in dit onderzoek veel aangehaald en is onder andere de aanleiding van dit onderzoek: een poging het kleinezaalcircuit in beeld te brengen. Tevens is er gebruik gemaakt van aanvullende bronnen zoals: onderzoek verricht door Cees Langeveld, uitgaven van de Boekmanstichting en Kunsten '92. Er zijn diverse artikelen geraadpleegd uit kranten, (internationale) wetenschappelijke vakbladen en vakbladen specifiek voor de podiumkunsten (Rekto:Verso en TheaterMaker).

1.1 Ontwikkelingen in de kunstvorm theater

Vanwege de relevantie van dit onderzoek geeft dit deelhoofdstuk geen beknopte geschiedenis van het theater weer, maar wordt er ingegaan op de ontwikkelingen van het avant-gardetoneel. De nadruk ligt op de ontwikkelingen die het toneelbestel heeft doorgemaakt na Aktie Tomaat in 1969 (en gedeeltelijk voorafgaand aan de Aktie).

1.1.1 Gevolgen van Aktie Tomaat

De voorloper van de ontwikkelingen van het toneel is Kees van Iersel, die in 1962 artistieke leiding kreeg over toneelgroep Studio. Van Iersel en zijn vaste vormgever Wim Vesseur veroverden een bijzondere plek in de toneelwereld: als eersten vonden ze het lijsttheater ontoereikend en verrichtten ze met toneelgroep Studio baanbrekende vormingsexperimenten (Rutten, 1973). Naast Studio waren er andere aanzetten tot verandering terug te zien in de marge van het bestel. Zo bood Het Shaffy Theater, opgericht in 1968 in de bovenzaal van Felix Meritis, een alternatief podium aan makers die buiten het bestaande bestel vielen (Krans, 2005, p.7). Toneelvernieuwer Ritsaert ten Cate richtte in 1965 het theater Mickery op. In 1972 verhuisde Mickery van Loenersloot naar de Rozengracht in Amsterdam. Het theater was een belangwekkende plek voor het alternatieve theater en vertoonde veel grensverleggende, experimentele buitenlandse gezelschappen (Pearson, 2011). Van Iersel en Vesseur baanden de weg voor nieuwe gezelschapsstructuren, vormingsexperimenten en groepen met een eigen theater. Deze ontwikkelingen kwamen pas goed op gang na 1969: Aktie Tomaat. Deze actie wordt beschouwd als de katalysator van de belangrijkste ontwikkelingen in het Nederlands toneel (Van Engen, 1996, p.755).

De protesten in de aanloop naar Aktie Tomaat richtten zich tegen de bestaande (grote) afstand tussen toneel en samenleving. Het toneel van voor de actie kenmerkt zich als klassiek, repertoiretoneel waarin steracteurs uitblinken. Het bestel van de jaren zestig bood vrijwel geen ruimte aan het avant-gardetoneel en werd gedomineerd door een oudere generatie. De nieuwe generatie uitte hun grote onvrede over deze kloof tussen toneel en samenleving en vond deze manier van toneel niet langer gewenst. Voortaan moest toneel reflecteren op wat er op politiek en maatschappelijk niveau gebeurt in de samenleving. De inhoud, maatschappelijke relevantie en actualiteit kwamen centraal te staan (Van Houte, 1988). De 'vermaatschappelijking' van toneel kreeg een term: '(politiek) vormingstheater' (Zonneveld, 1996, p.777). Een van de belangrijkste gezelschappen van het vormingstheater is Toneelwerkgroep Proloog. Het sterk maatschappelijk geëngageerde gezelschap, opgericht in 1964 en opgeheven in 1983, probeerde het publiek te betrekken in de ontwikkeling van de vorm. Onder andere door middel van de sociale thematiek in hun stukkenkeuze wilde Proloog het publiek maatschappelijk en politiek bewust maken (Smeets & Kalkhoven, 1980).

Aktie Tomaat had tot gevolg dat de grenzen van disciplines vervaagden: er ontstond een multimediale en interdisciplinaire theatertaal. Nieuwe genres kwamen op en ontwikkelden zich in een rap tempo, zoals de mime. Daarnaast zochten groepen nieuwe podia voor de nieuwe uitingsvormen, vaak juist buiten de muren van een theater. Zo heeft Theatergroep Hollandia het genre locatietheater stevig op de kaart gezet (Blokdijk, 1993; Smid, 1993).

Daarnaast leidde Tomaat tot een minder hiërarchische manier van werken en kwam er ruimte voor andere gezelschapsstructuren. Een toonaangevend voorbeeld hiervan is het collectief Werkteater. Zij zochten een

podium buiten de muren van het bestaande theater, en ontwikkelden een nieuwe artistieke taal (Schayk, 2001). De volgende quote van Van Maanen (1996) geeft de invloed van het Werkteater, maar ook de tijdsgeest treffend weer:

Dat zoiets als het Werkteater kon ontstaan, had natuurlijk alles te maken met de tijd, die gekenmerkt werd door de noodzaak om de samenleving te bevrijden van verstarde verhoudingen en door de roep om persoonlijk engagement in dit veranderingsproces. Het Werkteater was daarvan één van de exponenten – de meest persoonlijke en de meest invloedrijke, zowel maatschappelijk als artistiek gezien. (p. 788)

De functies binnen theater emancipeerden mee met de ontwikkelingen. Iedereen die betrokken is bij een voorstelling maakte voortaan deel uit van het artistieke proces. Daarmee draagt iedereen medeverantwoordelijkheid voor de betekenis van het geheel (Krans, 2005, p.10).

1.1.2 Postmodernisme en postdramatisch theater

In de jaren tachtig werden de gevolgen van Aktie Tomaat pas echt duidelijk. In de periode vanaf 1969 vindt een herdefinitie van theater plaats: de vorm en inhoud emancipeerden drastisch (Meyer, 2003). De radicale omslag in de kunsten die plaatsvond, reageerden op de veranderende samenleving van die tijd. In de jaren tachtig breekt het postmodernistische tijdperk aan waarin de individu centraal staat. In de kunsten heerste lange tijd het ‘opvoedingsideaal’: kunst als middel om op te voeden, het publiek iets bij te brengen. Er komt een omslag van deze humanistische manier van theatermaken, van inleving en moraal, naar een postmoderne visie, waarin de ‘zelf’ als subject beschouwd wordt (Boheemen-Saaf, 1992; Loyard, 1992). Kunst werd bovenal gemaakt voor de kunst. Vernieuwing en ontwikkeling van de kunst werden als belangrijkste waarden van de kunst beschouwd.

Deze ontwikkeling in de kunst is er een die al sinds het begin van de negentiende eeuw gaande was in heel Europa. Kunstenaars verzetten zich tegen de grote invloed van de marktwerking en de economie op de kunsten. Zij vinden dat het in de kunst alleen om de kunst zou moeten gaan. De markt zou geen invloed mogen en moeten hebben op de kunst. De mainstream kunst moet zich bewijzen op de markt en is daardoor verbonden met de economie: vraag en aanbod bepaalt of kunst aanslaat. De verzetsbeweging tegen deze marktwerking wordt aangeduid met *l’art pour l’art* (Belfiore, 2010; Wilcox, 1953). Samenhangend met de theorie *l’art pour l’art* vallen de eerdere theatrale avant-gardebewegingen zoals: Antonin Artaud in de jaren dertig en Jerzy Grotowski in de jaren zestig (Kolk, 1996, p.827). Christopher Innes beschrijft in *Avant Garde Theatre: 1892 – 1992* (1993) de periode en ontwikkeling van het avant-garde toneel in Europa. Zo noemt hij hoe Artaud’s ‘Theatre of Cruelty’ overeenkomsten vertoont met het concept ‘Theatre of the poor’ van Grotowski, hoewel Grotowski niet van Artaud’s concept schijnt te hebben geweten (p.2).

De theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann publiceerde zijn invloedrijke boek *Postdramatisches Theater* in 1999. De Engelse vertaling verscheen in 2006 en is in dit onderzoek gebruikt. Ook Lehmann omschrijft dat de ontwikkeling van het avant-garde langs Artaud en Grotowski loopt. Hij introduceerde het begrip ‘postdramatische theater’, waarmee hij de ontwikkelingen (en vooral nieuwe theatervormen) duidt in theater sinds de jaren zestig met als hoogtepunt de jaren tachtig. Lehmann spreekt van een post-Brechtiaanse avant-garde, in tegenstelling tot een tweede invloedrijke studie die de ontwikkelingen in theater van de twintigste eeuw duidt: *Theorie des Modernes Drama* (1956) van Peter Szondi. Lehmann’s studie bouwt namelijk voort, maar uit vooral ook kritiek op Peter Szondi’s *Theorie des Modernes Dramas* – Engelse vertaling verscheen in 1987.

Szondi (1987) onderscheidt het moderne drama, ontstaan sinds de Renaissance, van het klassieke (gesloten) drama. Hierbij wordt drama beschouwd als een representatie van de werkelijkheid in een bepaalde vorm van tekst die bedoeld is om opgevoerd te worden. Theater dat gedomineerd wordt door drama is in feite een scenische uitbeelding van de tekst op toneel. In semiotische termen betekent dit dat theater werkt als een teken van een teken, waarbij het drama verwijst naar de werkelijkheid en het theater naar het drama (taal).

Het (gesloten) klassieke drama heeft drie kenmerken: de afwezigheid van de acteur (deze moet verdwijnen achter zijn personage); de handeling volgt een consequente logica en vindt tussen mensen plaats; de instandhouding van de vierde wand en de inachtneming van de voorwaarden van het lijsttoneel. In het moderne drama; de gewijzigde vorm, volgens Szondi (1987), krijgt het menselijk handelen een centrale betekenis en is het vertrekpunt de dialectiek van vorm en inhoud.

In het moderne drama doet zich aan het einde van de negentiende eeuw crisis voor, zo schrijft Szondi. Deze crisis ontstaat uit de spanning tussen drama en de scenische uitbeelding (theater). De ontwikkelingen in het theater die gaande zijn aan het begin van de twintigste eeuw, beschrijft Szondi als voorbeelden van de crisis. Szondi (1987) onderscheidt hierbij ‘poging tot het redden van drama’; bijvoorbeeld het naturalisme, en ‘poging tot oplossing’; het epische en lyrische theater. Kenmerkend aan de oplossende vorm is dat de nieuwe inhoud terugkomt in de vorm, waardoor de dramavorm wordt opgebroken. Zo is de instandhouding van de ‘vierde wand’ niet langer een absolute voorwaarde, maar dient deze in de vorm juist doorbroken te worden. Het episch theater van Brecht is typerend hiervoor.

Lehmann (2006) spreekt daarentegen van postdramatische vernieuwingen en Post-Brechtiaanse avant-gardisten. Szondi en Brecht bevinden zich nog steeds binnen een dramatisch paradigma en onttrekken zich nog niet van het dramatische. Lehmann signaleert een paradigmawisseling naar het postdramatische theater. Lehmann onderscheidt namelijk drama van theater: er bestaat theater zonder drama. Het postdramatische theater kenmerkt zich dan ook door de verschillen met het klassieke (oude) dramatische

esthetiek van het Aristotelische theater. Eveneens kenmerkend aan het postdramatische theater is het verlies van de autonomie van de tekst: de verschillende theatrale elementen (en disciplines) zijn meer nevenschikt. Het gaat in feite om een esthetische uitbeelding en een theatraal gebeuren dat wel betekenis kan geven, maar beslist niet in taal of begrippen te omschrijven is: “*theatre as performance*” (Lehmann, 2006, p.3). Het performatieve karakter van theater kenmerkt zich door de aanwezigheid in de werkelijkheid (waar drama de werkelijkheid representeert); actualiteit en maatschappelijke betrokkenheid; anarchie van de verschillende tekensystemen; gelijktijdigheid; en multimediale perspectieven.

Postdramatisch theater is theater van gemoedstoestanden, ‘states’ (Lehmann, 2006, 66), in plaats van een lineair verloop van handelen. Er is geen sprake van een logisch gestructureerd handelen, maar van fragmentarische beelden die inspelen op de zintuiglijke ervaring van het publiek. De toeschouwer ervaart wat hij ziet en meemaakt, meer dan het lezen van de scenische uitbeelding van de tekst (zoals bij drama). Postdramatisch theater vraagt om een open, fragmentarische perceptie waarbij de toeschouwer overeenkomsten zoekt in alle tekens.

Volgens Lehmann zijn er drie niveaus aan te geven in het theater: de linguïstische tekst, de tekst van de mis-en-scène en de ‘performancetekst’ (Lehmann, 2006, p.85). ‘Tekst’ moet hierbij niet als letterlijk worden genomen, maar als materiaal en structuur van het toneelbeeld. De relatie tussen toeschouwer en spelers, de tijdelijke en ruimtelijke situatie, en de functie van het theatrale proces in het sociale veld zijn samen de performancetekst. Postdramatisch theater heeft te maken met een veranderend begrip van de performancetekst. Er is niet simpelweg sprake van een nieuw soort van tekst of scenografie, maar van een nieuw type van tekengebruik in het theater dat beide niveaus op zijn kop zet door de structurele verandering van de performancetekst. Zo ontstaat er meer presentatie van de werkelijkheid dan representatie, meer gedeelde dan medegedeelde (communicatieve) ervaring, meer proces dan product, meer manifestatie dan significatie (pp. 85-88).

Een fenomenologische benadering, zoals beschreven door M. Merleau-Ponty, van de tekensystemen van het postdramatisch theater kan wenselijk zijn. Met de aanwezigheid van werkelijkheid en zonder de notie van representatie, verschuift de klassieke formule van theater (A speelt X, terwijl S toekijkt) namelijk naar: A voert een handeling uit terwijl S toekijkt, want de fictie van een personage wordt alleen in het theater van het drama gecreëerd. De aandacht wordt hiermee meer gevestigd op *de manier waarop de dingen verschijnen* (Merleau-Ponty, 2003), dan de dingen in hun betekenis.

1.1.3 Het gesubsidieerde circuit en de vrije producent

Postdramatisch theater beleeft een hoogtepunt in de jaren tachtig in verschillende delen van Europa. In Nederland uit dit zich in het grote aantal producties waarbinnen vernieuwing centraal staat. Kunst wordt

gemaakt om de kunst. Dit resulteert echter wel in een afname van het publiek. Theater wordt steeds meer een naar binnen gekeerde kunstvorm (Krans, 2005, p.126).

Tegelijkertijd maakte in de jaren negentig de vrije producent haar opmars. Voorheen werden er ook commerciële producties opgevoerd, maar sinds de jaren negentig stijgt de waardering voor dit circuit. Er spelen nu ook acteurs uit het gesubsidieerde circuit in voorstellingen van impresariaten. De vrije producent voert, net als het gesubsidieerde circuit, repertoirestukken op. Een nieuw soort publiek wordt aangeboord met de opkomst van musicals. Het totale aantal bezoekers voor de podiumkunsten stijgt hierdoor, na een enorm dieptepunt in de aantallen in 1987 en 1988. In het gesubsidieerde circuit bleef het aantal ongeveer gelijk, er is in dit geval geen sprake van ‘overloop’ van publiek naar de vrije sector toe. Het gaat om een nieuw theaterpubliek (Langenberg, 1995, p.161).

De jaren negentig en begin jaren van het nieuwe millennium kenmerken zich door de tweeledigheid in het landschap: de vrije producenten en het gesubsidieerde circuit. Dit laatste circuit heeft zich ontwikkeld tot een sector waar publiek actief deelneemt en wordt geconfronteerd. Een sector waar publiek leert, discussieert en wordt geprikkeld en waar theater zich vernieuwt. Anderzijds wordt dit segment beticht van ontoegankelijk en moeilijk toneel – juist vanwege het niet ontvangen van pasklare antwoorden, iets wat het publiek wel krijgt in de vrije sector. De vrije producties streven namelijk in de eerste plaats naar goed geacteerd spel en bevatten een hoog amusementswaarde. De bezoeker krijgt een zorgeloze avond uit en waant zich even in een andere wereld – de verbeeldingskracht van theater – zonder actief deel uit te maken van die verbeelding (Krans, 2005).

Deze ontwikkeling lijkt een herhaling van de dramatische esthetiek die het toneel kenmerkte van voor de jaren zestig. Door de vele vormexperimenten en de vervaging van disciplines na die tijd, was de term ‘toneel’ niet langer toepasbaar om alle soorten voorstellingen te duiden (Krans, 2005, p.52). Vergelijkbaar met Lehmann’s scheiding tussen drama en theater, ontstond er in Nederland de scheiding tussen ‘toneel’ en de bredere term ‘theater’. De vrije producent keert echter weer terug naar het oude systeem en toont ‘toneel’.

De beginjaren na de millenniumwisseling laten bovengenoemde scheiding van twee sectoren eveneens zien. Echter, er is een belangrijke verschuiving binnen het gesubsidieerde circuit gaande. Niet langer is de vrije producent de enige maker van toegankelijk vermaak. Binnen het gesubsidieerde werk wordt eveneens meer toegankelijk theater gemaakt. Dit brengt een inhoudelijke verschuiving van de gesubsidieerde naar de vrije sector teweeg. Krans (2005) benoemt deze beweging als volgt: “Het deel van het theaterveld waar artistieke ontwikkelingen plaatsvinden en gereflecteerd wordt op maatschappelijke thema’s is daardoor sterk gemarginaliseerd.” (p. 137).

Journalist Wilfred Takken publiceert in 2007 een reeks beschouwingen van het theaterveld waar bovengenoemde ontwikkeling beschreven wordt met betrekking tot de theaters (hij praat hierbij met name over de schouwburgen). Volgens hem vindt het gesubsidieerde aanbod steeds minder plek in de schouwburgen. Theaters worden gemeentelijk gesubsidieerd en afgerekend op bezoekersaantallen. Het gevolg is dat ze liever gegarandeerd aanbod van de vrije producent programmeren, waardoor het gesubsidieerde circuit marginaliseert (Takken, 2007a). Takken noemt dit oneerlijke concurrentie. De vrije sector wordt namelijk indirect door schouwburgen gefinancierd. Daarom zou het wenselijk zijn als de gemeente andere bedragen hanteert bij hun subsidieverlening voor het vrije vermaak in de schouwburgen dan een “kwetsbaar avondje kunsttoneel” (2007b).

Er is dus sprake van twee soorten ontwikkelingen. Enerzijds wordt het gesubsidieerde aanbod minder vertoont in de schouwburgen door de concurrentie met de vrije producent. Anderzijds verschuift het gesubsidieerde circuit inhoudelijk gezien richting de vrije sector. Beide bewegingen zorgen ervoor dat het gesubsidieerde aanbod wat geen commercieel vermaak is, verdrongen wordt naar de marge. In deze marge opereert een vlakkevloertheater: het alternatief voor de schouwburg.

1.2 Geschiedenis van de vlakkevloertheaters

De eerste vlakkevloeren ontstonden al vroeg in de twintigste eeuw; puur praktisch omdat het toneelstuk te klein was voor een grote zaal. Blokdijs en Sonnen (2007) beschrijven dit fenomeen als de eerste functie van de vlakkevloertheaters: “De functie van de kleine zaal is dus: een ruimte voor toneel dat letterlijk en figuurlijk klein is.” (p.138).

Zoals in deelhoofdstuk 1 naar voren kwam, maakte Toneelgroep Studio naam door gedurfde vormexperimenten onder artistieke leiding van pionier Kees van Iersel. De vereiste langere productietijd van de experimenten werd mogelijk gemaakt door de (ver)bouw van een eigen theater: De Brakke Grond (De Voogd, 1970). Het was het eerste vlakkevloertheater in Amsterdam in 1962 en werd verbouwd door de tweede “pionier van het experiment”(Eversmann, 1996, p.722): decor- en kostuumontwerper Wim Vesseur. Van Iersel was de eerste die stelde dat sommige kunst niet voor het publiek van de grote zaal bedoeld is. Vernieuwende en meer absurdistische kunst moesten eerst in de kleine zaal getoond worden, voordat een groot publiek eraan toe was. Blokdijs en Sonnen (2007) noemen dit de tweede functie van een vlakkevloertheater: “... een ruimte voor stukken waar nog geen groot publiek voor was.” (p.139).

Zo schrijven Blokdijs en Sonnen (2007) nog drie functies toe aan de vlakkevloertheaters: een ruimte waar beeld en beweging als theatervorm even belangrijk zijn als taal; een ruimte waar directer contact tussen publiek en spelers mogelijk is; en “de vijfde functie van de kleine zaal: een ruimte waar acteurs en

regisseurs in wisselwerking met elkaar een nieuwe, eigen, eigentijdse vorm van theater ontwikkelen, vaak met een veel sterker, visueel en muzikaal karakter.” (p.141).

Bovengenoemde functies van de kleine zaal verwijzen naar de ontwikkelingen in de kunstvorm zoals beschreven staat in het vorige deelhoofdstuk. De nieuwe uitingsvormen vroegen om een andere beleving en een directer contact met de toeschouwer. Het publiek en de acteurs moesten niet langer gescheiden zijn door ‘de lijst’. De vierde wand werd veelal opgeheven binnen de postdramatische theatervormen, iets wat door de lijst bemoeilijkt werd. Architectonisch zijn de vlakkevloertheaters namelijk opgericht (en ingericht) om de functies te dienen en om ruimte te bieden aan de vernieuwende, kleinschalige kunst. Ze zijn kleiner van oppervlakte dan de traditionele schouwburg en heel expliciet zonder de ‘lijst’ waar de schouwburgen om bekend staan. In een vlakkevloertheater bevindt het publiek zich in dezelfde ruimte als de acteurs. Er wordt onversterkt gespeeld en de steile tribune geeft zicht op het speelveld, waarbij de eerste rijen op ooghoogte zitten met de acteurs. Een ware verandering ten opzichte van de schouwburg waar het publiek opkijkt naar het podium. (Zonneveld, 1993) De steile tribune beïnvloedt de kijkhouding, maakt het publiek meer betrokken en kritisch: een wens van de nieuwe theatervormen en eveneens de zesde functie van een vlakkevloer – aldus Blokdijs en Sonnen (2007, p.143).

Een vlakkevloertheater wordt ook wel *black box* genoemd: een ruimte waarin alles mogelijk is, waarin de verbeelding zijn werk kan doen ter ondersteuning van de totstandkoming van het verbeelde. De nieuwe theatervormen vroegen om nieuwe ruimtes, de vraag vanuit theatermakers naar de black box rees vanaf de zeventiger jaren. Een neutrale ruimte bestaat semiotisch gezien niet – aldus de stelling van Peter Eversmann aangehaald in het doctoraal proefschrift van M.L. Wilders (2012). Ze legt deze stelling verder uit aan de hand van een toespraak van Eversmann op een congres:

Ook al zijn allegorische schilderingen uit de moderne zaal verwijderd, een theatergebouw geeft altijd concreet vorm aan de positie en functie van het toneel binnen een bepaalde cultuur. Zelfs een lege zwarte doos geeft uitdrukking aan een idee over theater. Zo geeft in het geval van de moderne black box, de aanwezige technologie uitdrukking aan het geloof in de maakbaarheid van de wereld, of dit nu die van het toneel of daarbuiten is. (Wilders, 2012, p.11)

Theatermakers en –directeuren moeten rekening houden dat een neutrale ruimte niet bestaat. Volgens Eversmann beïnvloedt de architectuur van een zaal ten eerste de kijkervaring en beleving van het publiek. De zwarte boxen zijn zo ingericht dat de zichtlijnen anders gestructureerd zijn dan bij het lijsttoneel waar de acteurs achter verdwijnen. Echter, een geheel neutrale ruimte waarbinnen de verbeelding van de toeschouwer gestuurd wordt door het verbeelde is niet helemaal mogelijk. Een ruimte beïnvloedt altijd de perceptie van de toeschouwer en oefent daarmee invloed uit op hoe het verbeelde “gelezen” wordt door een toeschouwer (Eversmann, 1992; 1993).

De vlakkevloertheaters ontstonden in de roep vanuit de kunstenaars om een andere ruimte. De theaters bieden de ruimte voor de ontwikkelingen in de podiumkunstensector. Zo schrijft Vereniging van Vlakke Vloer Theaters in 1999:

Sinds de jaren tachtig ontwikkelen de vlakke vloertheaters zich in stijgende lijn. Hun gemeenschappelijkheid schuilt in de wil om voorstellingen te tonen die niet a priori de wetten van vraag en aanbod volgen. Zo bieden de VVT-theaters bij uitstek onderdak aan vernieuwende, eigentijdse en risicovolle producties. (p.2)

1.3 Kunstbeleid vanaf '05/'06 in Nederland

Dit onderzoek laat niet toe een uitstapje te maken naar een uitgebreide weergave van de ontwikkelingsgeschiedenis van het kunstbeleid. In het kort kan er wel gesteld worden dat de visie van ons kunstbeleid (nog steeds) stoelt op het welbekende Thorbecke-adagium. In 1862 sprak J. R. Thorbecke uit wat de kerntaken van de overheid zouden moeten zijn en hoe de overheid bovenal voorwaardenscheppend moest zijn. De uitspraak “de regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst” (Boekman, 1989, p.42) is sindsdien leidend geweest in de houding van de overheid ten opzichte van kunst (Oosterbaan Martinius, 1990). Hoewel er een omslag kwam in het liberale denken gedurende de jaren tachtig en maakte dit plaats voor een meer socialistische politiek, is het standpunt van de overheid jegens kunst onveranderd gebleven. Zo wordt in 2002 het Thorbecke-adagium nog het uitgangspunt van het cultuurbeleid genoemd (Ministerie van OCW, 2002, p.41).

Een echt kunstbeleid kwam nog veel later op gang, pas na de Tweede Wereldoorlog. De overheid scheidt de voorwaarden van onze infrastructuur met het door hun uitgestippelde kunstbeleid en bepaalt de waarde van kunst die bepalend is voor het ontvangen van subsidie, zoals: ‘spreiding’ of ‘vernieuwing en engagement’. Geheel in lijn met het Thorbecke-adagium geeft de Raad voor Cultuur inhoud aan het bestel, en adviseert het de minister van OCW over de structuur van het bestel. Voor 1993 ontvingen gezelschappen ad-hoc subsidies. Met de komst van de cultuurnotasytematiek in 1993 komt er een vierjarig beoordelingsbeleid; structurele subsidie vanuit het Rijk (Pots, 2010). Daarnaast ontstaan werkplaatsen en productiehuisen en worden fondsen opgericht. In een kunstenplan wordt wettelijk vastgelegd in welke mate de overheid controle uitoefent op de kunstproductie. De cultuurnota bevat de eventueel veranderde wetgeving omtrent kunst en cultuur in het kunstenbeleid (Voorneman, 2005, p.42).

Vanaf 2005 komt de systematiek in een stroomversnelling van veranderingen terecht. Cultuurjournalist Simon van den Berg omschrijft de opmaat naar de eerste grootschalige stelselherziening in 2009 in zijn artikel ‘Tijdlijn nieuw subsidiestelsel’ (2009). De volgende informatie is veelal uit de opsomming van

gebeurtenissen uit dit artikel afkomstig, aangevuld met het artikel: ‘Fonds Podiumkunsten publiceert nieuwe subsidieregeling’ (Meijers 2012).

Van den Berg beschrijft hoe Medy van der Laan, staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, in 2005 haar kunstnota presenteert, waarin ze de Basis Infrastructuur (BIS) voorstelt. Het jaar 2006 kondigt een crisis in de podiumkunsten aan met onder andere de Staat van het Theater van Ivo van Hove, zoals beschreven in de inleiding. In hetzelfde jaar presenteert de Commissie d’Ancona hun onderzoeksrapport *UIT! Naar gesubsidieerde podiumkunsten met een nieuw élan* (2006). Twee belangrijke conclusies uit dit rapport zijn: de kloof die gaapt tussen aanbod en afname en de versnippering van middelen. Een interessant gegeven is het feit dat in dit rapport de mis-match tussen wat het aanbod is en welke speelplekken er zijn, al aangegeven wordt: lokale overheden steunen grotere schouwburgen, terwijl kunstenaars meer en meer kleinschalig aanbod produceren. Een onjuiste schaalverdeling, zo noemt het rapport dit, terwijl het “omnivore kunstpubliek steeds beter zijn weg [vindt] naar allerlei alternatieve podia.” (Commissie d’Ancona, 2006, p.28). Het rapport praat van een scheiding van de sectoren, tussen het vlakkevloercircuit en het schouwburgencircuit, ofwel: tussen kleinschalig aanbod en repertoire-grotezaalaanbod.

Het rapport van commissie d’Ancona dient als uitgangspunt voor Ronald Plasterk, minister van OCW, om in 2009 de belangrijke stelselherziening door te voeren: de Basis Infrastructuur (BIS), zoals eerder door Van der Laan voorgesteld. Er komt een driedeling in de subsidieverdeling. Een beperkt aantal grote culturele instellingen wordt vrijgesteld van het vierjaarlijkse beoordelingsbeleid van de cultuurnotasystematiek. Middelgrote instellingen en de fondsen komen in de BIS, waarvan de subsidie eens in de vier jaar vastgesteld wordt via de cultuurnota. Overige (kleine) kunstinstellingen kunnen subsidie aanvragen via een van de fondsen. Een periode van decentralisatie wordt ingeluid met deze nieuwe verdeling van middelen en verantwoordelijkheden. Van den Berg (2009) stelt dat de start van decentraliseren mogelijk werd door de oprichting van het ‘Superfonds’ in 2007: Nederlands Fonds voor Podiumkunsten+, kortweg NFPK+. In 2010 versimpelde de naam naar: het Fonds Podiumkunsten. Het doel van de oprichting van het Fonds was om de pluriformiteit van het Nederlands podiumkunstenlandschap te bewaken, en de maatschappelijke betekenis van de podiumkunsten te versterken. Het Fonds wil investeren in kwaliteit en vraag en aanbod beter op elkaar laten aansluiten – met als doel versnippering van middelen tegen te gaan. Doordat het Rijk de BIS-instellingen financiert, ligt bij het Fonds de doelstelling om de prioriteit te geven aan de producties binnen het ‘midden- en kleinsegment’ van het vlakkevloer-aanbod. Zodoende wil het Fonds een van Nederlands kenmerkendste eigenschappen van het theaterbestel waarborgen: diversiteit (Cunningham, 2006).

Drie jaar na deze stelselherziening treedt een nieuw kabinet aan met de inmiddels beruchte Halbe Zijlstra als staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. Het gevolg is een fikse bezuiniging van het

kunstenbudget. Productiehuizen verdwijnen, waarmee talentontwikkeling een hekel punt wordt. Een aantal vlakkevloertheaters sluit of ontvangt minder geld (wat een gevolg is van gemeentelijke subsidieverstreking) waardoor een aantal vlakkevloeren niet langer de landelijke verantwoordelijkheid dragen voor het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. En Zijlstra besluit het aantal BIS-instellingen te verminderen: dit betekent een beperking van het aantal culturele instellingen dat aan mag vragen bij het Rijk. Voor de theatersector heeft dit tot gevolg dat veel meer instellingen en gezelschappen afhankelijk worden van geld van het Fonds Podiumkunsten. Het budget van het Fonds daalt overigens ook drastisch. Zoals Constant Meijers bericht in ‘Fonds Podiumkunsten maakt aangekondigde slachting waar’:

Er werden 203 aanvragen ingediend, voor een totaalbedrag van 53,2 miljoen euro. Daarvan hebben er 153 een positief advies gekregen, maar zijn er slechts 80 gehonoreerd: 17 nieuwe instellingen, 15 instellingen afkomstig uit de huidige Basisinfrastructuur, 48 instellingen die al subsidie ontvangen van het fonds, terwijl 70 instellingen niet terugkeren. (Meijers, 2012)

Dit betekent dat er zestig procent van de instellingen niet terugkeert in 2013, zo lichte toenmalig directeur van het Fonds Podiumkunsten, George Lawson toe. Tevens gaf hij aan dat pluriformiteit, hoewel nog steeds hoog op de agenda staat, “behoorlijk aan schakering [heeft] ingeboet.” (Meijers 2012).

1.3.1 De gevolgen van de bezuinigingen voor de kleine zaal

In de uitgave *Cultuur in Beeld* van het Ministerie van OCW in 2013 (p.90) wordt het verschil tussen 2012 en 2013 van de meerjarige gesubsidieerde instellingen weergegeven zoals hier in tabel 1: “de was-woordt tabel van de meerjarige gesubsidieerde instellingen 2012-2013”

Tabel 1: De was-woordt tabel van de meerjarige gesubsidieerde instellingen 2012-2013 (bedragen in miljoenen)

	Aantal instellingen 2012	Subsidie 2012	Aantal toekenningen 2013	Toegekend bedrag 2013	Mutatie subsidiebedrag 2013 (%)
Rijk (BIS)	172	404	86	327,0	-19,1
Fonds Podiumkunsten	118	39,2	82	25,4	-35,2

Bron: aangepast van: “Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Cultuur in Beeld*. Zwolle: 2013, p.90”

Uit tabel 1 is af te lezen hoe het aantal BIS-instellingen halveerde, terwijl het subsidiebedrag met negentien procent daalde. Het aantal Fondsgesubsidieerde instellingen daalt bijna evenredig met de mutatie van het subsidiebedrag (respectievelijk dertig en vijfendertig procent). Uit deze tabel is zodoende goed af te lezen hoe Zijlstra grote instellingen verkoos boven de kleine.

Tobias Kokkelmans gebruikt dezelfde tabel van OCW in zijn betoog *Aristocratisering van onze infrastructuur* (2014). Hij trekt eenzelfde conclusie zoals hierboven beschreven en beschrijft hiermee de ontwikkeling dat er een kleiner, maar sterker machtscentrum ontstaat en een verdere “marginalisering van de marge” (p.4). Zoals in de inleiding werd aangegeven, trekt Kokkelmans de scheiding tussen de grote en de kleine zaal. In dit geval tussen: de BIS en de Fondsgesubsidieerde instellingen. Naast bovengenoemde aristocratische beweging van de infrastructuur, concludeert Kokkelmans dat er meer schouwburgzalen bijgebouwd worden dan dat het publiek kan groeien (p.7). Volgens Kokkelmans neemt het draagvlak voor het gesubsidieerde circuit toe (p.10).

Er kan geconcludeerd worden dat de bezuinigingen van 2013 grotendeels afgewenteld werden op het Fonds en de kleine sector. Dit heeft logischerwijs gevolgen voor de ontwikkeling van het theaterbestel en de verworven diversiteit van het Nederlandse aanbod. Simon van den Berg onderkent deze angst, zo blijkt het uit het volgende citaat:

En zo komen we tot de niet bijster opwekkende conclusie dat de toch al niet bijzonder spannende gezelschappen uit de Basisinfrastructuur in de jaren post-Zijlstra goeddeels kunnen doorwerken, maar nog grijzer zullen worden, terwijl er drastisch wordt gesnoeid in het kleinezaalcircuit, van oudsher en nog steeds de broeikas van alles wat interessant is in het Nederlands theater. (2012, p.15)

Kunsten '92, de bovensectorale belangenvereniging voor kunst, vroeg in 2012 een aantal specialisten om een analyse te geven van het kunstenveld. In de uitgave *Het beeld van de sector* worden alle kunstdisciplines door de betreffende specialisten geanalyseerd. Kunsten '92 trekt zelf een aantal algemene conclusies uit deze analyses. Zo stelt het rapport dat de Rijksoverheid een flinke stap terug gedaan heeft, zonder samenhangend beleid met de gemeenten te creëren (p.3). Eveneens stelt Kunsten '92 dat podia voor podiumkunsten in de knel komen doordat publiek voor het commerciële aanbod wegblijft, terwijl het kleinschalige aanbod voor het trouwe publiek verdwijnt (p.4).

Robbert ten Heuven en Simon van den Berg maakten in deze publicatie de analyse voor de podiumkunsten. Ze concluderen aan de aanbodzijde het gevaar dat de diversiteit afneemt (Kunsten '92, 2012, p.8). Publiekscijfers en eigen inkomsten (vertaald in: cultureel ondernemerschap) zijn voor het kabinet leidend in de subsidieverstrekking. Volgens Ten Heuven en Van den Berg heeft dit gevolgen voor de artistieke ontwikkeling van makers die bewust kiezen voor intieme voorstellingen waarbij de vereiste bezettingsgraad dus niet gehaald kan worden (p.8). Daarnaast resulteert de keus van het kabinet in een grotere kloof tussen de grote en kleine zaal en brengt het de kleine zaal in gevaar. Publiek voor het vlakkevloer-aanbod blijkt een trouw publiek te zijn en in aantallen bleef het nagenoeg gelijk (p.4). Echter,

uit het middensegment, dat wat trouw publiek trekt, verdwenen veel instellingen. Het is de vraag wat dat betekent voor de publieksaantallen. Een tweede gevaar voor de kleine zaal dat omschreven wordt in de analyse van Ten Heuven en Van den Berg is dat gemeenten steeds minder bereid zijn om een structureel verliesmakend theater te subsidiëren. Het betekent, volgens hen, een verschraling van het aanbod als rechtstreeks gevolg van de bezuinigingen, en een verschraling van het aanbod doordat de vlakke vloeren gedwongen worden minder risicovol te programmeren (pp. 12-14).

Eenzelfde conclusie wordt getrokken in het artikel “‘Het wordt wel heel povertjes’ - Het theaterlandschap na 2013’:

De afname van het kleine aanbod in combinatie met het feit dat veel gemeenteraden besluiten minder geld uit te trekken voor hun kleine theaters, betekent dat vooral het theaterpubliek buiten de Randstad aangewezen zal zijn op minder avontuurlijk aanbod: cabaret, traditioneel teksttheater van de grote gezelschappen en de musical. Voor een andere smaak moet je naar de grote stad. (Van Heuven, 2012)

Een tweede publicatie van Kunsten '92 *De aannames van Zijlstra – Anderhalf jaar later* (2014) stelt net als de eerste publicatie van Kunsten '92 (2012) en net als Kokkelmans (2014) dat het publiek voor het gesubsidieerde circuit nagenoeg gelijk blijft. Een andere conclusie is dat vooral in niet-Randstedelijke gebieden het aanbod verschaald en talentontwikkeling niet goed wordt opgepakt. Aan de afnamekant geldt eveneens eenzelfde conclusie: de kleine instellingen zijn in de knel gekomen en er bestaat grote afstand tussen Fondsgesubsidieerd aanbod en aanbod dat getoond wordt in de kleine zaal (Kunsten '92, 2014).

Een zevental vlakkevloertheaters¹ heeft de krachten gebundeld in 2013 en is bij elkaar gaan zitten om te praten over een gedegen spreiding van het aanbod voor de kleine zaal door het land. Met de oprichting van Coproducers legt elk van deze zeven theaters een bedrag bij om een tweetal voorstellingen per jaar te coproduceren. Het gezelschap heeft hiermee een startbedrag en een garantie op speelbeurten. De theaters zijn dit initiatief gestart om vraag en aanbod meer bij elkaar te brengen: het probleem dat hierboven in de publicaties van Kunsten '92 naar voren komt. Tevens dicht het initiatief het gat dat het verdwijnen van de productiehuisen geslagen heeft in de productieketen van theater. Zoals de Theaterkrant bericht:

Met deze nieuwe aanpak gaan de podia zelf actief participeren in de ontwikkeling van de meer risicovolle producties. (...) De deelnemende theaters vervulden al eerder een ontwikkelingsrol en

¹ Dit betreffen de volgende theaters: Frascati theater, de Toneelschuur, Theater Kikker, Verkadefabriek, Theater aan het Spui,

willen met dit initiatief onafhankelijke producties voor de kleine- en middenzaal ondersteunen (Leeuwerink, 2013)

Een laatste gevolg van de bezuinigingen dat direct invloed had op het vlakkevloertheatercircuit zijn de productiehuizen. Doordat deze werden wegbezuinigd kwam de taak van ‘talentontwikkeling’ ergens anders te liggen, namelijk bij de grote instellingen – aldus Zijlstra’s advies. Zij moeten zorgen voor de juiste instroom van talent en tegelijkertijd de doorstroom bevorderen. Studente Lakwijk heeft uitvoerig onderzoek verricht naar wat er nog gebeurt aan talentontwikkeling nu deze taak bij de grote gezelschappen ligt. Ze concludeert dat talentontwikkeling nauwelijks opgepakt is door de grote instellingen, behalve enkele die een producerende functie hebben (zoals Frascati Producties en Toneelschuur Producties. Lakwijk (2014) schrijft dat het begrip talentontwikkeling in de nota’s van Zijlstra ‘leeg’ blijft;

Wat er met het begrip bedoeld wordt is in geen enkele nota duidelijk gemaakt, behalve dat het doorstroming dient te bevorderen. De meest concrete definitie staat in de nota *Meer dan kwaliteit* uit 2011. Daarin staat dat de grote instellingen de taak hebben om talent door te laten stromen naar de grote zaal. Talentontwikkeling gaat hier dus niet om verbreding of experimenteren. Wat verwacht wordt van middelgrote instellingen (vijf van de negen gezelschappen in de basisinfrastructuur zijn middelgroot) op het gebied van talentontwikkeling, wordt nergens genoemd (p.43).

De nieuwe minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, Jet Bussemaker, heeft talentontwikkeling (opnieuw) tot een belangrijk punt in het beleid gemaakt. Ze is in gesprek gegaan met jonge kunstenaars en op moment van schrijven wordt er acht miljoen extra budget vrijgemaakt voor talentontwikkeling binnen de culturele sector (Rijksoverheid, 2014). In de toespraak voor Staat van het Theater 2013 sprak Bussemaker de volgende woorden: “Krijgen de experimentele, jonge makers en de moeilijke, prikkelende voorstellingen voldoende kans in de schouwburgen en op de podia?” (Rijksoverheid, 2013). Feitelijk is deze vraag de onderliggende vraag van dit onderzoek.

1.4 Tweetal onderzoeken naar de positie en imago van de VVT-theaters

Zoals benoemd in het vorige deelhoofdstuk concludeerde commissie d’Ancona een mis-match tussen aanbod en afname. In 1999 werd dit probleem al geconstateerd door de Vereniging van Vlakke Vloer Theaters (VVT), maar dan toegespitst op het kleinschalige aanbod. De VVT, opgericht in 1994, was de branchevereniging van de vlakkevloertheaters in Nederland. In het activiteitenplan van 1995 omschrijft de VVT haar doelstelling: “De VVT is een vereniging van theaters die verantwoordelijkheid nemen voor de presentatie van een groot deel van het gesubsidieerde aanbod; in veel gevallen zijn zij ook als producenten actief. De positie van deze theaters is medebepalend voor de verdere ontwikkeling van het

theaterbestel.” (Vereniging van Vlakke Vloer Theaters, 1995, p.6). De VVT vroeg in 1999 het onderzoeksbureau Motivaction onderzoek uit te voeren naar de positie van de vlakkevloeren in het theaterlandschap, met betrekking tot de aanbodzijde (distributieaandeel) en de vraagzijde (afname-aandeel)² van het gesubsidieerde aanbod. In de inleiding kwam dit onderzoeksrapport; *De positie van de VVT-theaters in het Nederlandse theaterlandschap* (1999) al kort ter sprake, er zal nu dieper op de resultaten ingegaan worden. De VVT publiceerde daarnaast *Vlakke Vloertheaters Bergopwaarts*: een samenvatting van de resultaten en een korte schets van de contouren van vlakkevloertheaters. Het volgende citaat over de conclusies van het onderzoek komt uit deze laatste publicatie:

De betekenis van de zestien VVT-theaters is niet uit te vlakken. Zo spelen zij aantoonbaar een belangrijke rol in de presentatie van het rijk gesubsidieerde podiumkunstenaanbod. Dat laat zich boekstaven: het aantal VVT-theaters in vergelijking met het aantal VSCD-theaters is als 1 staat tot 8, maar voor de distributie van gesubsidieerd aanbod geldt voor VVT-theaters en VSCD-theaters de verhouding 1 staat tot 3. (VVT, 1999, p.15)

Het rapport van Motivaction wees uit dat in de zestien in 1999 aangesloten theaters bij de VVT zeventien procent van het totale gesubsidieerde podiumkunstenaanbod te zien was. Dit was “een groter aandeel dan tot dan gedacht”(Volkskrant, 1999). Ook bleek het totaal aantal bezoekers toegenomen (over de jaren '93-'99) met twaalf procent, terwijl het gemiddelde aantal podiumkunstbezoekers met zes procent gestegen was. Hieruit kan de conclusie getrokken worden dat ondanks het beperkte budget voor deze nieuwe producten de belangstelling vanuit het publiek groeide. Daarnaast werd geconcludeerd dat het marktaandeel van de VVT binnen het totale gesubsidieerde aanbod naar wens van de theaterdirecties zelf te laag was. Het beperkte budget van de theaters maakten het niet mogelijk meer aanbod te tonen. Het gevolg is een discrepantie tussen vraag en aanbod (Motivaction, 1999).

De VVT beloofde een vervolgonderzoek in enkele jaren om een vergelijking te maken en mogelijk een tendens in beeld te brengen. Dit onderzoek heeft echter nooit plaatsgevonden, wellicht (mede) doordat de VVT in 2003 opging in de VSCD. Wel is er in 2002 een onderzoek verschenen naar het imago van de vlakkevoertheaters, hierin werd met name de publieksopbouw van vlakkevloertheaters onderzocht. Onderzoeker Letty Ranshuysen publiceerde *Samenvatting Imago-onderzoek Vlakkevloertheaters* (2002) openbaar, waarin de resultaten besproken worden. Volgens dit onderzoek is het theaterpubliek over het algemeen hoogopgeleid, en telt het vlakkevloertheaterpubliek meer studenten dan het schouwburgpubliek (Ranshuysen, 2002 p.1). Een andere conclusie voorkomend uit dit onderzoek is dat het publiek buiten

² De VVT bedoelt met het distributieaandeel het aantal voorstellingen van het totaal aantal voorstellingen dat aangeboden wordt door het theater. Met het afname-aandeel wordt het aantal bezoeken van het totaal aantal bezoeken dat via het bewuste theater afgenomen wordt (Motivaction, 1999, p.3).

Amsterdam het vlakke vloer-aanbod weliswaar complexer vindt, maar dit niet als drempel ervaart. Zoals Ranshuysen (2002) concludeert:

Vlakke vloertheaters contrasteren veel meer met schouwburgen in de veronderstelde vernieuwing of avontuurlijkheid van het aanbod dan in de veronderstelde complexiteit ervan. De hang naar vernieuwing van vlakke vloertheater lijkt dus veel minder gepaard te gaan met complexiteitsdrempels dan op basis van eerder onderzoek verwacht mag worden. (p.2)

1.5 Samenvatting theoretisch deel

Allereerst emancipeerde de kunstvorm theater, daarop reagerend ontstonden er vlakke vloertheaters. Deze theaters wonnen aan belang in het nationale bestel en werden als sector sterker door zich te verenigen in de branchevereniging VVT. De opkomst van het postdramatische theater leidde tot een enorm gevarieerd podiumkunstenlandschap. Het onderzoek van de VVT in 1999 en de commissie d'Ancona in 2006 merkten een mis-match tussen aanbod en afname op; een bewering die in dit onderzoek verder onderzocht wordt. De conclusie van de commissie lag in overaanbod; er was te veel kunst en er heerste een versnippering van middelen (Commissie d'Ancona 2006: 41). Tegelijkertijd is het inherent aan kunst om overaanbod te hebben, zo stelt Wilfred Takken in de NRC van 20 mei 2006. Op de vraag of er overaanbod (of juist onderaanbod van sommige genres) gaat dit onderzoek specifiek niet in: het onderzoekt de afnamekant.

De conclusies die uit het onderzoek van de VVT voortkwamen over de positie van de vlakke vloeren, toonden vooral het belang van deze vlakke vloertheaters aan. Een belang dat dit onderzoek niet wil ondermijnen. Echter, na het verrichtte literatuuronderzoek, rijst de vraag hoe het in 2013 met de kleine-zaalsector gesteld is. De VVT bestaat niet meer, terwijl de VSCD op moment van schrijven nog maar vijf vlakke vloertheater-leden telt. Het vervolgonderzoek dat de VVT beloofde is er nooit gekomen, terwijl deze relevanter lijkt dan ooit. Het belang van de vlakke vloertheaters is op losse schroeven komen te staan sinds de (aanloop van de) bezuinigingen.

De instellingen voor de kleinschalige kunst zijn het hardst getroffen door de bezuinigingen, evenals de kleinschalige kunst zelf. Het publiek voor het kleinschalige, gesubsidieerde aanbod bleef ongeveer gelijk de afgelopen jaren. Als gevolg van de bezuinigingen sloot een aantal vlakke vloertheaters en trad verschraving van het aanbod op. Uit de literatuurstudie blijkt dat de marge waarbinnen de vlakke vloertheaters opereren verder is verkleind. Ook bleek een verkleining van de marge van de vernieuwende, geëngageerde, gesubsidieerde kunstvorm: waar experiment en vernieuwing plaatsvindt, publiek bevraagd en geprikkeld wordt.

2 Methodiek

In dit hoofdstuk wordt de methodiek van dit onderzoek stap voor stap beschreven. De handleiding *Basisboek Kwalitatief Onderzoek* van Baarda e.a. (2005) bleek hierbij nuttig. Ter aanvulling is tevens gebruik gemaakt van de handleiding voor kwantitatief onderzoek *Basisboek Methoden en Technieken* van Baarda e.a. (2006). Als laatste heeft het boek *Het ontwerpen van een onderzoek* van Doorewaard en Verschuren geholpen inzicht te verkrijgen in het opzetten van een gedegen onderzoek en een te beantwoorden onderzoeksvraag.

2.1 Keuze van de onderzoekseenheden

Uit voorgaand hoofdstuk bleek de aanname dat er sprake is van een (verdere) verkleining van de marge waarbinnen de vlakkevloertheaters opereren en van de vernieuwende, geëngageerde, kleinschalige kunstvorm. Dit wordt nu verder onderzocht in de praktijk; wat van het aanbod programmeren de theaters nog, en hoeveel minder vlakkevloertheaters zijn er nu precies in 2013 vergeleken met 2007? De resultaten worden in het hoofdstuk ‘Resultaten’ gepresenteerd. In dit hoofdstuk zal eerst de methodiek uit de doeken gedaan worden: dit onderzoek heeft een vrij uitgebreide methodische toelichting.

2.1.1 Verantwoording algemene onderzoekseenheden

De onderzoeksvraag is tot stand gekomen in samenspraak met artistiek directeur Mark Timmer. Ook hij maakte zich zorgen over het veld en de kloof tussen aanbod en afname van de kleinschalige kunst. Hoeveel vlakkevloertheaters zijn er nu precies minder in 2013 en wat programmeren ze nog? Er wordt een cijfermatige analyse verricht tussen 2007 en 2013 om bovengenoemde vraag te beantwoorden. Het ‘geprogrammeerde professionele aanbod ten opzichte van het gehele aanbod in een theater’ is in dit onderzoek zodoende het “eigenschapsbegrip” (Baarda, 2005, p.40).

Dit onderzoek leent zich er niet voor om alle vlakkevloertheaters van Nederland uitvoerig in beeld te brengen. Daarom is gekozen voor een viertal informanten, vier theaters: Verkadefabriek in Den Bosch; Theater Kikker in Utrecht; Theater aan het Spui in Den Haag; en Frascati theater in Amsterdam. Aan de hand van deze kleine case-study van vier theaters, tracht dit onderzoek een beeld te scheppen van de veranderende rol van de vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap na 2013. De keus voor deze vier theaters is simpel: van deze theaters was te vergelijken data voorhanden, van andere theaters niet. De vier vlakkevloertheaters in de twee te onderzoeken jaren vormen het “eenheidsbegrip” (Baarda, 2005, p.41) in dit onderzoek, waarvan de programmeringsopbouw kwantitatief en kwalitatief onderzocht is.

Er is gekozen voor een cijfermatige vergelijking tussen 2013 en 2007, omdat hiermee de vergeleken periode drie kunstenplanperiodes bestrijkt. Er werd in 2009 een belangrijke stelselverandering doorgevoerd: de Basis Infrastructuur-regeling (BIS) – die in 2013 weer sterk wijzigde onder invloed van de bezuinigingen. Daarnaast geldt eind 2006 als begin van de crisis in het podiumkunstenlandschap. Deze drie redenen hebben geleid tot de keus 2007 als vergelijkend jaar van 2013 te nemen voor het kwantitatieve onderzoek.

Wat wordt er precies bedoeld met het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod? Dit is het aanbod dat subsidie, meerjarig of projectmatig, ontvangt van het Rijk, het Fonds, gemeenten of van particuliere fondsen. Het is het aanbod dat geschikt is voor de kleine zaal: kleinschalig aanbod. Het is podiumkunstenaanbod, onderverdeeld door de Raad voor Cultuur in: theater, dans, muziektheater en muziek (Raad voor Cultuur, z.j.). Dit onderzoek gaat nadrukkelijk in op (muziek)theater- en dansaanbod, waarvan jeugd aanbod eveneens onderdeel is, en houdt zodoende muziekproducties buiten beschouwing. Daartoe wordt er hier alleen muziektheater-, theater-, en dansproducties gerekend tot het deel kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod waarnaar vaak verwezen wordt. Muziek valt zodoende in de categorie; overige, of totaal podiumkunstenactiviteiten en zal zo benoemd worden in dit onderzoek. Verder wordt er met ‘professioneel’ aanbod in dit onderzoek de professionele podiumactiviteiten bedoeld. Wat hier niet onder valt is: cabaret, kleinkunst, verhuuractiviteiten, producties van de vrije producent, of amateurkunst. De bepaling wat professioneel aanbod betreft, komt tot stand uit literatuurstudies, algemene opvattingen in het veld, en een verificatie bij gezaghebbers uit het veld. Hoewel de meningen erover verschillen, wordt cabaret of kleinkunst (nog) niet als officiële kunstvorm bestempeld.

Daarnaast dient er nog een verschil duidelijk gemaakt te worden. Er is aanbod (waarmee dus kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod bedoeld wordt) van het middensegment en het kleinsegment. Het middensegment is het gekende aanbod van middelgrote vlakkevloertheatergezelschappen, zoals: Veenfabriek, Dood Paard, Matzer Theaterproducties, Orkater, Laura van Dolron, en Wunderbaum. Ook voorstellingen van de grotere gezelschappen (uit de BIS) die specifiek voor de kleine zaal gemaakt worden, vallen onder het middensegment-aanbod, zoals: Ro Theater, Oostpool, Nationale Toneel. Dit is aanbod dat zich als enigszins bewezen heeft en vaak een vast publiek heeft opgebouwd. Ongekend aanbod van jonge makers, en de (nog) minder gerenommeerde makers en gezelschappen vallen onder het kleinsegment-aanbod, ofwel: ongekende aanbod. Voorbeelden hiervan zijn: Davy Pieters, Moeremans&Sons, Schwalbe, Firma MES, BOG, De Hollanders, Nick Steur, en Daria Bukvic. Er wordt ook wel gerefereerd naar het meest kwetsbare en jongste werk voor de kleine zaal, wanneer het om dit aanbod gaat.

Een laatste verduidelijking wat betreft de gebruikte terminologie: de begrippen ‘kleine zaal’ en ‘vlakkevloertheater’ worden soms door elkaar gebruikt in dit onderzoek. In principe wordt hiermee

hetzelfde bedoeld: een vlakkevloertheater is een kleine zaaltheater. De term ‘vlakkevloertheater’ wordt het meest gehanteerd, maar in bijvoorbeeld citaten kan ‘kleine zaal’ voorkomen, waarmee een vlakkevloertheater bedoeld wordt. Echter, waar er gesproken wordt over kleine *zaalaanbod*, duidt dit het aanbod dat gemaakt wordt voor een kleine zaal. Dit kan een vlakkevloertheater zijn, maar net zo goed een kleine zaal in de schouwburg. Aan de afnamekant is de kleine zaal stevast het vlakkevloertheater in dit onderzoek.

2.1.2 Verantwoording van de lijst van vlakkevloertheaters

Er is geen officieel aantal vlakkevloertheaters bekend. De bekendste en grootste koepelorganisatie in de podiumkunsten, de Vereniging voor Schouwburg- en Concertgebouwdirecties VSCD, behartigt de belangen van podia en festivals, en houdt diverse analyses van het veld. De VSCD heeft echter geen overzicht van het aantal theaters wat Nederland rijk is. Dit heeft twee redenen. Ten eerste is de VSCD er met name voor schouwburg- en concertzalen. Voordat de VSCD fuseerde met de Vereniging van Vlakke Vloer Theaters (VVT) behartigde zij, op het gebied van theater, zelfs uitsluitend de belangen van de schouwburgen grotere zalen. Sinds de fusie in 2003 kunnen ook vlakkevloertheaters lid worden – wat maar vijf theaters zijn in 2013. Kortom: de VSCD beschikt met name over gegevens van de schouwburgen. De tweede reden is: een podium moet lid zijn van de VSCD, wil het in de onderzoeken meegenomen worden. De VSCD verzamelt, onderzoekt en analyseert de leden en geeft daarmee een beeld van de sector. Echter, dit beeld is gebaseerd op de verzamelde data van de leden: met name de schouwburgen dus. Dit betekent dat het beeld wat de VSCD kan geven over de theatersector gericht is op de schouwburgen en op lid-theaters.

Het onderzoek naar vlakkevloertheaters uitgevoerd door Motivaction in 1999 in opdracht van de VVT dient als basis voor de lijst van het aantal vlakkevloertheaters dat Nederland rijk is. Motivaction onderzocht de zestien VVT-leden³. De Balie is in 2007 geen actief theaterpodium meer en wordt zodoende niet meegerekend in de vergelijking in dit onderzoek. Daarnaast vond uitvoerig onderzoek op internet plaats: elke stad in Nederland is onderzocht met de vraag welke theaters in die stad bestaan. Zodoende werd de lijst van de VVT aangevuld. Uiteindelijk is de lijst voorgelegd aan een drietal theaterdirecteuren, een beleidsmedewerker van VSCD en van het Fonds Podiumkunsten en aan collega’s uit het veld. Zodoende is getracht te verifiëren of dit de meest complete lijst van vlakkevloertheaters is in Nederland.

³ Dit betrof: De Balie; Theater Bellevue; NESTheaters; Toneelschuur; Witte Theater; LAK theater; Korzo Theater; Theater a/h Spui; Lantaren/Venster; Theater Kikker; Huis a/d Werf; Theater De Lieve Vrouw; O42; Theater Bis; Plaza Futura; De Vorst (Motivaction, 1999, p.2)

Het gaat expliciet om vlakkevloertheaters die de verantwoordelijkheid dragen voor het tonen van het kleinschalige (en kwetsbare), gesubsidieerde, professionele aanbod. De kleine zalen in verschillende schouwburgen worden daarom niet meegenomen in dit onderzoek. Wederom wegens de omvang van dit onderzoek bleek het onmogelijk de kleine zalen in de schouwburgen mee te nemen: de structuur en het verdienmodel van de schouwburg is zo wezenlijk anders, dat dit moeilijk te vergelijken valt met de vlakke vloeren. De kleine zalen in schouwburgen opereren niet zelfstandig en zijn afhankelijk van de keus ten opzichte van het totale aanbod van de schouwburg. Een andere reden is dat er nog nooit een goed beeld gegeven is van alleen het vlakkevloertheatercircuit. Dit onderzoek wil zich uitsluitend toespitsen op dit segment.

Er is onvoldoende ruimte in dit onderzoek om in te gaan op elk theater en de overweging deze wel of niet mee te rekenen. Een aantal theaters wordt als voorbeeld aangehaald. Zo worden theaters die geen structurele subsidie ontvangen en programmeren op basis van verhuur en enkele producties bekostigd door de verhuuractiviteiten, niet meegerekend. Voorbeelden hiervan zijn: Theater Zuidplein te Rotterdam en Oostblok Theater te Amsterdam. Deze laatste is overigens ontstaan uit een fusie in 2013 tussen Muiderpoorttheater en Pleintheater. Deze fusie voorkwam niet het wegvallen van subsidie, maar dient wel ter voorbeeld om aan te geven dat alleen al in Amsterdam er in 2007 nog meer kleine podia ruimte boden aan het kleinschalige aanbod.

Het Veem Theater, tevens te Amsterdam, wordt niet meegerekend, omdat het eerder structurele subsidie ontving van Het Rijk vanwege de productiehuisfunctie voor de mime. Anno 2014 ontvangt het minimale subsidie van Het Fonds en de gemeente Amsterdam en toont voornamelijk werk uit de niche mime, conceptuele dans en performance. Het Veem Theater wordt niet meegenomen, vanwege de minieme subsidie, de niche waarbinnen het opereert (waardoor het geen brede verantwoordelijkheid voor het aanbod draagt) en het feit dat het huis vooral produceert en niet programmeert.

Voor theater Ins Blau in Leiden geldt eenzelfde reden als dat de kleine zalen van de schouwburg niet meegerekend worden: het nieuw opgezette theater valt momenteel onder Stadspodia Leiden. Het is net geopend en toont ook het kleinschalige aanbod, maar opereert niet zelfstandig en wordt daarom eveneens als “kleine zaal horend bij een schouwburg” gerekend.

Gezelschappen met eigen theaters worden tevens niet meegerekend in dit onderzoek, omdat ze (bijna allemaal) uitsluitend eigen voorstellingen tonen. De kleine zalen dragen geen verantwoordelijkheid voor het landelijke kleinschalige aanbod en zijn daartoe irrelevant voor dit onderzoek. Voorbeelden hiervan zijn: Appeltheater (die sinds 2013 geen Rijkssubsidie meer ontvangt); het O.T. Theater (die de deuren heeft moeten sluiten in 2013); Artemis theater; en Huis Oostpool.

2.2 Keuzeverantwoording case-study

De vier onderzochte theaters spelen een belangrijke rol in het vlakkevloercircuit: Frascati Theater in Amsterdam; Theater aan het Spui in Den Haag; Verkadefabriek in Den Bosch; en Theater Kikker in Utrecht. Vier grote steden waarin de theaters een vergelijkbare positie hebben: ze zijn niet het enige theater in de stad. In dit deelhoofdstuk zal er een zeer beknopte geschiedenis van elk theater worden toegelicht, waarbij de focus ligt op de kerntaken van het theater.

2.2.1 Theater Frascati

Tekstschrijver en dramaturg Bas van Peijpe heeft de geschiedenis van de theaterstraat de Nes in Amsterdam in beeld gebracht, wat ons terugbrengt naar de zestiende eeuw (Van Peijpe, 2008). Hij beschrijft hierin hoe er in die tijd in de Nes al rederijkerspelen opgevoerd werden. Omstreeks 1810 opende een Italiaans koffiehuis, Frascati, de deuren, waar al snel een grote feestzaal bijkwam. In de loop van de negentiende eeuw toonde de zaal onder andere komedies en Franse vaudeville. Echter, in de periode die volgde kwamen er bordelen in de Nes en werd Frascati huis van kermispubliek. De gemeente sloot het gebouw aan het einde van de negentiende eeuw en de straat Nes werd een handelsstraat. Na de Tweede Wereldoorlog werden huizenveilingen gehouden in Frascati.

In de jaren zeventig domineerde ‘De Theaterunie’⁴ vanuit de Brakke Grond de theaterstraat Nes. Theaterunie produceerde en programmeerde de zalen van de Brakke Grond en van Frascati tot het overgang in Stichting [NES]Theaters in 1992 met artistiek leider Nan van Houte. Vier jaar later kwam er structurele subsidie voor het productiehuis van [NES]theaters. Met ingang van het theaterseizoen 2004/2005 veranderde de naam in [Frascati] en opereerde het Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond apart van Frascati. Beide theaters werkten nog wel nauw samen – een voorbeeld: het festival Something Raw.

Amsterdamse broedplaats voor talent, ‘het Gasthuis’, stond inmiddels vanaf de start in 1997 bekend dat het de meest eigenzinnige en getalenteerde kunstenaars uit verschillende disciplines aantrok. Veel makers ontwikkelden zich eerst bij het Gasthuis alvorens ze hun ontwikkeling voortzetten bij het productiehuis Frascati. Hieruit volgde dan ook een fusie in 2007/2008 tussen de twee instellingen met Mark Timmer (artistiek directeur) en Jola Klarenbeek (zakelijk directeur) aan het hoofd van Stichting Gasthuis Frascati (ofwel: Frascati theater). Vanaf 2014 is de locatie van het oude Gasthuis aan het WG-plein gesloten en heeft het intrek genomen in de voormalige Engelenbak. Hiermee bezit Frascati theater inmiddels over vier zalen in twee gebouwen in de Nes.

⁴ De Theaterunie kan gezien worden als voorloper van de productiehuizen en stimuleerde het alternatieve theatercircuit. Als een collectief functioneerde de Theaterunie door ondersteuning te bieden aan afzonderlijke makers. De voorlopers van alle nieuwe toneelontwikkelingen werden getoond en tevens zelf geproduceerd onder de Theaterunie (Van Peijpe, 2008).

De signatuur van Frascati is onveranderd gebleven. In de woorden van Bas van Peijpe is Frascati “dé plek waar ambitieuze en talentvolle theatermakers zich kunnen ontwikkelen tot zelfstandige, autonome en eigenzinnige podiumkunstenaars.” (Van Peijpe, 2008). Het productiehuis is de grootste van Nederland en ondersteunt en begeleidt talentvolle makers. Frascati toont een overzicht van het kleinschalige, professionele aanbod, internationale producties en de eigen producties. Frascati streeft ernaar de ontwikkelingen in het bestel op de voet te volgen en het vernieuwende werk (en nieuwste werk) te tonen. Frascati organiseert daarnaast contextprogramma’s en programmeert ook op bijzondere plekken in de stad (Stichting Gasthuis Frascati, 2013b).

2.2.2 Theater aan het Spui

De Haagse Comedie⁵ bleef ook na Aktie Tomaat in 1969 nog trouw publiek trekken in Den Haag. In de marge komt het vernieuwende, eigentijdse theater maar langzaam op gang in deze stad. Het alternatieve circuit krijgt voet aan de grond in het vlakkevloertheater HOT: Haags Ontmoetingscentrum voor Theaterkunsten. De huisgezelschappen van HOT zijn: de Haagse Comedie en de Nieuwe Komедie. Dit laatste gezelschap gaat mee in de democratiseringsgolf van het Nederlands theater en ontwikkelt zich binnen het genre politiek vormingstheater. In 1971 resulteert dit in de oprichting van De Appel en speelt het gezelschap in Theater aan de Haven. In 1976 verhuist het gezelschap naar het Appeltheater en in 1984 wordt de Nieuwe Komедie opgeheven. Een jaar later wordt het HOT gesloten. Er is echter wel vraag naar een vernieuwend, eigentijds vlakkevloerpodium en de gemeente roept de Stichting Interim in het leven om de mogelijkheden te onderzoeken. De Stichting exploiteert Theater aan de Haven, werkt onder de werknaam ‘Het Gebeuren’, neemt (in opdracht van de gemeente) oud-medewerkers van het HOT en de Nieuwe Komедie in dienst, en wil de Haagse boel eens flink opschudden. Het Gebeuren heeft dit doen gebeuren: door te produceren en programmeren schiep het een nieuw theaterklimaat in Den Haag (Wapperom, 2009).

De opdracht van Stichting Interim was om een plan voor een nieuw theater te ontwikkelen met een midden- en kleine zaal. In 1993 werd het nieuwe theaterhuis gerealiseerd: Theater aan het Spui (TahSpui). Volgens de theaterencyclopedie is het theater sinds zijn oprichting “een plek waar kwalitatief en net iets brutaler (jeugd)theater en dans wordt getoond.” (Theaterencyclopedie, 2014). Sinds zijn ontstaan toont Theater aan het Spui een selectie van het landelijke aanbod, maar produceert het ook eigen producties en biedt ruimte aan festivals. “Voornaamste taak van het Theater aan het Spui is het laten zien van ontwikkelingen op het gebied van professionele moderne dans en toneel. Dit alles onder de noemer

⁵ Zoals de Theaterencyclopedie vertelt: samen met De Nederlandse Comedie geldt De Haagse Comedie als belangrijkste toneelgezelschap van Nederland tot eind jaren ’60. Aktie Tomaat was gericht tegen deze twee traditionele gezelschappen (Theaterencyclopedie, 2014).

‘avontuurlijk theater’, de toeschouwer gaat met de maker mee op ongebaande paden.” (Wapperom, 2009).

Nieuwe directeur Cees Debets is sinds zijn aanstelling in 2009 bezig het theater nieuw elan te geven met artistiek hoogstaande en eigentijds aanbod. Hij noemt in een interview op de website over de geschiedenis van TahSpui (Wapperom, 2009) dat hij streeft naar de beste en meest exclusieve programmering. Met de invoering van het nieuwe kunstenplan 2013-2016 is de Toneelalliantie ontstaan. Het is een nieuwe samenwerking tussen Koninklijke Schouwburg Den Haag, Nationale Toneel en Theater aan het Spui. Met de Toneelalliantie wordt gestreefd naar een betere afstemming van de programmering en meer zichtbaarheid in de stad. De instellingen werken samen op het gebied van talentontwikkeling, randprogrammering, en is er een apart projectbureau opgericht voor educatie (TAHS, 2014). Eveneens bij zijn aanstelling heeft Debets jeugdtheater en de educatieve functie van zijn theater opnieuw leven in geroepen. Een extra zaal (zaal 3, tachtig stoelen) is sinds november 2013 geopend: “een laboratorium voor de Kunsten, aldus directeur Cees Debets.” (Leeuwerink, 2013).

2.2.3 Theater Kikker

In januari 1972 wordt Tejater Kikker door het Utrechtsch Studenten Corps (USC) opgericht. De naam refereert dan ook aan waar de ruimte voor gebruikt werd: ontgroenen en dan vooral het onderdeel ‘kikkeren’ (springen als een kikker). Verbonden aan het gebouw van de USC was het zeven dagen per week geopend en trachtte het ook niet-Corpsleden naar binnen te halen. De activiteiten waren niet alleen het tonen van theateraanbod, ook werden er cursussen en workshops voor het zelf beoefenen gegeven. Studenten runden en programmeerden gezamenlijk en als vrijwilliger het theater; beslissingen werden democratisch genomen. Het publiek bestond voornamelijk uit studenten zittend op de vloer, want er waren nog geen stoelen. De programmering was in de beginjaren semiprofessioneel. De niet-commerciële doelstelling van het theater staat vanaf het begin, en nu nog steeds, centraal (Theater Kikker, z.j.).

Vanaf 1975 wordt het theater een onafhankelijke stichting. Er werken niet langer alleen leden en de gemeente verleent structurele ondersteuning, waardoor het theater niet meer financieel afhankelijk is van het Corps. De onafhankelijkheid zorgt tevens voor een einde van de samenwerking, wat tot gevolg heeft dat het theater verhuist in 1981 naar een gebouw met stoelen. Ook niet-studenten vinden vanaf dan de weg naar de Ganzenmarkt, en in '85 verandert de spelling in Theater Kikker. Het theater concentreert zich al gauw op hedendaags, alternatief theater- en dansaanbod, jeugdtheater en muziek. In 2001 is de bouw van de tweede, grotere, zaal klaar. Hoewel veelzijdig, werd de programmering toegespitst op hedendaags theater, moderne dans, jeugdtheater en nieuwe muziek. Wel komt er een accentverschuiving op de stad te liggen; een focus in de programmering op de Utrechtse makers en festivals. Vanaf 2011 programmeert Theater Kikker geen muziek meer, dit genre is verplaatst naar een andere instelling in de stad. Het theater toont het werk van jonge makers – het ongekende werk – naast dat van ‘oudgedienden’:

het middensegment van de vlakke vloer. Kikker is naast de Stadschouwburg Utrecht het podium voor theater. Het volgende citaat is uit documenten van de gemeente Utrecht, geformuleerd door Kikker, en geeft de kerntaak van het theater weer:

Theater Kikker (1972) wil een podium zijn voor eigentijds en vernieuwend theater van Utrechtse theatergroepen en jonge makers (veelal afkomstig van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht), die het publiek uitdagen tot een actieve kijkhouding en niet de makkelijke weg te bewandelen. In zijn programmering legt Theater Kikker zich toe op makers en groepen met een al bewezen artistiek profiel in het vlakke vloer theater en op ondernemend nieuw theatertalent. Beginnende makers vinden in de kleine zaal van Kikker vaak hun eerste podium (Gemeente Utrecht, 2014, p.107).

2.2.4 Theater Verkadefabriek

De voorloper van Theater Verkadefabriek is Theater Bis: sinds 1982 het vlakkevloertheater van Den Bosch, opgericht door Jan van der Putten (tot op dit moment directeur van Verkadefabriek). Theater Bis is een klein theater dat het alternatieve aanbod aanbiedt: de kleinschalige, gesubsidieerde voorstellingen. Vanaf 2004 opent de ‘nieuwe’ Verkadefabriek de deuren en is het Bossche vlakkevloerpodium gehuisvest in een oude koekjesfabriek. Het gebouw telt dan twee theaterzalen, drie filmzalen en een café. In 2009 kwamen hier nog eens twee filmzalen bij en in 2013 een clubzaal (De Verkadefabriek, z.j.). De Verkadefabriek is inmiddels een van de grootste culturele instellingen in Den Bosch. Vanaf 2012 is het KonINGstheater als cabaretpodium in de Brabantse stad gestopt en als cabaretproductiehuis verder gegaan onder de vleugels van De Verkadefabriek. Cabaret is zodoende sinds 2012 als genre toegevoegd aan het podiumkunstenaanbod van de Verkadefabriek (De Verkadefabriek, 2014).

De kerntaken van Theater Bis bestonden uit het presenteren van eigentijds theater- en dansaanbod. Het theater nam “grote verantwoordelijkheid voor het gesubsidieerde aanbod in Nederland.” (Theater BIS, 2000, p.3). In het jaarverslag van 2007 wordt genoemd dat er in De Verkadefabriek niet gestreefd wordt naar een overzicht, maar naar een selectie van het theater- en dansaanbod waarbij “de nadruk ligt op voorstellingen die iets te vertellen hebben over het hier en nu. De Verkadefabriek streeft na bij de top van de artistieke avant-garde van Nederland te horen.” (De Verkadefabriek, 2008, p.7).

In 2013 is de talentontwikkelingsfunctie verdwenen met het sluiten van Productiehuis Brabant, een 9%-bezuinigingsmaatregel van de gemeente en hogere kosten voor de realisatie van het cabaretaanbod (De Verkadefabriek, 2014, p.1). Kerntaak van De Verkadefabriek is nog steeds om eigentijds aanbod te tonen. Het huis is een zogenoemd ‘cultiplex’: een ontmoetingsplek in de stad dat meerdere en uiteenlopende activiteiten biedt. Van der Putten geeft aan dat de Verkadefabriek alle dagen in het jaar open is voor iedereen in de stad, het tracht “in het hoofd van de mensen te komen” (Van der Putten [interview], 2014).

Hiermee bedoelt hij zoveel dat wanneer mensen bedenken een avond uit te gaan, Verkadefabriek als optie in het hoofd springt.

2.3 Beschrijving en verantwoording van de dataverzamelingmethoden

Bij dit onderzoek zijn verschillende methoden van dataverzameling gekozen. Dit is dus wat Baarda noemt “een multimethode-aanpak” of een “methodische triangulatie-aanpak”: onderzoek met een combinatie van verschillende dataverzamelingstechnieken (Baarda, 2005, p.187) .

2.3.1 Verantwoording literatuurbronnen

In hoofdstuk 1 ‘vlakkevloertheaters’ is verder ingegaan op het gebruik en toepasbaarheid van de bestaande bronnen. Hier wordt slechts kort toegelicht welke zoekmethode gehanteerd is. Bestaande bronnen zoals jaarverslagen en beleidsdocumenten zijn gevonden op internet of toegestuurd door medewerkers en bestudeerd op relevante informatie. Artikelen en boeken zijn nageslagen op informatie over de geschiedenis, rol en ontwikkeling van de vlakkevloertheaters. Er is gezocht naar een veelzijdige database aan informatie over het veld. Zo zijn verschillende boeken over de geschiedenis van ons toneelbestel bestudeerd, en boeken die ingaan op een beschrijving van de ontwikkeling in het avant-gardistische aanbod. Alle TheaterMaker en Rekto:Verso edities⁶ vanaf 2005 zijn nageslagen op relevante artikelen. Websites van cultuurjournalisten Robbert van Heuven en Simon van den Berg zijn meerdere malen bezocht om relevante informatie te zoeken. Uitgaven en publicaties van de Rijksoverheid, Boekman Stichting, Kunsten '92, en van Theater Instituut Nederland zijn bestudeerd en onderzoeksrapporten nageslagen. Zo is getracht vooral veel voorkennis op te doen om de aanname te onderzoeken en een beeld te schetsen van een sector.

2.3.2 Verantwoording bronnen kwantitatieve gegevens

Het kwantitatieve onderzoek dat uitgevoerd is, is een belangrijk onderdeel in dit onderzoek. Bestaande bronnen – wederom jaarverslagen, maar ook prestatiegegevens en analysemodellen van de VSCD en OCW – zijn hiervoor gebruikt. Uitgaven van OCW konden niet gebruikt worden in dit onderzoek, omdat de beschikbaar gestelde data tot en met 2012 loopt. Een analyse van het veld in 2013, door OCW jaarlijks uitgevoerd in de uitgave *Cultuur in beeld*, is op moment van schrijven nog niet uitgebracht. De eerder uitgebrachte uitgaven van OCW, als ook uitgaven van de Raad en analyses van de verschillende staatssecretarissen (tussen 2005 en 2012) zijn bestudeerd. Er is gekeken of met deze bestudering achtergrondinformatie opgedaan kon worden, enerzijds over hoe kwantitatieve analyses uiteen te zetten, anderzijds over periodieke tendensen aangegeven in deze uitgaven. Er is niet direct gebruik gemaakt van

⁶ De vakbladen uit respectievelijk Nederland en België

een van deze bronnen, maar het vermoeden is dat door het bestuderen ervan inderdaad bovengenoemde achtergrondinformatie opgedaan is. Daarom dienen deze bronnen ook kort genoemd te worden. De ‘waswordt tabel’ komt wel uit deze voorstudie, aangehaald in hoofdstuk 1.: een tabel uitgebracht door OCW in de uitgave *2013 / Cultuur in Beeld* (2013).

Sinds 1997 verzamelt de VSCD gegevens voor het Theater Analyse Systeem (TAS) met als doel een benchmarksysteem te creëren. Podia kunnen zodoende inzicht krijgen in hun eigen prestaties en in hun positie tegenover andere podia. Het is een digitaal databestand wat gegevens van de VSCD-leden, de 150 podia, bijhoudt. Op basis van de TAS-gegevens brengt de VSCD jaarlijks de algemene publicatie Podia uit. Zoals de VSCD zelf beschrijft zijn deze gegevens “van wezenlijk belang voor de VSCD en haar lobby.” (VSCD, z.j). Alleen leden van de VSCD hebben toegang tot de TAS en vullen de gegevens jaarlijks in. Eline Kleingeld, beleidsmedewerker van de VSCD, beheert de TAS. Voor dit onderzoek is toestemming van de podia gevraagd tot inzicht in de gegevens. Daarnaast heeft Kleingeld medewerking verleend ter ondersteuning en uitleg van het systeem. De TAS-analyse dient als basis voor de kwantitatieve gegevens van de onderzochte theaters. Het onderzoek van Motivaction, de samenvattende publicatie van het onderzoek die de VVT zelf uitgaf, en interne notities zijn voor dit onderzoek relevant geweest. In 2007 waren negen vlakkevloertheaters lid van de VSCD en hebben de TAS ingevuld. In 2013 waren vijf theaters lid en vulden vier theaters de TAS in. Naast de gegevens van TAS is gebruik gemaakt van jaarverslagen en gemeentelijke prestatieoverzichten per theater. Ook zijn de gegevens gecontroleerd door medewerkers van het betreffende theater voordat ze gebruikt en verwerkt werden in dit onderzoek.

Frascati en Theater Kikker zijn niet lid van de VSCD en daarmee niet opgenomen in de TAS. Kwantitatieve gegevens van zijn afkomstig uit toegestuurde documenten, zoals: jaarverslagen en prestatiegegevens over bezoekersaantallen. Voor de Verkadefabriek werd gebruik gemaakt van zowel de TAS-gegevens als data uit de jaarverslagen. Er kwamen andere cijfers naar voren uit de bronnen, wat geverifieerd is bij directeur Jan van der Putten. Op zijn aanraden is ervoor gekozen uitsluitend de gegevens uit de jaarverslagen te gebruiken. Theater aan het Spui is het enige theater in dit onderzoek van wie de gegevens uit 2007 en 2013 alleen vergelijkbaar waren via de TAS. Een uitwerking van de prestatiegegevens van 2013 is toegestuurd, zoals Theater aan het Spui deze aanlevert aan de gemeente. Er bestaat niet eenzelfde uitgewerkte versie van 2007. Hoewel Joost de Kleine en Cees Debets een andere bron dan de TAS prefereren, kon er geen andere vergelijkbare data van deze twee jaren gevonden worden. Daarom is de TAS toch als onderliggende bron gebruikt voor de data van dit theater. Echter, omdat er twijfel bestaat over de uitkomst van TAS, wordt 2012 extra vergeleken en als bijlage (bijlage 1) toegevoegd aan dit onderzoek. Zodoende wordt geprobeerd een valide beeld te scheppen van de verandering in programmering van TahSpui.

2.3.3 Verantwoording kwalitatieve data: de interviews

Er is een kwalitatieve dataverzamelmethode gehanteerd: er zijn vier interviews uitgevoerd – naast de semi-interviews met overige informanten. De kwantitatieve bevindingen zijn getoetst met kwalitatieve gegevens: de interviews. Vice versa zijn de kwalitatieve gegevens getoetst door de theoretische bevindingen: het literatuuronderzoek en de kwantitatieve resultaten. De interviews zouden uiteraard leiden tot subjectieve gegevens en de kwantitatieve bevindingen zijn ontoereikend om een goed beeld te scheppen van de veranderende rol van de vlakkevloertheaters. Daarom is er gekozen voor deze methode.

Bij de uitvoering van de interviews was de keuze voor de informanten van belang. Er is dus sprake van een “gerichte of beredeneerde steekproef” (Baarda, 2005, p.154), waarbij de informanten informatie geven over zaken buiten henzelf. Naast de interviews met de vier theaterdirecteuren werden gesprekken gevoerd met andere informanten, betreffende: een beleidsmedewerker van de VSCD, van het Fonds Podiumkunsten, en met verschillende cultuurjournalisten. De keus hiervoor is beredeneerd: zodoende is getracht een volledig beeld van de sector te schetsen. Het betreft hier een kleine steekproef omdat de informanten zijn gekozen op basis van hun representativiteit van de onderzoekseenheden (p.142).

Voor de interviews is er gekozen voor een “half-gestructureerde interviewtechniek” (Baarda, 2005, p.230), om zo tot een zo volledig mogelijke informatieverzameling van de informanten te kunnen komen en ervoor te zorgen dat ook onvoorziene informatie vanuit de informant kan worden meegenomen in de resultaten van het onderzoek. Er is hierbij geen fenomenologische houding aangenomen omdat de kwantitatieve resultaten eerst als basis zijn bestudeerd. De vragen van het interview zijn ook vastgesteld op basis van het resultaat en zijn zo objectief en non-suggestief mogelijk gehouden. Bij de interviews is er specifiek op gelet dat er een open, explorerende vraag geformuleerd is, omdat het een verkennend onderzoek in de vorm van een case-study betreft.

Alle gesprekken voor dit onderzoek zijn *face-to-face* met de informant gevoerd, met uitzondering van de telefonische gesprekken met de beleidsmedewerker van de VSCD. De interviews met de directeuren vonden plaats in de werksituatie (in hun theater). De vele informele gesprekken met collegae uit het veld, de beleidsmedewerkers en de cultuurjournalisten vonden plaats in een informele setting: na of voor een voorstelling, tijdens onderzoek naar data en op basis van een informele afspraak. Daarom zijn niet alle gesprekken opgenomen, noch getranscribeerd. Het betreft veel informatie verkregen via de gesprekken die getoetst zijn aan andere gesprekken om een objectief beeld te vormen van de sector. De vier officiële interviews met de directeuren zijn wel opgenomen en getranscribeerd. De nadruk in het onderzoek lag niet op de niet-opgenomen gesprekken, deze werden gebruikt als toetsingsmiddel voor de literatuur en kwantitatieve resultaten. Er wordt later in de evaluatie van het onderzoek hier nog verder op ingegaan. De vier transcripties zijn alleen als bijlage toegevoegd in de versie voor de begeleider, omdat er vertrouwelijke informatie in staat.

2.4 Beschrijving en verantwoording van de analysebeslissingen

Het doel van dit onderzoek is om inzicht te krijgen in de manier waarop de rol van de vlakkevloertheaters in het Nederlandse podiumkunstenlandschap met betrekking tot het gesubsidieerde, professionele, kleinschalige aanbod is veranderd na de kunstbezuinigingen in 2013, door literatuur- kwantitatief en kwalitatief onderzoek te verrichten. Het kwantitatieve onderzoek betreft een vergelijking tussen twee jaren: 2007 en 2013. In 2007 bestonden er meer theaters dan in 2013: dit is het startpunt en een vast gegeven in dit onderzoek (Baarda, 2006). Er wordt getracht om met de cijfers die voor handen zijn een beeld te schetsen van een mogelijke tendens. Het geeft een indicatie weer van het verschil tussen 2007 en 2013 in aantallen theaters en professioneel geprogrammeerd aanbod. Het is belangrijk te vermelden dat uit de aanwezige cijfers geen definitieve conclusies getrokken kunnen worden. Er wordt enkel een poging gedaan enkele trends te ontdekken en beschrijven.

Dit onderzoek richt zich op deze probleemsigalering en tracht antwoord te geven of de aanname (zoals eerder genoemd: een mogelijke (nog) grotere discrepantie tussen aanbod en afname) juist is. Daartoe bevindt dit onderzoek zich voor een groot gedeelte in de probleemsigalerende fase, en gedeeltelijk in de diagnostische fase. Het wordt daarom tot zowel type probleemsigalerend, als type diagnostisch onderzoek gerekend (Doorewaard & Verschuren, 2005).

De wellicht enigszins ongebruikelijke manier van onderzoek verrichten wordt verder besproken in de discussie en evaluatie van dit onderzoek. Er wordt dan uitgebreid ingegaan op de moeilijkheden en voorgedane problemen bij de dataverzameling en –verwerking. Door gedurende het onderzoek bewust te zijn van de onvolledigheid en eventuele problematiek bij dataverzameling en –verwerking, is de intersubjectiviteit (Baarda, 2005, p.183) en betrouwbaarheid van het onderzoek goed in de gaten gehouden. In de evaluatie van dit onderzoek zal de intersubjectiviteit nog verder ter sprake komen.

2.5 Betrouwbaarheid en validiteit

Hoewel men bij kwalitatief onderzoek voor een deel afhankelijk is van toevalligheden, is er getracht de onderzoeksconclusie controleerbaar en inzichtelijk te houden door alert te zijn op verstoringen in de situatie, de informanten, de kwantitatieve resultaten en de onderzoeker (Baarda, 2005, p.193). Dit zou moeten leiden tot een grotere betrouwbaarheid van het onderzoek. Over de keuze voor bepaalde onderzoekseenheden is goed nagedacht en dit was dan ook een bewuste keuze.

Doordat er een methodische triangulatie-aanpak is aangehouden, is het mogelijk een vollediger antwoord kunnen geven op de hoofdvraag. Er zijn vanuit verschillende methodische invalshoeken gegevens verzameld, en daardoor is er een vollediger beeld van de situatie ontwikkeld – met continu de notie dat dit onderzoek slechts een gedeelte van het te onderzoeken veld in beeld brengt.

Voor het kwantitatieve gedeelte van het onderzoek is getracht om zoveel mogelijk uit meerdere cijferbronnen te putten; wederom een methodische triangulatie-aanpak. De resultaten zijn getoetst aan de uitspraken van de directeuren zelf en vice versa. Hierdoor kon de validiteit van de cijfers en een zekere mate van eenduidigheid van de informant getoetst worden. Het onderzoeksinstrument – de cijferanalyse – is echter niet aan grote steekproeven onderhevig geweest, waardoor geen uitspraken gedaan kunnen worden over de betrouwbaarheid en validiteit van de cijferanalyse zelf (Baarda, 2006). Het onderzoek is dus in essentie een kleinschalig kwantitatief-kwalitatief onderzoek.

Het is van belang nogmaals te benadrukken dat met dit onderzoek slechts een indicatie van een mogelijke tendens kan worden aangetoond. Het betekent niet dat de conclusie objectieve kenbare waarheid presenteert. Het houdt echter wel in dat er een poging gedaan wordt een sector (het vlakkevloersegment) apart in beeld te brengen van de gehele podiumkunstensector.

3 Onderzoekresultaten

In dit hoofdstuk worden allereerst de kwantitatieve bevindingen op basis van de verrichte case-study naar de vier theaters gepresenteerd. In het laatste deelhoofdstuk worden de kwalitatieve resultaten gepresenteerd: de kritische reflectie op en verdere uitleg van de kwantitatieve resultaten.

3.1 Kwantitatieve resultaten

De kwantitatieve resultaten baseren zich op de bronnen zoals beschreven in de methodiek. Uit de geanalyseerde bronnen zijn tabellen ontwikkeld die de resultaten weergeven. Ze zijn per onderwerp en deelhoofdstuk gerangschikt, waarbij korte toelichting gegeven wordt. In de methodiek is uitgelegd wat er verstaan wordt onder het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. Dit wordt dus niet verder toegelicht, tenzij het een extra vermelding behoeft. Ter aanvulling hierop dient vermeld te worden dat in alle resultaten het woord ‘kleinschalig’ weggelaten wordt, omdat met de term gerefereerd wordt aan vlakkevloer-aanbod. De resultaten gaan specifiek in op vlakkevloertheaters, automatisch betekent dit het kleinschalige aanbod.

3.1.1 Overzicht aantal vlakkevloertheaters in Nederland

In tabel 2 toont het verschil tussen het aantal vlakkevloertheaters in Nederland in 2007 en 2013. Tabel 3 is de uitwerking hiervan; er wordt aangegeven welke vlakkevloertheaters er in Nederland zijn in beide jaren, weergegeven per stad.

Tabel 2: Aantal vlakkevloertheaters

Totaal aantal vlakkevloertheaters in Nederland	
Jaar	Aantal vlakkevloertheaters
2007	19
2013	12
Procentuele afname van 36,8%	

Tabel 3: Overzicht vlakkevloertheaters in Nederland per stad

Aantal vlakkevloertheaters in 2007		Aantal vlakkevloertheaters in 2013	
Stad	Theater	Stad	Theater
Amsterdam	Frascati theater	Amsterdam	Frascati theater
	Theater Bellevue		Theater Bellevue
Utrecht	Theater Kikker	Utrecht	Theater Kikker
	Huis a/d Werf		
Haarlem	Toneelschuur	Haarlem	Toneelschuur
IJmuiden	Het Witte Theater	IJmuiden	
Leiden	LAKtheater	Leiden	
Den Haag	Het Korzo Theater	Den Haag	Het Korzo Theater
	Theater aan het Spui		Theater aan het Spui
Rotterdam	LantarenVenster	Rotterdam	
Amersfoort	De Lieve Vrouw	Amersfoort	De Lieve Vrouw
Nijmegen	O42	Nijmegen	LUX Theater
's-Hertogenbosch	De Verkadefabriek	's-Hertogenbosch	De Verkadefabriek
Eindhoven	Plaza Futura	Eindhoven	
Tilburg	De Nieuwe Vorst	Tilburg	De Nieuwe Vorst
Groningen	Het Grand Theatre	Groningen	Het Grand Theatre
	Het Kruithuis		
Maastricht	Het Huis van Bourgondië	Maastricht	
Almere	Corrosia	Almere	Corrosia
Totaal aantal 2007:	19	Totaal aantal 2013:	12

3.1.1.1 Toelichting resultaten

De tabellen doen vermoeden dat Plaza Futura niet langer bestaat, wat niet het geval is. In 2013 bestond het nog als film- en theaterhuis, maar halverwege 2013 is Plaza Futura opgegaan in Natlab. Deze organisatie nam alleen de filmactiviteiten over en exploiteerde niet langer het vlakkevloertheater. Daarom is het theater niet langer te beschouwen als podium voor het vlakkevloer-aanbod.

Het verdient een extra vermelding bij deze tabellen dat de Rotterdamse Schouwburg een enorme rol speelt in het tonen van het landelijk, kleinschalige aanbod. De kleine zaal van deze schouwburg toont in

2013 als enige podium in Rotterdam het vlakkevloer-aanbod. De schouwburg is vanaf 2012 een extra dag dicht, wat tot gevolg heeft dat er tien procent minder werk getoond kan worden (Leeuwerink, 2012).

Zowel LUX Theater als De Nieuwe Vorst programmeerden in 2013 een zeer klein aantal producties van het kleinschalige, professionele aanbod. Ze zijn opgenomen in het onderzoek, omdat zij weliswaar aanbod afnemen en tonen in de betreffende theaters. Echter, het aantal titels is zeer afgenomen en het ongekende werk wordt vrijwel niet getoond. Dit houdt in dat er alleen aanbod geprogrammeerd staat dat zich al bewezen heeft: het middensegment. Het ongekende aanbod – werk van de jonge makers – wordt vrijwel niet getoond. Dit doet vermoeden dat *wat betreft het ongekende aanbod* de procentuele afname die tabel 2 laat zien nog groter is: voor dit werk geldt dat er vermoedelijk nog minder podia ruimte bieden.

Deze resultaten tonen dat er in 2013 nog – afgerond – drieënzestig procent theaters over zijn in het podiumkunstenlandschap die mogelijk plek bieden aan het professionele, kwetsbare aanbod. Het bevestigt de zorgen over het aantal plekken dat ruimte kan bieden aan het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. Minder toonplekken heeft gevolgen voor de ontwikkeling van het theater en voor de rol die de vlakkevloertheaters spelen.

3.1.2 Het aantal getoonde gesubsidieerde, professionele voorstellingen

Tabel 4 toont hoeveel gesubsidieerde, professionele voorstellingen de vier geselecteerde theaters toonden in 2007 en 2013. Dit gaat expliciet om aantallen voorstellingen en niet om aantallen producties (ofwel: ‘aantal afzonderlijke titels’). In de tabel is ook opgenomen hoeveel gesubsidieerde, professionele voorstellingen deze vier theaters in totaal toonden in een jaar. Hieruit kon worden afgeleid wat het totale procentuele verschil in het aantal getoonde voorstellingen was gekeken naar alle vier theaters. Dit betreft dus uitdrukkelijk het totale verschil. Tabel 5 toont namelijk het procentuele verschil per theater, wat informatie weergeeft over een verandering in een afzonderlijk theater.

Tabel 4: Totaal aantal getoonde gesubsidieerde, professionele voorstellingen

Totaal aantal getoonde gesubsidieerde, professionele voorstellingen					
Jaar	Frascati	Theater a/h Spui	Kikker	Verkadefabriek	Totaal
2007	644	311	220	156	1.331
2013	488	339	307	111	1.245
Procentuele afname 6,5%					

Tabel 5: Mutatie van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen

Mutatie van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen				
2013 t.o.v. 2007	Frascati	Theater a/h Spui	Kikker	Verkadefabriek
Mutatie (%)	- 24,2	+ 9,0	+ 39,5	- 28,9

3.1.2.1 Toelichting resultaten

Door deze tabellen te ontwikkelen is getoetst in hoeverre de aannames uit de literatuurstudie betrekking hebben op deze vier theaters. De aanname luidde dat de overgebleven vlakkevloertheaters minder van het gesubsidieerde, professionele aanbod afnemen, dit geldt met name voor de niet-Randstedelijke theaters. Dit resulteert in een verschraling van het aanbod en een verdere marginalisering van het kleinschalige theateraanbod dat zich vernieuwt en ontwikkelt. Beide tabellen laten een afname zien van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen in Frascati en Verkadefabriek. Er is een toename zichtbaar bij Kikker en Theater aan het Spui (TahSpui). Dit betekent dat er in Kikker en TahSpui juist meer *voorstellingsplekken* voor het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod zijn.

Echter, er moeten een aantal kanttekeningen geplaatst worden bij deze resultaten. Allereerst geven deze tabellen geen informatie over het verschil tussen middensegment- en kleinsegment-voorstellingen. Uit de literatuur bleek de angst voor verdere marginalisering juist voornamelijk betrekking te hebben op het kleinsegment. Daarnaast gaf Harm Lambers in het afgenomen interview aan dat er waarschijnlijk minder afzonderlijke producties getoond werden, en meer voorstellingen in totaal. Theater Kikker kiest namelijk bewust voor langere speelreeksen (ofwel: meer speelbeurten per gezelschap en minder afzonderlijke titels) en geclusterd aanbod tijdens een festival, waardoor meer voorstellingen op een dag vertoond worden dan gebruikelijk. Daarnaast zijn er meer producties op locatie in 2013 geweest, wat ook ruis op de cijfers geeft – aldus Lambers.

Een derde kanttekening is dat Kikker en TahSpui in Randstedelijk gebied gevestigd zijn. Eveneens uit de literatuur bleek dat de angst voor verdere marginalisering van de kunstvorm met verschraling van het aanbod tot gevolg, vooral geldt voor niet-Randstedelijke gebieden. Zoals uit het vorige deelhoofdstuk bleek, zouden de resultaten een grotere afname tonen als bijvoorbeeld LUX in beeld gebracht zou worden. De gemiddelde procentuele afname van zes en een half procent zal waarschijnlijk veel hoger uitvalt wanneer alle vlakkevloertheaters in Nederland meegenomen worden.

Daarom kan er op *landelijk niveau* informatie gehaald worden uit het gemiddelde dat tabel 4 toont; en dat is een afname van zes en een half procent – gebaseerd op deze vier theaters. Voor dit onderzoek is dit

gemiddelde het meest van belang omdat het mogelijk een tendens aangeeft op een landelijk niveau namelijk: een verdere marginalisering van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod.

3.1.3 Het aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod van het totale podiumkunstenaanbod

In dit deelhoofdstuk wordt de belangrijkste tabel gepresenteerd. De resultaten uit bovenstaande tabellen worden samengebracht in onderstaand resultaat. In tabel 6 wordt weergegeven per theater en per vergelijkend jaar hoeveel het aandeel is van het kleinschalige, professionele, gesubsidieerde aanbod van het totale podiumkunsten aanbod. Ter verduidelijking een korte herhaling van de uitleg zoals in 2.1.1 gepresenteerd: het totale podiumkunstenaanbod van een theater betekent alle podiumactiviteiten die een theater aanbiedt – niet noodzakelijkerwijs professioneel of gesubsidieerd. Dit is: theater, dans, jeugd, opera, muziek, concerten, cabaret, kleinkunst, verhuuractiviteiten en amateurvertoningen. Dit zijn niet andersoortige activiteiten die eveneens in theaters georganiseerd worden, zoals: debatten, contextuele programma's of clubavonden. Deze activiteiten zijn buiten beschouwing gelaten, omdat het niet onder 'podium' valt. Ter herhaling; onder kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel wordt verstaan: het theater-, dans- en jeugdaanbod dat professioneel is, gesubsidieerd wordt en kleinschalig van aard is omdat het gemaakt is voor de kleine zaal: het vlakkevloertheater.

Door het aandeel professioneel, gesubsidieerd aanbod van het totale aanbod te berekenen, kan gedeeltelijk inzicht gegeven worden in de opbouw, en eventuele veranderingen van de programmering. Echter, de kwalitatieve resultaten (de afgenomen interviews) zijn noodzakelijk om een volledig beeld te krijgen in en uitspraak te doen over de profileringskeus van een theater. Hier wordt zodoende in het volgende deelhoofdstuk (3.2) op ingegaan.

Voor dit Frascati kan het aandeel niet berekend worden, omdat dit theater uitsluitend professionele, gesubsidieerde voorstellingen programmeert. De resultaten tonen de afname van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen per jaar. Ook in aantallen afzonderlijke producties is een afname terug te zien in 2013 ten opzichte van 2007. In beide jaarverslagen (2007 & 2013) is namelijk het volgende terug te zien: in 2007 toonde Frascati honderddrieënnegentig afzonderlijke producties. In 2013 waren dit er honderdvijfendertig (Stichting [NES]Theaters/Productiehuis[Frascati], 2008; Stichting Gasthuis Frascati, 2014a) Dit is een afname van dertig procent. Wat betreft Frascati kan er een wijziging in de opbouw van de programmering kwantitatief aangetoond worden aan de hand van de tabellen 4 en 5.

Eveneens zijn de totalen van deze vier theaters weergegeven, wat wederom informatie geeft over een mogelijke indicatie van een landelijke tendens. Daarnaast is de mutatie van de weergegeven resultaten zichtbaar, in procenten uitgedrukt.

Tabel 6: Aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod van totaal podiumkunstenaanbod

Aandeel gesubsidieerd, professionele aanbod van het totale podiumkunstenaanbod				
		2007	2013	Mutatie (%)
Frascati	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	644	488	- 24,2
	Totaal podiumkunstenaanbod	644	488	- 24,2
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	100	100	0
Theater aan het Spui	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	311	339	+ 9,0
	Totaal podiumkunstenaanbod	361	412	+ 14,1
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	86,1	82,3	- 3,8
Theater Kikker	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	220	307	+ 39,5
	Totaal podiumkunstenaanbod	264	330	+ 25,0
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	83,3	93,0	+ 9,7
Verkadefabriek	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	156	111	- 28,9
	Totaal podiumkunstenaanbod	175	216	+ 23,4
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	89,1	51,4	- 37,7
Totaal	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	1.331	1.245	- 6,5
	Totaal aanbod	1.444	1.446	+ 0,14
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	92,2	86,1	- 6,1

3.1.3.1 Toelichting resultaten

Tabel 6 toont kwantitatief de verandering aan in de opbouw van de programmering van de theaters: Verkadefabriek, Theater Kikker en Theater aan het Spui. Verkadefabriek toont de grootste afname in het aandeel van kleinschalig, professioneel, gesubsidieerd aanbod: het aandeel is met achtendertig procent gedaald. Er is eveneens terug te zien dat het totale aanbod steeg met drieëntwintig procent: een grote toename van verschillende activiteiten. Het bevestigt de aanname uit de literatuur dat met name in niet-Randstedelijke gebieden er minder van het gesubsidieerde aanbod geprogrammeerd wordt. Tegelijkertijd is de steekproef te klein om steekhoudend te zijn. Daarnaast verdient het extra vermelding dat er een nadrukkelijke keus ligt onder de afname van het gesubsidieerde en toename van het totale podiumkunstenaanbod. Dit wordt, zoals eerder geschreven, toegelicht in 3.2.

Theater Kikker toont afwijkende resultaten dan de andere drie theaters. Er is terug te zien dat er meer podiumactiviteiten geprogrammeerd staan in 2013 ten opzichte van 2007, maar het aandeel kleinschalig,

professioneel, gesubsidieerd aanbod steeg eveneens. Het verschil in de toename van alle drie de resultaten, heeft voor een deel te maken met de eerder genoemde ‘ruis’ op de cijfers (zie paragraaf 3.1.2.1).

Bij Theater aan het Spui is in tabel 6 te zien dat het aandeel professionele, gesubsidieerde voorstellingen gedaald is met vier procent. Het totaal aan podiumactiviteiten steeg in genoemde jaren met veertien procent. Het aantal kleinschalige, gesubsidieerde voorstellingen steeg met twee procent. Dit houdt in dat het totale podiumkunstenaanbod sneller steeg dan het aantal kleinschalige, gesubsidieerde voorstellingen, wat de daling van vier procent van het aandeel verklaart.

De totalen worden wederom aangehouden om een mogelijke landelijke tendens aan te tonen. De resultaten tonen een lichte stijging (nul komma veertien) van het totale podiumkunstenaanbod (in voorstellingen). In 3.1.2.1 kwam de daling (zes komma vijf) van het aantal gesubsidieerde professionele voorstellingen al in bod. Uit het verschil tussen deze twee is af te lezen dat er inderdaad minder kleinschalig, professioneel, gesubsidieerd aanbod getoond wordt in 2013 dan in 2007 (hier wordt in de conclusie verder op ingegaan). Het aandeel van het totaal aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen ten opzichte van het totale podiumkunstenaanbod daalt. Doordat deze theaters landelijk gezien een grote verantwoordelijkheid nemen in het tonen van dit specifieke aanbod (zie paragraaf 3.1.2.1), bestaat het vermoeden dat de getoonde afname groter uitvalt als alle theaters meegenomen worden in een onderzoek.

De resultaten bevestigen wat uit de literatuur bleek: er wordt op landelijk niveau minder van het kleinschalige, professionele, gesubsidieerde aanbod geprogrammeerd en er zijn veel vlakkevloertheaters weggevallen als podium voor dit aanbod. De kwalitatieve resultaten in het hoofdstuk hierna bieden de nuancering en verdere toelichting op de gepresenteerde kwantitatieve gegevens.

3.2 Kwalitatieve resultaten

Zoals in de methodiek beschreven vonden er met de vier theaterdirecteuren interviews plaats. Er werd hen gevraagd naar een reflectie op de kwantitatieve resultaten. Allereerst diende de data waarop de resultaten zich baseren geverifieerd te worden. Vervolgens werd hen inhoudelijke *feedback* op de kwantitatieve resultaten gevraagd. Daarna werd er uitvoerig ingegaan op de vraag of en hoe de programmering is veranderd na de kunstbezuinigingen in 2013 en wat hun strategie is geweest om ‘te overleven’. Er werd hierbij aandacht geschonken aan de kerntaken en profilering van het podium. Uiteindelijk werd er ingegaan op welke problematiek zijzelf waarnemen in de sector, of zij de aanname beamen dat het kleinschalige, professionele, gesubsidieerde aanbod marginaliseert en minder plekken vindt om getoond te worden.

3.2.1 Verkadefabriek

De kwantitatieve resultaten kwamen niet als een verassing voor Verkadefabriekdirecteur Jan van der Putten. Er worden inderdaad minder kleinschalige, professionele, gesubsidieerde voorstellingen getoond in de Verkadefabriek in 2013 ten opzichte van 2007. Een van de redenen hiervoor is het genre cabaret dat sinds 2012 toegevoegd is aan het podiumkunstenaanbod. Het KonINGstheater als cabaretpodium in de Brabantse stad stopte namelijk in 2012 en ging als cabaretproductiehuis verder onder de vleugels van De Verkadefabriek. Doordat het theater nu ook cabaret programmeert, is er minder ruimte over om andere podiumkunsten te vertonen. Het theater stelt zichzelf ten doel cabaret tot een kunstvorm te maken, met een aparte programmeur voor cabaret. Daarnaast besloot Van der Putten cabaret te vertonen om letterlijk een andere kleur te zetten naast het aanbod (toneel, dans et cetera wat professioneel, gesubsidieerd is), om zodoende een ander publiek te trekken en “het theater wat toegankelijker naar buiten toe te maken”. Van der Putten voegt hieraan toe dat de kosten voor het tonen van cabaret niet de overige podiumactiviteiten (toneel, dans en jeugd: het professionele, gesubsidieerde aanbod) drukken, omdat de stadsprogrammeur opereert vanuit een meegegeven en apart budget. Een ander doel dat het theater zich stelt is om zo min mogelijk afhankelijk te zijn van subsidies. Bovendien ontstond er steeds meer twijfel of het zinnig is voor een slinkende publieksgroep incidentele onbekende voorstellingen te presenteren. Productiehuis Brabant is in de grote bezuinigingsronde wegge gevallen, wat eveneens verklaart dat er minder ongekend werk van jonge makers getoond wordt in de Verkadefabriek. Het productiehuis had een belangrijke functie in de regio voor de jonge makers, studenten van de Toneelacademie Maastricht en jonge talenten die zich nog aan het ontwikkelen waren. Het huis was gelieerd aan Verkadefabriek en opereerde vanuit het theater.

Van der Putten geeft aan dat Verkadefabriek vanuit de publiekskant denkt als het gaat om het geheel. De Verkadefabriek wil een plaats zijn waar mensen graag komen, vandaaruit komt men in de zalen terecht. Hij vertelt dat de vlakke vloertheaters van nature heel erg vanuit een kunstenaar of een gezelschap redeneren. Hij ervaart het als problematisch dat de gezelschappen daarmee ervan uitgaan dat het theater zorgt voor het publiek. Hij stelt dat het belangrijk is dat het product het nodige publiek oplevert, en dat daar ook een grote verantwoordelijkheid bij de makers ligt. Verkadefabriek redeneert daartoe vaak andersom dan de “makershuizen” en houdt meer rekening met het publiek: “wie is ons publiek en waarmee zouden we ze kunnen inspireren? En daarmee wordt in het programmeren steeds meer rekening gehouden”.

Dat is volgens Van der Putten in grote lijnen de ontwikkeling in profilering geweest van het Bis Theater naar de Verkadefabriek: het meer denken vanuit de publiekskant. Het is belangrijk je te realiseren dat het voor een publiek gemaakt wordt. Daarnaast is er een ontwikkeling in aantallen (en verschillende) activiteiten zichtbaar. Het plan om een volledige avond uit aan te kunnen bieden is in grote lijnen gelukt, de Verkadefabriek is veel meer dan alleen een plek waar toneel getoond wordt. Het zogenoemde multiplex-gebouw organiseert vele activiteiten, zodat het publiek alle dagen van het jaar terecht kan in de

Verkadefabriek voor verschillende activiteiten van vrijetijdsbesteding. In essentie is een theater een ontmoetingsplaats, zo stelt Van der Putten. En juist in deze tijd is het belangrijk bijna letterlijk in de maatschappij te staan; als theater in de stad, en ook voor de kunstenaar om theater te maken dat maatschappelijk geëngageerd is. Daarbij speelt de regiofunctie die het theater heeft een grote rol. Met gezelschappen uit de regio is er meer binding, wat makkelijker in de marketing naar het publiek meegenomen kan worden. Van der Putten omschrijft het als volgt: “En die missie is dat wij een plek in de stad willen zijn, waar ruimte is voor een open geest. Omdat wij denken dat dat bijdraagt aan een betere samenleving en waar mensen voor hun plezier naartoe willen komen. Dat is wat we willen zijn.”

Omdat de Verkadefabriek ontzettend veel activiteiten aanbiedt, zijn de kosten enerzijds hoog voor het draaiende houden van Verkadefabriek als geheel. Daarmee kan het theater zichzelf niet bedruipen als het alleen maar ongekend werk zou tonen. Anderzijds, houden de vele activiteiten de zelfstandigheid van het theater in stand doordat er meer inkomsten te genereren zijn met bijvoorbeeld het filmaanbod. Van der Putten geeft aan dat er geen publieksonderzoek naar gedaan is, maar dat er maar een kleine overlap is van publiek voor een film (bijvoorbeeld) naar avant-garde toneel – hoewel in opzet gehoopt werd op een grotere overlap.

Jaarlijks wordt er een programmaplan opgesteld waarin geformuleerd wordt wat de profilering van de Verkadefabriek is. De programmering wordt gevormd door de kerngezelschappen (die de regiofunctie van het theater in stand houden), de eigen producties (kerstvoorstelling, jongerenproducties en festivals als Heden Theater!), en er wordt rekening gehouden met de grotere theaterfestivals: Cement, Theaterfestival Boulevard. Exclusief deze festivals wordt jaarlijks een maximum van tachtig voorstellingen door de theaterprogrammeur geprogrammeerd. Wat overblijft zijn een aantal verhuuractiviteiten. De programmeur programmeert jeugdtheater in samenwerking met Bureau Babel (bureau voor cultuureducatie in Den Bosch) en de voorstellingen van de Coproducers.

Verkadefabriek heeft ook een talentontwikkelingsfunctie, die ingevuld wordt door Festival Boulevard en Festival Cement; festivals waar ongekend werk van jonge makers vertoond wordt. Van der Putten geeft aan dat er geen artistieke verantwoordelijkheid gedragen wordt voor de titels van Cement of Boulevard, maar er wel wordt samengewerkt en besproken hoe het traject van de jonge makers kan verlopen. Wel, zo benadrukt Van der Putten, zou Verkadefabriek een gedeelte van de titels ook programmeren als Cement of Boulevard dat niet al deden. Een vlakkevloertheater is immers ook verantwoordelijk voor het gedeelte ongekend, kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod. Doordat de festivals dit aanbod tonen, hoeft Verkadefabriek dat niet meer te doen. Op jaarbasis blijven er na bovengenoemde invulling van de tachtig voorstellingen zo'n dertig voorstellingsplekken beschikbaar in de vrije ruimte.

Van der Putten houdt *in principe* de stelregel aan dat een voorstelling een bezettingsgraad van zestig procent moet kunnen halen, anders moet je je afvragen of het wel op deze incidentele basis getoond moet worden. Overigens betekent dit niet dat er niet een keer twintig man in de zaal kan zitten, maar er moet een stijgende lijn zichtbaar zijn. Vanuit deze gedachte programmeert de Verkadefabriek liever een voorstelling in een langere reeks, dan een ad-hoc productie waarvoor het moeilijk is publiek te binden wanneer het maar een enkele keer te zien is.

In de keus voor het tonen van welk aanbod wordt sterk meegenomen wat er nog meer in huis staat. Zo is het belangrijk niet uit hetzelfde “vijvertje van publiek” te vissen op een dag. Hiermee doelt hij dat er niet op een dag twee avant-gardistische voorstellingen zouden moeten staan, omdat er voor een al weinig publiek is. Wanneer hierover doorgepraat wordt, zegt Van der Putten dat de vlakkevloertheaters zouden moeten proberen de vijver groter te maken, “in plaats van met meer intelligente hengeltjes te werken”. Het probleem is dat het publiek kan kiezen uit nog veel meer vijvers van vrijetijdsbesteding en dat die van theater gewoonweg klein is.

Volgens Van der Putten hebben we in Nederland een ongezond systeem. In Nederland is het bestel zo opgebouwd dat met name de productiekant gefinancierd wordt. De gezelschappen moeten spelen om aan hun speelbeurten te komen, om zodoende de subsidie te ontvangen. Voor hen is het vooral belangrijk overal te staan. Het ongezonde hieraan is, volgens Van der Putten, dat theater nog nooit zo goedkoop geweest is, omdat de gezelschappen hun beurten moeten halen. Daarnaast wil hij juist niet de vrije ruimte invullen met losse producties waar maar weinig publiek naar toe komt, omdat ze de maker niet kennen. Hij streeft naar een programmering die niet een overzicht van het Nederlandse aanbod weergeeft, maar een eigen selectie hiervan toont. Hij vindt het van belang dat het gesubsidieerde, professionele aanbod een plek krijgt en vertoond wordt, maar de uitdaging zit in een balans houden tussen het minder toegankelijke en toegankelijke aanbod. Het is belangrijk te blijven bedenken “waar we het publiek mee kunnen inspireren en met welke gezelschappen een binding is op te bouwen”.

Jan van der Putten geeft aan dat het aantal speelplekken in de vlakkevloertheaters in Nederland “ernstig verkleind” is, maar dat er extra afzetmogelijkheden bijgekomen zijn in de vorm van festivals. Hij benadrukt dat het van belang is veel aanbod te hebben, om als programmeur goede keuzes te maken. Een begrip als ‘overaanbod’ bestaat dan ook niet, volgens Van der Putten. Volgens hem is het allergrootste probleem in de sector het publiek. Er is te weinig publiek en de doelgroep voor theater is te klein. “Want het publiek zou uiteindelijk het draagvlak moeten vormen voor nieuwe makers”. Er zou alles gedaan moeten worden om het publiek naar die zalen toe te krijgen, los van het aanbod te veranderen. Als publiek er eenmaal zit zijn ze over het algemeen goed te spreken over het aanbod. De festivals doen het in dat opzicht goed, aldus Van der Putten, kijk naar: Boulevard, Lowlands, Into the Great Wide Open. Publiek krijgt een totaalbeleving op festivals en een onderdeel daarvan is een voorstelling zien.

Een oplossing voor de problematiek zou nog veel radicaler moeten dan de oplossing Coproducers, volgens Jan van der Putten. Een systeem waarin er met nog minder gezelschappen, maar waar langer op een plek gewerkt wordt, zodat het theater vooral een regionale en lokale werking heeft. Het gedeelte wat het theater vrij programmeert zou dan al bewezen succes moeten zijn – succes dat makers op een andere plek behalen door daar een regionale binding op te bouwen.

3.2.2 Theater aan het Spui

Bij Theater aan het Spui zijn twee interviews afgenomen; een met directeur Cees Debets en een met directie-assistent Joost de Kleine. Met De Kleine is er grondig gekeken naar de kwantitatieve resultaten en de data waarop de resultaten zich baseren. Hij gaf aan dat de resultaten een vertekend beeld geven, doordat het vergelijkende materiaal afkomstig is uit de TAS-analyse – dit werd al kort benoemd in het hoofdstuk ‘Methodiek’. Ter verduidelijking: de TAS vraagt niet om een specificering zoals TahSpui deze sinds 2012 aan de gemeente aandraagt. Doordat TAS veel meer gericht is op het model van schouwburgen, past dat van de vlakke vloer eigenlijk niet in de vraagstelling. Daardoor schat De Kleine dat de groei in aantallen professioneel, gesubsidieerd aanbod zoals tabel 3 en 4 laat zien, hoger uitvalt dan de negen procent. De Kleine benadrukt dat sinds 2009 er ongelooflijk veel meer van dit specifieke aanbod getoond wordt, wat niet uit de TAS af te leiden valt. In de discussie van dit onderzoek wordt verder ingegaan op de TAS. Daarnaast geeft De Kleine aan dat de groei zich deels verklaart doordat ook de foyer als speelruimte aangeboden wordt, er meer locatieprojecten ondersteund worden, zaal 3 bijgebouwd is waar ongekend aanbod getoond wordt en het theater diverse festivals organiseert of ondersteunt.

Bijlage 1 presenteert de resultaten van de vergelijking tussen 2012 en 2013. Zodoende kan er kwantitatief aangetoond worden of er inderdaad sprake is van een grotere groei dan de negen procent die deze gegevens tonen. De vergelijking tussen de vier theaters in 2007 en 2013 zou niet valide zijn als voor Spui als enige theater de jaren 2012 en 2013 als vergelijkende jaren genomen worden. Er is in de bijlage te zien dat de cijfers zoals aangeleverd aan de gemeente verschillen van de TAS-uitkomsten, wat betreft 2013. Dit heeft vooral met het aandeel ‘Paradevoorstellingen’ te maken, wat binnen TAS niet als apart onderdeel gezien wordt. Op basis van de uitgewerkte vergelijking tussen 2012 en 2013 kunnen er geen uitspraken gedaan worden over een mogelijke groei in het gesubsidieerde, professionele, getoonde aanbod tussen 2007 en 2013. De resultaten zoals hier gepresenteerd worden daartoe gebruikt voor de vergelijking.

Met Cees Debets is gekeken naar de opbouw van de programmering en de verandering die Theater aan het Spui doorgemaakt heeft sinds zijn aanstelling in 2009. Sindsdien profileert het theater zich meer als alternatief podium, waar het avant-garde aanbod getoond wordt en is er een cumulatieve groei zichtbaar van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen. Theater aan het Spui is als enige theater

gebouwd speciaal voor het alternatieve circuit. In die tijd nam het vlakke vloer-aanbod een enorme vlucht en reageerden gebouwen daarop door het aanbod te tonen. In Den Haag bestond er niet zo'n gebouw, maar werd het gebouwd, nagemaakt (in 1993). "En waarom? Omdat er een enorm tegenoffensief vanuit de vlakke vloeren kwam...het werd 'ontheiligt het toneel'." De toenmalige directeur wilde het beste van het Nederlandse aanbod tonen. Dit doel is enigszins verwaterd doordat hij vrij lang op dezelfde positie zat. Debets nam dit doel weer ter hand bij zijn aanstelling: als derde stad van Nederland moet je het beste van Nederlands aanbod laten zien – specifiek op toneel- en dansgebied, zo vindt Debets.

Een andere verandering die Debets doorgevoerd heeft is het jeugdtheater opnieuw programmeren en de educatieve functie "met stip op één" neerzetten. Debets geeft zelfs aan dat hij moet oppassen niet te veel een onderwijsinstelling te worden dan primair een theater. Echter, de educatieve functie sluit aan bij wat hij belangrijk vindt: het theater midden in de samenleving plaatsen en veel jonge mensen over de vloer. Hierop aansluitend is het dus van belang de stadsfunctie van het theater in de gaten te houden. De stad wordt leuker met een gunstig vestigingsklimaat, wat weer aantrekt door een boeiend cultureel klimaat. Om Debets te citeren: "Het is heel erg gedreven door hele prozaïsche motieven vaak maar tegelijkertijd vanuit een echt hele grote liefde voor toneel. Ik houd ontzettend veel van toneel. Ik vind dat zo debiel eigenlijk dat mensen een kaartje kopen voor een leugen en dan met elkaar afspreken "dan gaan we een tijd in de zaal zitten en dan gaan we erin geloven en dan weer niet"." Hij streeft ernaar dat meer mensen dat leuk gaan vinden en wilt dus in de eerste plaats bovengenoemd enthousiasme voor toneel overbrengen: mensen een leuke avond bezorgen.

Cees Debets geeft in het interview aan dat hij niet behoort tot die theaters die het allernieuwste werk tonen. Dat is bijvoorbeeld een Frascati, aldus Debets. Hij zit, naar eigen zeggen, net achter Frascati met het tonen van nieuw werk. Niet de net-afgestudeerde studenten van academies worden vertoont, maar jonge makers die elders al gestaan hebben. Hij noemt Theater aan het Spui een specifiek theater met een programmering gebaseerd op twee kanten. Namelijk enerzijds laat het de nieuwe ontwikkelingen zien in het theater, ongeacht hoeveel mensen dat leuk vinden, maar omdat hij vindt dat "dat moet". Anderzijds wil hij ook "gewoon mensen over de vloer krijgen". Er zit, zoals hij het zelf omschrijft, iets "pesterigs" in de manier waarop hij ook commerciële werk wil tonen naast de nieuwste ontwikkelingen om "de dingen ter discussie te stellen". Daarnaast zegt hij: "... simpel, ik ben me er zeer bewust van het feit dat ik dankzij die vijfhonderdduizend mensen in Den Haag, dit kan doen, wat ik doe. Ze betalen allemaal en ik vind het een bespottelijk klein aantal van die betalende mensen die de geneugten van dit theater mee maken". De projecten die wél een nieuw publiek trekken (en vaak ook gemêleerder dan het standaard publiek) zijn daartoe belangrijk te tonen, zo vindt Debets. Deze manier van programmeren omschrijft hij eveneens als een verandering sinds zijn aanstelling: het theater is meer naar buiten gericht. Het gaat niet meer alleen om de ontwikkeling van makers, maar er wordt gedacht vanuit makers én publiek. Het naar buiten gerichte is ook een letterlijke; hij wilt het verlengstuk zijn van het stadhuis. In het theater moet het

publiek kunnen debatteren, zich kunnen scherpen. De programmering moet daartoe een soort urgentie en maatschappelijke geëngageerdheid bevatten.

Debets omschrijft dat zijn programmering intuïtief gekozen wordt en tot stand komt. Hij vertrouwt een aantal collega-producenten in het veld voor het volgen van ontwikkelingen en te zien wat anderen programmeren. Een ander ankerpunt wat betreft toneel zijn de productiehuisen: deze volgt hij. Hij is, zoals boven aangegeven, niet een “struiner”, een “early-adopter” van makers. Daardoor wordt de doorgroeiketen in stand gehouden. Spui fungeert als een belangrijke schakel in de groei van makers; waar ze zich elders ontwikkelen, verbindt Theater aan het Spui een aantal makers aan zich om het Haagse publiek kennis te laten maken met hen. Voor de dans is de keten vrij duidelijk en heeft Debets direct bij zijn aanstelling de samenwerking gezocht in de stadse keten. Groepen staan in de kleine zaal in Spui, en grotere gezelschappen staan in Korzo, waarbij de expertise bij Korzo ligt. Zo is er geen sprake van concurrentie, maar van groei en samenwerking tussen deze theaters op het gebied van dans.

Op de vraag of hij ervaart of er een probleem is in het aantal plekken voor het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod, antwoordt hij met: “Ja. Ik vind dat probleem heel erg groot.” Debets noemt de Coproducers een goed initiatief om over dit probleem te spreken. Er wordt samen geprobeerd de afstand tussen aanbod en afname te verkleinen. Debets benadrukt dat er een probleem in het Nederlandse systeem zit. De makers worden gefinancierd en daar worden nieuwe regelingen voor opgeworpen. Alleen zo zegt hij: “het [dat wat gemaakt wordt] moet gezien worden, want als het niet gezien wordt, dan bestaat het niet.” Schilderijen bestaan nog steeds ook al worden ze niet vertoond in een galerie: een schilderij bestaat in zichzelf. Theater, echter, bestaat pas op het moment dat er naar gekeken wordt. “Daarom moeten er podia zijn”. Als oplossing voor het nijpende probleem noemt hij dat er wellicht minder podia maar met meer mogelijkheden moeten komen. Als het extra budget dat Bussemaker recentelijk beschikbaar heeft gesteld voor jonge makers bij de programmeurs terecht komt, kunnen zij een x aantal projecten extra faciliteren. Het betekent echter ook dat er extra artistieke verantwoordelijkheid voor een project gedragen wordt. Hij is pleitbezorger van kijken naar welke plekken in het land extra geld verdienen. Dit zijn de plekken die hebben aangetoond dat ze belang hebben bij de ontwikkeling van het kwetsbare aanbod, die betrokken en bevlogen zijn. Plekken die extra ondersteuning verdienen “omdat zij in hun profiel meenemen dat het ze aangelegen is om talent een plek te geven. En ontwikkeling belangrijker vindt dan resultaat”. Publieksaantallen zouden de eerste paar voorstellingen niet moeten uitmaken.

Dit kan echter niet in het huidige systeem waarin makers en theaters afgerekend worden als er te weinig publiek is wezen kijken. Volgens Debets moet een maker zeker (veel) publiek willen trekken, maar moet iedereen accepteren dat er in deze tijd geen grote aantallen verwacht kan worden. “Dus laten we in godsnaam met elkaar zoeken, hoe we dat theater van een nieuwe functie kunnen voorzien. Maar dat kan

niet als de regels heel rigide gehanteerd worden”. Een ander voorbeeld van de rigide regelementen noemt hij de SRP-regeling van het Fonds. De programmeerregeling baseert het toe te kennen bedrag aan een theater op de uitkoopsommen – die pertinent hoger uitvallen in de grote zaal van de schouwburg. Zij ontvangen dan ook het maximum bedrag, terwijl en vlakkevloertheater dat niet krijgt waar het kwetsbare, kleinschalige aanbod getoond wordt met lagere uitkoopsommen. “En dan klopt er iets niet. En dat weten ze ook wel bij het Fonds, maar dan zijn regels belangrijker dan inhoud”. En daarmee, zo zegt Debets: “het systeem gijzelt zich permanent zelf”.

3.2.3 Theater Kikker

Het Utrechtse Theater Kikker heeft, als derde in deze opsomming van theaters, ook weer een andere keuze van programmeren. Lambers benadrukt meermaals dat Kikker een makers-georiënteerd theater is, wat ook het theater onderscheidt van andere. Een verschil in profilering in 2013 ten opzichte van 2007 is de uitdrukking “wij programmeren geen voorstellingen, maar makers”. Volgens Lambers gebeurde dit al, maar is het steviger ingezet sinds 2013. De uitdrukking houdt in dat incidentele projecten minder geprogrammeerd worden, maar er een langer traject met een maker aangegaan wordt. Het huis zet zich in om makers “aan de hand te nemen” en publiek aan zich te binden. Dit is een van de kerntaken van Kikker, wat steviger geformuleerd en uitgedragen wordt sinds 2013. Lambers expliciteert deze taak verder als volgt: “het theater is het noodzakelijke platform voor werk dat het verdient getoond te worden”. Een andere kerntaak is een publieke taak: “zorgen dat mensen hier iets tegen kunnen komen, waar ze hopelijk een beetje blijer van worden”.

Een heel belangrijk verschil in het aanbod van 2013 ten opzichte van 2007 is de muziekprogrammering. In 2007 werd dit nog aangeboden, in 2013 niet langer. Dat maakt het percentage professionele, gesubsidieerde voorstellingen zoals gepresenteerd in tabel 3 en 4 groter in 2013 dan 2007, gewoonweg omdat er meer ruimte voor beschikbaar is. Met het verdwijnen van de muziekactiviteiten kwam ruimte om te concentreren, “niet alleen op de discipline (...) maar ook nog langere series”. De wens – die ten uitvoer gebracht is – was ook om voorstellingen steviger neer te zetten: langer te laten spelen. Hiermee kan een maker daadwerkelijk publiek opbouwen, wat belangrijk is. Het aantal afzonderlijke producties kan hiermee afgenomen zijn over de jaren heen, maar er worden dus wel scherpere keuzes gemaakt in het totale aanbod dat zich aandient.

Kikker heeft twee theaterzalen; de kleine voor de categorie ongekennde, jonge makers; en de grote voor het middensegment, de vaste bespelers en de vlakkevloerproducties van gekende gezelschappen. Een andere verandering in programmeringskeus in 2013 ten opzichte van 2007 is de manier waarop de makers geprogrammeerd worden. Programmeur Jolie Vreeburg spitst zich sinds haar aanstelling in 2011 meer toe op het programmeren van de kleine zaal, terwijl Lambers verantwoordelijk is voor de grote zaal. Het theater heeft zich door deze duidelijke onderverdeling nadrukkelijker als podium voor het jongste talent

kunnen profileren. De programmeur Vreeburg zet zich hier expliciet voor in en toont, net als Frascati theater, werk van studenten, net-afgestudeerde ‘ontdekte talenten’ en laat hen zich ontplooien in het theater. Door de kerntaken zo te formuleren en uit te dragen is het publiek verbreed, aldus Lambers. Enerzijds kan het publiek beter bediend worden zonder in te leveren op de keuzes en anderzijds is Kikker meer aan kwaliteitsinvesteringen gaan doen (in termen van jonge makers). Het gaat om de balans hierin vinden; de voorstellingen die het publiek wel trekken, en de jonge makers aan de andere kant en zodoende kan er een breder publiek aangesproken worden.

Verdere profilering van het theater is over de jaren veranderd door het meer aanbieden van clusteraanbod. Zoals “Kikker Kiest”: de jaarlijks terugkerende week waarin het beste aanbod van vorig seizoen getoond wordt. Deze week is eveneens een voorbeeld van een andere verandering: Kikker is meer gaan inzetten op “persoonlijke afzet”. Hiermee wordt bedoeld dat Lambers en Vreeburg hun persoonlijke keus meer uitdragen (zoals tijdens Kikker Kiest), nagesprekken zelf doen en folders in de wij-vorm geschreven worden. Hiermee benadrukt Lambers het persoonlijke wat hij belangrijk vindt te tonen aan publiek: hij staat achter deze keus en draagt deze persoonlijk uit.

In Kikker wordt een maker geprogrammeerd voordat deze zich bewezen heeft, daarmee voorlopend op een eventueel succes wat de maker kan behalen. Hiermee gaat het theater een risico aan; is er publiek te vinden voor deze maker? Directeur Harm Lambers vertelt dat het niet erg is om twintig man publiek te hebben bij de eerste (en eventueel tweede) voorstelling, zolang er op den duur wel een groei in publiek is. Over het algemeen gebeurt dit ook, hij noemt een aantal voorbeelden van makers. Zo is Laura van Dolron ‘groot geworden’ bij Kikker en is zij inmiddels niet weg te denken uit de speellijsten van afzonderlijke theaters (ze behoort inmiddels tot het middensegment). Naomi Velissariou, daarentegen is net afgestudeerd en behoort nog tot het ongekende werk. Haar eerste voorstelling in de Kikker had zo’n twintig man publiek, de tweede was al bijna helemaal uitverkocht. Een maker wordt eerder geprogrammeerd wanneer hij uit Utrecht afkomstig is. Makers uit andere plaatsen moeten kwalitatief beter werk maken om een plek te krijgen dan de makers uit Utrecht, wiens publiek uiteraard al in Utrecht zit. Deze laatste groep hoort een podium te krijgen, dat is een functie van een vlakkevloertheater in de stad – aldus Harm Lambers.

Lambers benadrukt het grote verschil in steden in Nederland. Hij zit in een luxe-positie, vindt hij. Utrecht is een hele jonge stad, en een ‘cultuur-stad’: zowel (mogelijk) publiek, als de lokale politiek zijn redelijk cultuur georiënteerd. Daarnaast is er maar een ander theater: de schouwburg. Dat maakt dat Kikker heel duidelijk het alternatieve podium kan zijn. Kikker kan zich als dusdanig makers-georiënteerd, jongemakerspodium profileren vanwege de stad Utrecht. In andere gebieden van Nederland zou dat zeker niet altijd mogelijk zijn, zo benadrukt Lambers.

Toch, zo geeft Lambers ook aan, moeten de vlakkevloertheaters landelijke verantwoordelijkheid nemen in het afnemen van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod, zeker ten aanzien van het kwetsbare, nog ongekende werk. Het systeem is nu dat de subsidie makers financiert waar vervolgens een podium voor moet zijn. Een theater werkt vanuit een schaarste (er zijn, zo zegt Lambers, te weinig speelplekken) en daar moet het theater zich van bewust zijn en zorgvuldige keuzes maken. Het systeem zou omvallen als een theater het gemaakte (en gesubsidieerde) werk niet zou tonen. Lambers vraagt zich af of de theaters de afgelopen jaren niet te veel afnemer geworden zijn; “gewoon inkopen van voorstellingen – beetje schouwburgje spelen”. De theaters hebben een rol te spelen in de hele keten, en als ze daar echt in geloven, moeten de theaters er ook inhoud aangeven. Een eerste stap is de Coproducers. Binnen die constructie is er het eerste beetje geld naar het Fonds toe, daarnaast het vertrouwen in deze specifieke groep en – eveneens belangrijk voor het Fonds – de verzekering van twintig speelbeurten. Hoewel wellicht symbolisch, toont zo iets als Coproducers aan dat de theaters gezamenlijk een rol te spelen hebben, aldus Lambers.

Lambers sluit zich aan bij Jan van der Putten dat het van belang is dat makers een beperkt aantal plekken eerst “goed” (ofwel: veel) gaan bespelen, zodat ze daar een binding met het publiek kunnen opbouwen. Dezelfde regiofunctie die hij voelt naar makers binnen Utrecht – zoals eerder genoemd – geeft een hele belangrijke rol in de stad. Dus de verantwoordelijkheid voor het tonen van aanbod, manifesteert zich in eerste plaats in de eigen regio. “Voor een lokaal productieklimaat is een lokale presentatieplek nodig. En die presentatieplek zal ruimhartig moeten zijn”. Tegelijkertijd vindt Lambers ook dat hij niet kan bepalen of en wat het theateraanbod waard is. Daarin zijn de vragen over verantwoordelijkheid een lastige: waar zit deze verantwoordelijkheid precies en wat zijn de grenzen? “Wie bepaalt dat het het geld waard is om iets te laten zien wat bijdraagt aan schoonheid en nadenken et cetera?” Lambers kan aan de gemeente uitleggen wat er gedaan wordt voor het bedrag dat de gemeente beschikbaar stelt. Maar het is aan de gemeente om te bepalen of dit het waard is.

Over het aanbod maakt hij zich geen zorgen: dat zal er altijd zijn en altijd komen. En aanbod vindt wel alternatieve speelplekken, ook daar is hij van overtuigd. Zoals je in de dans en performance ziet gebeuren: veel makers spelen veel in het buitenland. Echter, maakt hij zich tegelijkertijd ook ernstige zorgen over het huidige podiumkunstenklimaat van Nederland. Hoewel makers wellicht elders speelplekken vinden en daarmee de markt wel wat verschuift, zit er aan alles een capaciteitseinde. Er zijn tegenwoordig ook minder zomerfestivals. Daarnaast speelt dat de speellijsten van juist dans en performance al jaren summier zijn, maar er nu eenzelfde ontwikkeling bij theater te zien is: de speellijsten van groepen zijn erg klein. Hij omschrijft dit als gevolg van een beweging die bij de schouwburgen ingezet is. De schouwburgen zijn in hun verdienmodel afhankelijk van het amusementsaanbod: door grootschalige, vrije producties te tonen kon er vroeger eens of twee keer per maand een alternatieve productie in de kleine zaal getoond worden. Nu blijkt het publiek voor amusement niet trouw te zijn en weg te blijven. Daarmee

vallen veel speelplekken (in de kleine zalen van schouwburgen) weg voor het kleinschalige aanbod. De terugtrekkende beweging van de schouwburgen, plus de zeven vlakkevloertheaters die het aanbod niet meer tonen, maakt de marginale ruimte in 2013 wel erg klein.

Harm Lambers stelt dat het afname-probleem blijft, maar dat de fondsen zich sterker zullen moeten maken. Hij was wel geïnteresseerd geweest in een nog rigoureuze exercitie waarbij de landelijke overheid zich grotendeels terugtrekt en het geld aan de steden geeft om te besteden. Hij verwacht dat steden dan tegen elkaar gaan opbieden en zich willen profileren. Kunst en cultuur speelt altijd een belangrijke rol in de profilering van de stad, dus met het opbieden zou er een culturele impuls gegeven kunnen worden. In dit voorgestelde systeem zouden makers rechtstreeks met de gemeente praten, wat inhoudt dat de steden zouden kiezen voor een aantal makers en zich sterk maken voor hen. Hij eindigt het interview met dat dit idee alleen nooit zal gebeuren.

3.2.4 Frascati theater

Frascati theater profileert zich uitdrukkelijk als podium voor jong talent. De positie van Frascati in het veld is een uitzonderlijke: het theater programmeert het grootste aandeel kleinschalig, professioneel, gesubsidieerd aanbod. Dit komt doordat in aantallen voorstellingen Frascati het meest van dit aanbod toont en alle voorstellingen in Frascati professioneel en gesubsidieerd zijn. Frascati is een specialistisch podium met een sterk artistiek profiel gericht op het jongste talent en het tonen van de nieuwste ontwikkelingen. Dit is mogelijk doordat het in Amsterdam gevestigd is, waar meerdere theaters een uitgesproken profiel hebben. De hoofdstad heeft een redelijk gunstig cultuurklimaat: de Amsterdamse kunstraad AKR heeft getracht de grote schade die het landelijk beleid aanrichtte bij de kleinere instellingen deels te repareren. Hoewel er flink bezuinigd moest worden, heeft AKR geprobeerd het diverse aanbod in stand te houden. AKR besliste dat Frascati niet hoefde te bezuinigen door een klein gedeelte van de landelijke cultuurbezuinigingsklap die het theater kreeg te repareren.

Frascati heeft naast het tonen van het aanbod, ook een producerende functie met Frascati Producties. Binnen het productiehuismodel wordt een aantal makers begeleid in hun ontwikkeling – deels mogelijk gemaakt door de regeling ‘Nieuwe Makers’ van het Fonds. De samenwerking met de Theaterschool Amsterdam stimuleert eveneens het tonen van het allerjongste werk. De programmeurs richten zich op de talentontwikkelingsfunctie van Frascati. Het productiehuis is de grootste in Nederland en stimuleert veelal de talentvolste jonge makers. Hun werk is maatschappelijk geëngageerd en intelligent en loopt voor op de ontwikkelingen in vorm en inhoud. Frascati is daarmee een belangrijk theater in de keten van ontwikkeling van het theaterbestel.

Naast het tonen van de nieuwste ontwikkelingen, is Frascati sterk internationaal gericht. Ook in deze keus geldt dat vernieuwend internationaal werk getoond wordt. Eveneens wordt het gekende aanbod

geprogrammeerd: het middensegment van de vlakkevloerproducties. Artistiek directeur Mark Timmer benadrukt het belang van een juiste verhouding tussen internationaal, gekend en ongekend werk. Frascati beschikt over vier zalen, wat de mogelijkheid creëert veel aanbod te tonen en een balans te zoeken tussen deze drie. In de programmering probeert Timmer deze verhouding in stand te houden.

Timmer onderstreept met kracht dat er een probleem in de sector is: het aantal weggefallen theaters is het begin hiervan. Daarbij komt dat de theaters die nog overeind staan, minder risicovol durven te programmeren. In slechts een beperkt aantal theaters vindt actieve prospectie plaats, de overige zijn geen actieve gesprekspartners (meer) in het vlakkevloercircuit. Er is geen landelijk landschap meer, volgens Timmer. Enerzijds heb je het landelijke beleid vanuit de overheid die de productiekant, de makers, financiert waarbij gestreefd wordt naar een divers en gespreid landschap. Anderzijds financieren gemeenten en steden de afname: de theaters. Aan de afnamekant wordt lokaal beleid gevoerd en worden theaters afgerekend op het aantal bezoekers.

Timmer merkt hierbij op dat het profiel van een huis in grote mate bepaald wordt door de lokale of regionale functie die het heeft, wat ook belangrijk is. Echter, doordat Nederland zo klein is, maakt een theater ook altijd deel uit van een landelijk landschap. In de provincie zou eveneens het ongekende aanbod een plek moeten krijgen. Dit is van belang voor het landelijke bestel en voor het draagvlak, aldus Timmer. Als de jonge makers slechts worden getoond in de Randstad, valt het landelijk draagvlak weg – “en dus het draagvlak voor het hele circuit. Voor het vlakkevloercircuit”.

Er wordt, volgens Timmer, in veel theaters gekapitaliseerd op wat succesvol is. Dit levert een enorme verarming op aan de onderkant. Het grondbeginsel van het vlakkevloersegment ontstond door af te stappen van het traditionele schouwburgpodium. De vlakke vloeren boden het gewenste alternatief en namen de rol in van afnemer van dat aanbod dat zich artistiek vernieuwt en verhoudt tot theatertradities. De ontwikkelingen in theater en de bloei van de vlakkevloertheaters zorgden voor een stevig alternatief fundament in een stad wat heeft geleid tot het diverse landschap waar Nederland om bekend staat. Er moet echter wel gezorgd worden dat die diversiteit in stand gehouden wordt. Er moeten voldoende plekken in dat landschap zijn waar er “van onderop voldoende aanwas blijft plaatsvinden, waar dat jonge talent zich moet kunnen bewijzen”.

Het is noodzakelijk het kleine segment levendig, dynamisch en aangesloten op de samenleving te houden. Dat betekent dat er plekken moeten zijn in het landschap die de levendige dialoog tussen publiek en werk mogelijk maken, waar dat nieuwere werk continuïteit in publiek kan opbouwen. Zodat de plekken, vooral publiekelijk in een grote stad met zo veel concurrentie, een alternatief van formaat kan blijven. Want die kleine zalen moeten het alternatief blijven. Hierbij gaat het juist om dat theater dat de klassieke scheiding tussen werk en publiek opheft, dat de dialoog aangaat, en dat zich maatschappelijk engageert. Die

plekken zouden overal in Nederland moeten zijn, want Timmer is ervan overtuigd dat in ons kleine land er geen sprake is van een Randstedelijke culturele elite en achtergebleven landelijke gebieden. Overal in Nederland zijn universiteitssteden: juist die steden moeten die plekken zijn, het alternatief blijven aanbieden, het werk tonen dat tot nadenken stemt.

Volgens Timmer zie je nu gebeuren dat een groep theaters zich terugtrekt op bekende namen. Met deze beweging verlies je publiek dat openstaat voor juist dat kwetsbare, ongekende werk. Tegelijkertijd zijn de theaters wellicht te groot geworden, zo vraagt hij zich af. Timmer vreest dat grootschalige theaters minder snel het risico van een lege zaal kunnen lopen. Er is geen miljoenenpubliek voor dat ongekende werk, maar wellicht moet dat ook niet de eis zijn. Hij pleit voor een aantal plekken in Nederland met ruimte voor het ongekende werk, naast de vaste programmering van gekend werk waarmee de vereiste bezoekersaantallen gehaald worden. Die plekken moeten een stevige gesprekspartner worden voor het artistieke gesprek over het landelijk belang van de ontwikkeling van het theater.

Een juiste balans tussen het gekende en ongekende werk zou zorgen voor een stevig artistiek profiel en een juiste verhouding tussen de lokale setting en het landelijke aanbod. Als het goed is ontstaat er dan een landschap, aldus Timmer. Idealiter kiest elke plek zijn “insteekmoment” waardoor er sprake is van een keten. Er zouden in het landelijke systeem een aantal theaters moeten zijn die vanuit de productie functioneren, die produceren dus werk en zijn voorlopers. Andere theaters moeten hun insteekmoment kiezen en volgen het werk. Er zou hier een echt gesprek over moeten zijn, overleg wat die insteekmomenten zijn. “Dan ben je natuurlijk echt bezig met opbouwen. En dan kun je ook echt landelijker, in bredere zin gaan nadenken over publieksbinding of publieksopbouw.” Volgens Timmer is de situatie nu dat elk theater zijn eigen domein en visvijvertjes maakt, dat het op zichzelf staande koninkrijkjes zijn: “Dat is geen oceaan meer waar een soort levendig landschap plaatsvindt”. Er zou op een niet formalistische manier meer vrijheid en ruimte aan de artistieke spelers gegeven moeten worden. Zij zijn zich bewust van hun positie in het landelijke landschap en houden tegelijkertijd het lokale belang in de gaten.

Timmer draagt nog een andere oplossing aan: het coproduceren van een deel van het vlakke vloer-aanbod. Zo zou er vanuit de theaters gezamenlijk verantwoordelijk gedragen kunnen worden voor het ongekende aanbod. Timmer schetst een situatie die je dan waarschijnlijk gaat krijgen. Het middensegment wordt niet gecoproduceerd: “dat reist toch wel en vindt zijn publiek wel”. Het deel van het aanbod dat je coproduceert – wat nu de Coproducers ook al doen – is het werk dat nog net te jong, te klein en te onbekend is. Gezamenlijk verstevig je het fundament voor dit aanbod, waardoor de gezelschappen meteen meer geworteld worden en landelijke spreiding hebben. Dan is er nog het deel Fondsgesubsidieerd aanbod waar elke programmeur zelf een keus maakt om het te programmeren. Het huidige systeem functioneert ongezond, alleen al omdat “het aantal speelbeurten economie is”. Gezelschappen

moeten hun speelbeurten halen. Het coproduceren verzekert plekken en maakt het mogelijk dat iets steviger gezelschappen speellijsten krijgen “die er toe doen”. Daarnaast moet er de instroom aan de onderkant blijven.

Voor de modellen die Timmer voorstelt, zou budget vrijgemaakt moeten worden. Om een tiental plekken stevig op de kaart te zetten en artistieke gesprekspartner te maken, zou het Fonds de SRP-regeling voor kunnen aanspreken. In het huidige systeem zit er vervuiling in deze regeling, omdat elke instelling (ook de grote schouwburgen) aanspraak maakt op een enorm bedrag. De schouwburg kan echter niet echt een grote beweging maken met wat voor hen een miniem bedrag is binnen het financieringsmodel waarin zij werken. Omdat het Fonds vindt dat elke instelling zich op de regeling moet kunnen beroepen, verwatert het budget en de impact. “...we moeten misschien weer durven om wat voorbij te gaan aan de instituten die er nu zijn.” Geld zou niet automatisch gestort moeten worden, maar de plekken moeten een stevig artistiek profiel hebben en de landelijke verantwoordelijkheid naast de lokale dragen. Er zou artistiek budget beschikbaar gesteld moeten worden aan huizen waarbij de lokale overheid co-financiert. Er wordt hierbij een vierjarige afspraak gemaakt rondom het samenspel tussen gekend en ongekend aanbod en deelname aan het gesprek over het landelijke bestel. Als er budgetten voor het co-produceren ingezet worden, komt er eveneens een meerjarige aanvraag voor.

De strategieën om te overleven na de bezuinigingen zijn enigszins ontaard in een onnoemelijk aantal allianties en initiatieven. Hier zit, volgens Timmer, ook “een soort van verschraling van het veld”. De complexiteit van allianties in een stad drukt soms de vernieuwingsgezindheid van een theater

Budget zou daarom puur ingezet moeten worden op artistiek budget “en dat betekent een afgewogen artistiek profiel. Dat gaat over worteling, dat gaat over publieksbereik en dat gaat over vernieuwing. Daarmee koopt zo’n huis ook de vrijheid om in ieder geval een eigen programma te creëren.” Met lokale partners sta je sterk, maar er moet ruimte blijven zijn om “jong en vernieuwend en avant-gardistisch en onaangepast te programmeren”.

4 Conclusie

De rol van vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap met betrekking tot het aanbod

Kort samengevat blijkt uit het literatuurhoofdstuk van dit onderzoek dat de vlakkevloertheaters ontstonden in antwoord op de enorme ontwikkelingen in vorm en inhoud die theater heeft doorgemaakt na Aktie Tomaat in 1969. De radicale omslag in de kunsten die volgde op Aktie Tomaat reageerde op de veranderende samenleving en het opkomend postmodernisme. De bestaande kloof tussen toneel en samenleving moest gedicht worden; toneel moest in de samenleving staan en zich verhouden tot wat er op maatschappelijk en politiek niveau gebeurt. Er vindt een herdefinitie van theater in vorm en inhoud plaats. In de nieuwe theatrale vormen verliest tekst zijn autonomie: er wordt gezocht naar een minder hiërarchisch tekensysteem van theater. Genres als mime krijgen voet aan de grond, grenzen tussen disciplines vervagen en posities binnen theater emanciperen mee.

In een poging de ontwikkelingen en nieuwe theatrale vormen te duiden, komt de theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann in 1999 met de term 'postdramatisch theater'. Hiermee ontdoet hij zich van het dramatische paradigma en de klassieke esthetiek van het Aristotelische theater en spreekt over een paradigmawisseling. Het postdramatisch theater leest zich niet meer als een scenische uitbeelding van de tekst als representatie van de werkelijkheid, maar toont de realiteit van het theatrale gebeuren en leest zich als een zintuigelijke ervaring. Het gaat in feite om een esthetische uitbeelding van een theatraal gebeuren met aandacht voor het performatieve karakter van het theater; de aanwezigheid in de werkelijkheid. De toeschouwer ervaart wat hij ziet: de realiteit van het theatrale gebeuren.

De vormexperimenten vragen om een andere ruimte, een waar een directer contact met het publiek mogelijk is. De vlakkevloertheaters ontstaan; publiek en acteurs bevinden zich in dezelfde ruimte. Ontdaan van de lijst, kleiner van formaat en met de eerste rijen publiek op ooghoogte van de acteurs, biedt de *black box* ruimte aan de experimenten in vorm en met de publieksopstelling. Het postdramatisch theater toont een nieuwe type van tekengebruik, wat vraagt om een actieve, zoekende en open perceptie van de bezoekers. De steile tribune in een vlakkevloertheater beïnvloedt en stimuleert een meer actieve en betrokken kijkhouding. Sinds hun ontstaan is het primaire doel van een vlakkevloertheater ruimte te bieden aan de kleinschalige, vernieuwende, eigentijdse, en risicovolle producties.

In 1994 wordt de VVT opgericht die de belangen verdedigt en behartigt van de vlakkevloertheaters. De VVT vraagt in 1999 Motivaction onderzoek te doen naar de positie van de vlakkevloertheaters in het landschap. Zij concluderen dat het aandeel gesubsidieerde aanbod wat de vvt-theaters afnemen groter is dan wat de VSCD-theaters afnemen. Tegelijkertijd is er sprake van een tekort aan middelen bij de vvt-theaters om meer aanbod te tonen.

De democratiseringsgolf van het Nederlands theater heeft geresulteerd in een divers landschap. Met de komst van de cultuurnotasystematiek in 1994 komt er structurele subsidie vanuit het Rijk ter bevordering van dat diverse landschap. Er is eveneens sprake van een zekere institutionalisering van de vlakkevloertheaters en het kleinschalige, vernieuwende aanbod in het podiumkunstenlandschap.

Er kan dus geconcludeerd worden dat de vlakkevloertheaters als grootste afnemers van het gesubsidieerde aanbod een grote rol in het podiumkunstenlandschap vervullen. Voor een dynamisch, levendig en divers landschap is artistieke vernieuwing en ontwikkeling van theater van groot belang – wat plaatsvindt in de gesubsidieerde sector. Dat betekent dat de vlakkevloertheaters naast afnemers een cruciale rol vervullen in de ontwikkeling van ons theaterbestel. Door de ontwikkelingen te tonen, krijgt het werk een podium waar het anders in zichzelf niet zou bestaan. De vlakkevloertheaters maken de dialoog mogelijk tussen publiek en het werk dat vraagt om de dialoog. Zij zijn de intermediair tussen publiek en het werk, bieden het noodzakelijke podium voor de ontwikkelingen in theater en daarmee een stevig alternatief voor het traditionele schouwburgaanbod.

Veranderingen in het podiumlandschap en de rol die de vlakkevloertheaters innemen

De komst van de stelselherziening Basis Infrastructuur (BIS) in 2009 bewerkstelligt een verandering in het podiumkunstenlandschap. De decentralisering van middelen en verantwoordelijkheden lijkt een eerste beweging te zijn dat de overheid zich terugtrekt van de kleinschalige, gesubsidieerde kunst. Een verder terugtrekkende overheid volgt slechts drie jaar met de komst van het nieuwe kabinet Rutte I. De door Zijlstra afgekondigde bezuinigingen veranderen het podiumkunstenlandschap van 2013 drastisch. Zo vermindert het aantal BIS-instellingen, waardoor meer instellingen van het Fondsbudget afhankelijk worden – terwijl dat budget ook drastisch daalt. Dit heeft tot gevolg dat zestig procent van de kleinschalige instellingen niet terugkeert in 2013. Aan de aanbodzijde treedt verschraving van het aanbod op als direct resultaat van de weggefallen gezelschappen door de bezuinigingen. Productiehuizen verdwijnen en een groot aantal vlakkevloertheaters sluit of draagt niet langer de verantwoordelijkheid voor het tonen van het kleinschalige (en kwetsbare), gesubsidieerde, professionele aanbod.

De bezuinigingen bewerkstelligen een grote afstand tussen Fondsgesubsidieerd aanbod en aanbod dat getoond wordt in de kleine zaal (de afname). Er zijn zeven vlakkevloertheaters weggefallen uit het podiumkunstenlandschap; een afname van zesendertig komma acht procent in 2013 ten opzichte van 2007. Hoewel er, zoals beschreven, groepen ophielden met bestaan in 2013 is er tegelijkertijd nog altijd een beweging richting de kleine zaal zichtbaar. Er zijn vele makers en gezelschappen die opteren voor een plek in de kleine zaal. De discrepantie tussen aanbod en afname is in 2013 alleen nog maar vergroot. Zoals Harm Lambers verwoordde in het afgenomen interview werken de vlakkevloertheaters vanuit de schaarste: er is meer aanbod dan dat er plek is. De rol die de vlakkevloertheaters in zijn algeheel spelen in de afname

van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod is verkleind – aantoonbaar met zesendertig komma acht procent.

Uit de literatuurstudie kwam naar voren dat deze rol zelfs nog kleiner geworden is doordat de overgebleven vlakkevloertheaters minder van dit aanbod programmeren. Dit blijkt vooral voor te komen in niet-Randstedelijke gebieden. Het verrichte kwantitatieve en kwalitatieve gedeelte van dit onderzoek (de case-study) diende om bovengenoemde aannames verder te onderzoeken, te specificeren en te toetsen aan de praktijk van vier theaters: Frascati, Verkadefabriek, Theater aan het Spui en Theater Kikker. De vier theaters samen tonen gemiddeld zes en een halve procent minder gesubsidieerde, professionele voorstellingen in 2013 in vergelijking met 2007. Het bevestigt – hetzij op een klein niveau – bovengenoemde daling in de afname. Eveneens kan gesteld worden dat de afname in de Verkadefabriek het grootst is. Hoewel de steekproef te klein is voor steekhoudend bewijs, bevestigt dit het vermoeden dat de afname van het getoonde aanbod met name voorkomt in niet-Randstedelijke gebieden. De vier podia hanteren elk een ander soort profileringskeus, zo blijkt. Daardoor is hun rol in het landschap, en de manier waarop deze veranderd is sinds 2013 eveneens verschillend van elkaar. In het volgende hoofdstuk, de discussie, worden de keuzes en verandering in de rol van de individuele theaters in het landschap uitgebreid besproken.

Voor de conclusie van dit onderzoek is het echter van belang de verkregen resultaten op landelijk niveau te duiden. Er is een correlatie aangetroffen tussen beide verkregen resultaten, die een indicatie weergeeft van een mogelijke landelijke tendens. Er worden in 2013 ten opzichte van 2007 nog drieënnegentig komma vijf procent gesubsidieerde, professionele voorstellingen getoond. Daarnaast zijn er in 2013 nog drieënzestig komma twee procent van het aantal vlakkevloertheaters in 2007 actief. Door zowel de daling in het aantal speelplekken in zijn geheel als door de afname van het aantal voorstellingen zijn er in 2013 nog maar negenenvijftig procent van de speelplekken ten opzichte van 2007. Het betekent een negatief effect van eenenveertig procent⁷. Kortom: in zes jaar tijd is bijna de helft van het aantal mogelijke speelplekken in de vlakkevloertheaters verdwenen. Ter specificering; het negatieve verband eenenveertig procent betekent in aantallen speelplekken het volgende: er zijn in 2007 vijfduizend negenhonderdzevenendertig mogelijke speelplekken, in 2013 zijn dit er nog maar drieduizend vijfhonderdzesentwintig. Dit betekent dat er in zes jaar tweeduizend vierhonderdtien mogelijke speelplekken in de vlakkevloertheaters minder zijn.

Het negatieve verband is de bevestiging dat er op landelijk niveau sprake is van een enorme daling in de afname vanuit vlakkevloertheaters. Het bevestigt eveneens de aanname uit de literatuurstudie dat deze gevolgen aan de afnamekant leiden tot een verschraling van het aanbod en een verdere marginalisering

⁷ De wiskundige formule voor het aangetoonde verband luidt: $(100\% - 6.5\%) * (100\% - 36.8\%) / 100$

van het kleinschalige theateraanbod dat zich vernieuwt en ontwikkelt. Het betekent een tweede reden voor de vergrote afstand tussen aanbod en afname.

De data resulterend in deze getallen geldt niet noodzakelijkerwijs voor alle theaters. Het is dus statistisch gezien niet representatief voor het geheel, het toont echter het negatieve verband tussen de verkregen resultaten. Daarmee kan een vermoeden geduid worden voor een indicatie van een landelijke tendens: een enorme afname in aantal speelmogelijkheden. Hierbij moet vermeld worden dat de onderzochte theaters actieve spelers in het veld zijn. Dat zou betekenen dat er zelfs een nog grotere afname te zien valt, wanneer alle vlakkevloertheaters meegenomen worden in een onderzoek.

Een andere verandering in het podiumkunstenlandschap aan de kant van het aanbod, betreft de opkomst van de vrije producent sinds de jaren negentig. Dit leidt tot een tweedeling in het podiumkunstenlandschap in de eenentwintigste eeuw. De vrije, commerciële producties enerzijds bevatten een hoog amusementswaarde. Anderzijds toont het ‘minder toegankelijke’ gesubsidieerde vlakkevloer-aanbod het deel van theater dat zich vernieuwt en waar men leert en geprikkeld wordt. De meer gegarandeerde publiekstrekkers van de vrije producent verdringen het gesubsidieerde circuit naar de marge. Hoewel deze bewering voornamelijk opgaat voor de schouwburgen, is het eveneens terug te zien binnen het vlakkevloercircuit. Van de vier theaters daalde het aandeel kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod van het totale podiumkunstenaanbod in 2013 met zes komma een procent. Hieruit kan afgeleid worden dat het totale podiumkunstenaanbod sneller stijgt dan dat gesubsidieerde podiumaanbod stijgt. Het verschil hiertussen duidt op een vermoeden dat er in 2013 meer muziek, cabaret, kleinkunst, amateurproducties en producties van de vrije producent geprogrammeerd stonden dan in 2007. Wat inhoudt dat het de marge van het gesubsidieerde, professionele circuit verkleint.

Met het wegvallen van vlakkevloertheaters in 2013, verdwijnen mogelijke speelplekken en wordt deze marge nog kleiner. Het deel van de sector waar artistieke vernieuwing plaatsvindt wordt hierdoor steeds kleiner. Overigens is uit het literatuuronderzoek gebleken dat het publiek voor het gesubsidieerde circuit nagenoeg gelijk bleef de afgelopen jaren, terwijl dat van de vrije producent is teruggelopen. Daardoor is er de angst dat met het wegvallen van gezelschappen – met name in het middensegment van het vlakkevloer-aanbod – het trouwe publiek voor dit aanbod eveneens wegblijft.

Een van de redenen voor het minder risicovol programmeren is de wijze waarop het bestel in elkaar zit, zo bleek uit de literatuurstudie en uit de interviews. Sinds de jaren tachtig bepaalt het landelijke beleid de financiering van het aanbod en gemeenten de podia met het lokale beleid. Het Rijk trok zich terug in 2013 zonder samenhangend beleid te bewerkstelligen met de gemeenten. De kloof tussen aanbod en afname is hiermee vergroot. Voor de kleine zaal heeft deze terugtrekkende beweging de grootste gevolgen gehad. Er wordt namelijk sinds de jaren negentig de eigen inkomstennorm gehanteerd; gezelschappen moeten eigen

inkomsten genereren willen ze aanspraak maken op subsidie. De capaciteit van de vlakkevloertheaters is vaak niet toereikend genoeg voor de gezelschappen om door op partage-afspraken te spelen deze eis te halen. Wat inhoudt dat uitkoopsommen, of garanties betaald moeten worden door de theaters. Podia, echter, ontvangen niet de subsidie noodzakelijk om deze kosten op zich te nemen en het risico volledig te dragen dat de zaal niet uitverkoopt. Resultaat: minder risicovol programmeren, of soms meer vrije producties programmeren waar wellicht een andere prijs voor gevraagd kan worden. Daarnaast worden gezelschappen én podia afgerekend op aantallen bezoekers: iets wat stevast een lager aantal oplevert in de kleine zaal. Deze maatregel voor podia betekent dat er minder ongekeend werk geprogrammeerd kan worden. Gezelschappen worden eveneens afgerekend op het aantal speelbeurten. Resultaat is – in de woorden van Jan van der Putten – theater nog nooit zo goedkoop is geweest.

Bovenstaande opsomming toont de enorme discrepantie tussen gemeentelijk en landelijk beleid en een terugtrekkende beweging van het ongekeende aanbod. Waar ligt de verantwoordelijkheid voor het mogelijk maken dat het ongekeende werk ruimte krijgt zich te tonen? De verschuiving die de rol van de vlakkevloertheaters lijkt te hebben ondergaan is dat er meer naar de publiekskant geprogrammeerd wordt. Er wordt minder van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod getoond en nog minder van het ongekeende werk. Daarnaast is de rol van afnemer van dit aanbod die de vlakkevloertheaters innemen in het podiumkunstenlandschap verkleind in 2013. Het deel van de theatersector dat zich ontwikkelt, vernieuwt en werk toont dat tot nadenken stemt is door beide rolsveranderingen sterk gemarginaliseerd. Terwijl juist dit deel van de theatersector van ongeloflijk belang is voor het betel, de ontwikkeling van theater en de diversiteit van het aanbod.

In 2013 lijken gaten gevallen te zijn in de zorgvuldig opgebouwde infrastructuur van de vlakkevloertheaters. Er is niet langer sprake van een landelijk beleid, landelijke infrastructuur, noch van een landelijke verantwoordelijkheid voor de intermediaire rol van de vlakkevloertheaters ten aanzien van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod. Met name de aanwas van de jonge makers vindt onvoldoende plek in het huidige landschap. Dit resulteert in de zorgwekkende situatie dat het landschap versnipperd raakt en het aanbod verschaalt. Het bewerkstelligt een wankelende rol die vlakkevloertheaters spelen ten aanzien van de ontwikkeling van het theaterbestel. Een landelijk draagvlak voor het alternatieve circuit is van groot belang voor de legitimering van het kleinschalige aanbod. De ontwikkeling van het theaterbestel stopt wanneer dit onvoldoende gebeurt.

Uit dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat er geen landelijk draagvlak lijkt te zijn voor de ontwikkeling van kunst. Het betekent dat de rol van vlakkevloertheaters als stimulator en belangrijkste afnemer van de nieuwste ontwikkelingen in theater, aan betekenis inboet. Ooit ontstonden ze als alternatief van de schouwburg, een flexibele plek die reageerde op de ontwikkelingen in de kunst. Wellicht zijn de vlakkevloertheaters inmiddels te geïnstitutionaliseerd om nog deze rol te vervullen. De vraag is of het

aanbod wellicht elders plek vindt; zo worden festivals meerdere malen genoemd als speelplek voor het kleinschalige aanbod en broedplaats voor ontwikkeling. Het is zeker een aanbeveling om deze bewering verder te onderzoeken (in 5.5 wordt hier op ingegaan). Indien dit inderdaad elders, bijvoorbeeld op festivals, opgepakt wordt, dient er misschien een herdefinitie van de rol van vlakkevloertheaters te komen. Vooralsnog, op basis van dit onderzoek, lijkt er nog niet een alternatief van de vlakkevloertheaters stevig genoeg te zijn in het landelijk landschap voor dat deel van de theatersector dat zich vernieuwt. Daarom zou een herdefinitie van de verdeling van verantwoordelijkheden in het landschap wenselijk zijn – in de discussie wordt dit verder toegelicht. Zodat de verantwoordelijkheid voor de ontwikkeling van ons theaterbestel op een landelijk niveau gedragen wordt en met name de gapende kloof tussen aanbod en afname kleiner gemaakt kan worden. En daar ligt een uitdaging voor de toekomst.

5 Discussie en evaluatie

In dit hoofdstuk wordt de conclusie verder uitgewerkt, de onderzoeksmethode geëvalueerd en een aantal vervolgonderzoeken voorgesteld. Er zijn een aantal methodologische beperkingen waaraan dit onderzoek onderhevig is. Een aantal is besproken in het hoofdstuk ‘methodiek’, maar wordt hier verder toegelicht. Daarna wordt er ingegaan op de profileringskeus van de vier onderzochte theaters, ter aanvulling op de landelijke tendens zoals gesignaleerd en besproken in de conclusie. De mogelijke oorzaken, gevolgen en oplossingen voor het gestelde probleem worden eveneens besproken in dit hoofdstuk. Er wordt hierbij voornamelijk ingegaan op wat de terugloop van vlakkevloertheaters (en het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen) betekent voor het landschap. Dan wordt er kort ingegaan op de kritiek die luidt dat er overaanbod in de kunst zou zijn (mede als gevolg van het afnemend draagvlak). Als laatste worden er enkele aanbevelingen gedaan voor vervolgonderzoeken.

5.1 Evaluatie onderzoeksmethode en discussie onderzoeksresultaten

Het onderzoek is opgezet om te onderzoeken in welke mate de rol van vlakkevloertheaters als afnemer én als intermediair en stimulator van de ontwikkelingen in theater, veranderd is. De aanname luidde dat er een flinke afname zichtbaar zou zijn in aantal vlakkevloertheaters, maar ook in het aantal dat nog actief programmeert. Hiermee wordt bedoeld: een actieve rol spelen in het afnemen van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod, waarbij ook het nieuwste, ongekende werk plek krijgt om vertoond te worden.

5.1.1 Beperking 1: de bronnen

Na groot vooronderzoek verricht te hebben kan vastgesteld worden dat er meerdere onderzoeken zijn verricht naar de sector en zijn infrastructuur, en bovenal naar het terugkerende probleem van het zogenoemde draagvlak voor kunst. Echter, bijna alle onderzoeken spreken van één sector; de grote zaal en de kleine. Zoals gebleken is uit dit onderzoek is het van belang deze twee sectoren afzonderlijk te benaderen. De artikelen van Blokdijk en Sonnen, Kokkelmans en het rapport van Motivaction maken deze scheiding en bleken erg bruikbaar voor de poging expliciet het vlakkevloercircuit in beeld te brengen. Uit het onderzoek dat Motivaction verrichtte in 1999 bleek, bij de verzameling en verwerking, dat de gegevens uit de officiële bronnen niet compleet te zijn. Daarnaast kwam naar voren dat de gegevens van de VVT-theaters slecht onderling vergelijkbaar te zijn en slechts de helft van de theaters beschikte überhaupt over enkele gegevens (Motivaction, 1999, p.5). Dit probleem ondervond ik ook gedurende dit onderzoek.

Het tot nu toe verrichte onderzoek put uit bronnen als de VSCD of VNT. Deze verenigingen hebben alleen beschikking tot informatie over de aangesloten theaters. Er is geen compleet beeld te geven van de niet-leden. De VSCD telt op moment van schrijven nog maar vijf vlakkevloertheater-leden. De op VSCD-gegevens gebaseerde onderzoeken houden het grote deel van het vlakkevloercircuit buiten beschouwing. Er lijkt geen verzameling van gegevens te zijn over deze groep theaters. Er zijn geen officiële cijfers bekend over het aantal vlakkevloertheaters, noch over de programmering in de theaters. Het heeft vijf maanden gekost om het minimale aan vergelijkbare gegevens te verzamelen die nu gebruikt zijn in dit onderzoek. In opzet was de bedoeling om alle vlakkevloertheaters van 2007 met 2013 te vergelijken op basis van wat ze nog aan kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod programmeren. Uiteindelijk is het een vergelijking van vier theaters geworden, omdat deze data – zoals gezegd – als enige vergelijkbaar bleek. De andere theaters konden gewoonweg niet onderzocht worden omdat er geen data voorhanden was. Toneelschuur heeft ook gegevens opgestuurd en mij ontvangen voor een lang gesprek. Echter, de cijfers konden niet gebruikt worden, omdat het speellijsten betrof. Daaruit kon – binnen dit tijdsbestek – niet gehaald worden wat relevant was voor dit onderzoek, en wat tegelijkertijd bruikbaar was om te vergelijken met de andere vier theaters.

Motivaction concludeerde al dat beschikbare gegevens onvolledig, maar ook slecht onderling vergelijkbaar bleken. Gedurende dit onderzoek liep ik eveneens hier tegenaan. Zowel bij Theater aan het Spui, als bij Verkadefabriek waren er twee bronnen voor hetzelfde jaar met compleet andere cijfers. Zelfs met een econometrist naast mijn zijde, kon er geen correlatie tussen de twee bronnen getrokken worden. Er zodoende gekozen voor de bron die de directeur zelf prefereerde. Het feit dat er andere cijfers in verschillende bronnen gepresenteerd worden, ligt aan de TAS. Het is een benchmark-instrument wat de schouwburgen goed in beeld brengt, maar ontoereikend is voor de kleine zaal. Zoals in 3.2.2 besproken is, gaf Joost de Kleine aan dat de toename in aantallen professionele, gesubsidieerde voorstelling groter is dan wat deze resultaten presenteren. Omdat een vergelijking tussen deze vier theaters en deze twee jaren de opzet was, dient de TAS toch als achterliggende bron bij de analyse van Spui. Nogmaals: het bevestigt enige vervuiling op de cijfers en daarmee op de resultaten.

5.1.2 Beperking 2: “verkeerde” theaters

Eigenlijk zijn de verkeerde theaters onderzocht in dit onderzoek. Zoals Mark Timmer in het interview aangaf: “je hebt er de drie theaters uitgehaald die de voorlopers zijn. (...) Dat zijn ook precies de drie theaters die actief programmeren. (...) en voor de rest is bijna iedereen naar achteren gaan leunen.” Opvallend is dat de drie theaters die actief programmeren (waarmee Timmer doelt op Frascati, Theater aan het Spui en Kikker), naast Verkadefabriek en Toneelschuur, de enige theaters zijn geweest die data beschikbaar hebben gesteld. Het feit dat deze vijf theaters – op welke wijze dan ook – een belangrijke positie innemen in het veld, is wellicht eveneens de reden dat zij het belang van dit onderzoek erkennen.

Zoals in het vorige deelhoofdstuk naar voren komt, bleek het onmogelijk om van de andere theaters (buiten deze vijf) cijfers in handen te krijgen.

Deze methodologische beperking in de bronnen resulteert in een deels bevestigde hypothese. Er is inderdaad een afname zichtbaar – zowel in aantal vlakkevloertheaters als in aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen. Het is eveneens gelukt de correlatie tussen beide afnames in beeld te brengen wat een vermoeden aantoonde voor een landelijk beeld. Echter, het is een vermoeden. Op basis van deze gegevens mag er statistisch gezien geen conclusie aan verbonden worden. Tegelijkertijd toont het dus wel (het vermoeden) van een mogelijke landelijke tendens en groot probleem in de sector. Daarnaast werd voorafgaand aan dit onderzoek verwacht dat de afname veel groter zou zijn dan deze resultaten laten zien. Zo programmeren TahSpui en Kikker juist meer van dit aanbod in 2013 ten opzichte van 2007 – hoewel er eveneens ruis zit op de uitkomst van deze gegevens (zoals besproken in 3.1.2.1). Als alle theaters meegenomen waren geweest, was er een grotere afname zichtbaar geweest. Ook dit is een vermoeden, want ik heb geen harde cijfers hiervan. Maar de bestudering van de speellijsten van groepen en van theaters zoals LUX en Nieuwe Vorst, bevestigen dit. Deze theaters programmeren haast geen kleinschalig, gesubsidieerd, professioneel aanbod meer – en nog minder ongekeend aanbod. De afname van zes en een half procent zou hoogstwaarschijnlijk stukken hoger uitvallen wanneer alle theaters onderzocht zouden worden. Dit betekent dat het aangetoonde verband wat leidt tot een afname in aantal mogelijke speelplekken van eenenveertig procent waarschijnlijk een nog grotere afname zou tonen.

Een andere reden voor dit vermoeden komt voort uit de literatuurstudie. Hieruit bleek de verschraving van het aanbod en de kloof tussen aanbod en afname vooral zichtbaar in niet-Randstedelijke theaters. De drie actieve spelers; Frascati Kikker en TahSpui, zijn gevestigd in de drie Randsteden. De vierde Randstad – Rotterdam – heeft geen specialistisch vlakkevloertheater meer sinds 2013. Kanttekening hierbij is, zoals eerder geschreven, dat de Rotterdamse Schouwburg (met hun kleine zaal) nu een grote rol speelt in de afname van het kleinschalige, gesubsidieerde aanbod. De schouwburg is echter sinds 2012 een extra dag dicht, met het gevolg dat er tien procent minder getoond wordt. In dit besluit schuilt ook een gevaar voor de nog verdere afname van speelmogelijkheden voor het kleinschalige gesubsidieerde, professionele aanbod. Hoewel de schouwburg dus grote verantwoordelijkheid neemt voor dit aanbod, blijft het opzienbarend dat de tweede stad van Nederland geen specialistisch vlakkevloertheater meer heeft. Er is maar één podium (de kleine zaal van de schouwburg) in de stad wat dit aanbod toont.

5.1.3 Beperking 3: ongekeend versus middensegment

Een andere grote beperking van dit onderzoek, is het feit dat er op dit moment alleen de afnamekant in aantallen cijfers onderzocht kon worden. Het zou wenselijk zijn om het aanbod per theater op te splitsen in aantallen middensegment en ongekeend aanbod. Er is namelijk eveneens een groot vermoeden dat de afname van het aantal speelmogelijkheden voor het ongekeende aanbod vele malen groter zou zijn dan de

resultaten nu laten zien. Om nogmaals LUX Theater aan te halen: er wordt uitsluitend middensegment-aanbod geprogrammeerd. Speellijsten van gezelschappen zijn zeer summier geworden en betreffen vaak dezelfde theaters. Bepaalde gezelschappen spelen met name in LUX, Nieuwe Vorst, Corrosia en De Lieve Vrouw – anderen weer juist alleen in TahSpui, Toneelschuur, Kikker en Frascati.

De overgebleven vlakkevloertheaters programmeren nog steeds kleinschalig, professioneel, gesubsidieerd aanbod – maar hoeveel daarvan is ongekend? Ik heb hier onvoldoende zicht op gehad om het mee te nemen in dit onderzoek. In de praktijk is echter zichtbaar dat vooral de jonge makers (het ongekende aanbod) moeite hebben om speelplekken te vinden in het landschap zoals het nu gestructureerd is. Voor de ontwikkeling van het theaterbestel is het noodzakelijk dat dit aanbod voldoende plek vindt in het landschap. Het creëert een dynamisch, levendig en divers landschap. Indien de “aanwas van onderop” onvoldoende plaatsvindt, stopt de ontwikkeling van het theaterbestel. Eveneens mede door het verdwijnen van de productiehuisen vinden de jonge makers weinig plek in het landschap om hun werk te tonen, noch publiek aan zich te binden.

5.1.4 Beperking 4: interpretabele en discutabele cijfers

Sinds 2011 ligt de subsidielegitimering onder vuur in de media. Er wordt bewust aan negatieve beeldvorming gedaan. Termen als ‘linkse hobby’ dragen hier in grote mate aan bij. Economisch-meetbare gegevens over hoeveel geld de kunsten de samenleving kost kunnen niet weg-beargumenteerd worden met meetbare cijfers over wat de kunsten de samenleving oplevert. Het betreft immers intrinsieke waarden. Hoe kan de kunstensector zich dan weren? Dit onderzoek is een poging kwantitatief in beeld te brengen wat de gevolgen zijn van de afname in het aantal distributieplekken voor de kleinschalige kunst. De gevolgen zijn dan weer intrinsiek uit te leggen. De kwantitatieve resultaten moeten daartoe in een bepaalde context geplaatst worden. De keus voor deze context is een subjectieve. In de vorige deelhoofdstukken worden een aantal beperkingen besproken die doen vermoeden dat de resultaten een iets vertekend beeld geven. Dit komt samen in de grootse beperking waar ik tegenaan gelopen ben: de presentatie van cijfers betekent in zichzelf weinig, tot het in een bepaalde context geplaatst wordt. De conclusies die ik verbind aan de kwantitatieve resultaten zijn subjectief, en daar ben ik mij uitermate bewust van.

Daarnaast, zo ondervond ik, zijn kwantitatieve resultaten altijd enigszins interpretabel, alleen al doordat de onderzoeker kiest voor de bronnen waaruit hij zijn data baseert. In het geval van natuurwetenschappelijk onderzoek zal dit misschien anders zijn, maar in dit geval heb ik bewust gekozen voor bronnen die de hypothese bevestigen. De resultaten uit het kwantitatieve onderzoek konden op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Een voorbeeld is de correlatie die ik aantoon tussen de afname in het aanbod en aantal vlakkevloertheaters – met de uitkomst dat het aantal speelmogelijkheden

met veertig procent teruggelopen is. Daarmee plaats ik beide kwantiteiten (de aantoonbare afnames) in een landelijke context en geef er betekenis aan: een grote afname in speelplekken.

De praktijk wijst uit dat er een groot probleem in de huidige infrastructuur zit, wat de directeuren allen bevestigen. Daarnaast tracht ik met de literatuurstudie en de afgelegde interviews de context waarin ik de kwantitatieve resultaten presenteer, verdedigbaar en valide te houden. Echter, het feit dat het mogelijk is een multi-interpretabele betekenis aan de cijfers toe te kennen, doet mij twijfelen aan alle eerder verschenen kwantitatieve onderzoeken naar iets wat ook onmogelijk in cijfers is uit te drukken: kunst.

De intersubjectiviteit in dit onderzoek is getracht in de gaten te houden door heel bewust om te gaan met bovengenoemde methodologische beperkingen. Ook het uitgebreide methodologiehoofdstuk, deze evaluatie van de onderzoeksmethoden en de kanttekeningen die gemaakt werden bij het presenteren van de onderzoeksresultaten dienden dit doel. Er kan echter wel geconcludeerd worden dat dit onderzoek wellicht een opmaat is om een probleem in de sector aan te wijzen, maar het nog onvoldoende in beeld kan brengen. De aanbevolen vervolgstudies worden in het laatste deelhoofdstuk besproken.

5.2 Profileringskeus van de vier onderzochte theaters

Frascati en Kikker zijn makerspodia, tonen het nieuwste werk van jonge makers en het ongekende meest kwetsbare aanbod. Ze richten zich nadrukkelijk op de ontwikkeling van makers en daarmee op de ontwikkeling van theater en het bestel. De rol van Frascati in het podiumkunstenlandschap is inhoudelijk gezien niet veranderd; het theater programmeert louter gesubsidieerde, professionele voorstellingen en tracht de balans te houden tussen gekend, ongekend en internationaal aanbod. Wat betreft aantallen in afname is de rol van Frascati wel veranderd; er worden in 2013 (afgerond) vierentwintig procent minder voorstellingen geprogrammeerd; een terugloop van honderdvijfenzestig voorstellingen op jaarbasis. Hoewel dit een forse daling is, moet erbij vermeld worden dat Frascati de grootste afnemer is van het gesubsidieerde, professionele aanbod kijkende naar deze vier theaters. Zo is het aandeel wat Frascati in 2007 afneemt achtenveertig procent van het totaal van deze vier theaters, in 2013 was het aandeel negenendertig procent.

De rol van Theater Kikker is inhoudelijk gezien wel iets veranderd in 2013 ten opzichte van 2007; ze zijn zich nog iets nadrukkelijker gaan richten op makers, proberen hen langere tijd te begeleiden en kiezen daarmee voor langere speelreeksen in plaats van ad-hoc producties. Het is altijd een makerspodium voor jong talent geweest, maar in 2013 wordt dit sterker naar buiten gebracht. Doordat muziek niet langer onderdeel van de programmering is, specialiseert het theater zich nog meer als podium voor (jeugd)theater- en dansaanbod. Ook als afnemer van het kleinschalige, gesubsidieerde, professionele aanbod is Kikker een grotere rol gaan spelen; er wordt in aantallen voorstellingen (afgerond) veertig

procent meer van dit aanbod geprogrammeerd. Het aandeel van dit aanbod ten opzichte van alle aangeboden podiumactiviteiten stijgt, met vier procent, eveneens.

De rol van Theater aan het Spui in het podiumkunstenlandschap is eveneens veranderd. Allereerst is het theater als afnemer een grotere rol gaan spelen met een toename van het aantal gesubsidieerde, professionele voorstellingen van negen procent in 2013. Daarnaast is de rol van TahSpui inhoudelijk gezien veranderd sinds de aanstelling van directeur Cees Debets in 2009. Er wordt getracht een overzicht van het beste avant-garde aanbod van Nederland te tonen, waarmee het theater zich sterker profileert als alternatief podium. De ontwikkeling van makers wordt niet gestart in TahSpui, zoals dat gebeurt in Frascati en Kikker, maar wel gestimuleerd: er is veel aandacht voor het ongekende en jonge werk. Anderzijds toont TahSpui ook 'toegankelijker', commerciële producties ter verbreding van het publiek, en eveneens om het fundament in de stad te verdedigen. In zekere zin duidt het op een lokale functie als huis in de stad waarmee rekening gehouden wordt: een zo gemêleerd mogelijk aantal Hagenezen aanspreken.

De Verkadefabriek heeft eveneens een andere rol in het podiumlandschap in 2013. Er wordt in 2013 negentwintig procent minder kleinschalige, gesubsidieerde, professionele voorstellingen geprogrammeerd in vergelijking met 2007. Inhoudelijke veranderingen van de rol zijn: het podium is in de programmeringskeus meer rekening gaan houden met het publiek, de regiofunctie is sterker naar voren gekomen, cabaret is toegevoegd aan de programmering en het theater toont niet een overzicht, maar een eigen selectie van het gesubsidieerde, professionele aanbod van Nederland. De nadruk ligt op het huis als geheel en de Verkadefabriek probeert – zoals mooi verwoordt door directeur Jan van der Putten – “in het hoofd van mensen te komen”. Het aandeel gesubsidieerde professionele voorstellingen is dan wel gedaald, maar het totale podiumactiviteiten steeg fors (nog afgezien van het film-, debat- en clubaanbod). Verkadefabriek heeft zichzelf stevig op de kaart gezet als culti-complex waardoor het nu een van de grootste culturele instellingen in Den Bosch is.

Voor de validiteit van dit onderzoek vind ik het van belang enkele kanttekeningen te plaatsen bij de betekenis van de resultaten zoals ze gepresenteerd zijn in dit onderzoek, in verband met de profileringskeus van de vier theaters. Ten eerste moet er vermeld worden dat theaters gevestigd in de Randstad zich in een makkelijker cultureel klimaat bevinden. Zowel de gemeente Amsterdam als Utrecht stellen zich positief op tegenover kunst en maken er meer budget voor vrij. Er is ook meer publiek in deze steden voor het alternatieve circuit. Daarnaast is het voor de vlakkevloertheaters in deze steden makkelijker een specialistisch, alternatief podium te zijn, omdat er een ander theater naast gevestigd is die een breder, toegankelijker aanbod aanbiedt. Deze redenen maken het mogelijk voor Frascati en Theater Kikker om een specifiek makerspodium te zijn met grote aandacht voor het kleinsegment: het jongste werk.

5.3 Bespreking oorzaken, gevolgen en oplossingen

Wat deze bezuinigingsronde tot gevolg had, was de dieper groeiende kloof tussen kunst en politiek en verdere marginalisering van de sector – met name het deel waar artistieke vernieuwing plaatsvindt. De kunstbezuinigingen van 2013 bewerkstelligen een ware slachting, vooral ‘aan de onderkant’ bij de kleine instellingen en het kleinschalige aanbod: het verdwijnen van de productiehuizen en wegvallen van een aantal vlakkevloertheaters zijn hier voorbeelden van. Er moet van onderop voldoende ontwikkeling, vernieuwing en aanwas zijn, wil de kunstvorm en het bestel verder groeien en zich ontwikkelen. De vlakkevloertheaters zijn in wezen ontstaan vanwege de behoefte om een plek waar de nieuwste ontwikkelingen getoond kunnen worden. Wat betekent het voor het aanbod nu er zoveel speelplekken weggevallen zijn? Wat betekent het voor de ontwikkeling van het theater nu de vlakkevloertheaters minder risicovol programmeren? Op deze vragen wordt nu dieper ingegaan.

Deze vier theaters tonen een duidelijke keus in de profilering van het huis en in de positie in de stad. Echter, op een landelijk niveau ontbreekt een landelijk gedragen verantwoordelijkheid voor het ongekeerde aanbod; de jonge makers. Het lijkt nu zo te zijn dat de theaters elk een eigen koers varen. Voor de stad wellicht wenselijk, voor een landelijk draagvlak van het ongekeerde aanbod minder. Er moeten voldoende plekken in de infrastructuur blijven waar het ongekeerde en meer risicovolle aanbod plek vindt om aan publiek te getoond te worden. De verantwoordelijkheid hiervoor ligt eveneens op een landelijk niveau, zo kan ik na dit onderzoek concluderen. Het probleem van verschraving van aanbod dat zich nu voordoet, zou op een landelijk niveau aangepakt moeten worden. Enerzijds zou er een meer gemeenschappelijk beleid tussen de vlakkevloertheaters moeten zijn specifiek voor het ongekeerde aanbod. Dit beleid zou gestimuleerd moeten worden vanuit landelijk oogpunt; het Rijk of de fondsen zou zich hier meer voor moeten inzetten en dit mogelijk maken. Anderzijds zou er een samenhangend beleid moeten zijn tussen het Rijk en de gemeenten. Op dit moment ligt het gemeentebestel niet in het verlengde van het landelijke – zoals besproken in de conclusie ontbreekt de samenhang op dit moment – wat leidt het tot de discrepantie die we nu terugzien tussen afname en aanbod.

Een vlakkevloertheater heeft, naast de lokale rol die het speelt, de landelijke verantwoordelijkheid voor het theaterlandschap en de ontwikkeling van het bestel. De gemeenten zouden dit belang in moeten zien en daarop hun beleid moeten aanpassen. De SRP-regeling van het fonds, de programmeringsregeling, wordt een aantal keer aangehaald (in de afgenomen interviews) als voorbeeld hoe het Fonds rigide regels handhaaft en regels belangrijker acht dan de inhoud. De SRP-regeling zou herzien moeten worden, naar mijn mening, en andere regels moeten hanteren bij de verstrekking aan kleine podia ten opzichte van de grote. Daarmee onderstreept het tegelijkertijd een andere belangrijke conclusie uit dit onderzoek: trek de grote en kleine sector uit elkaar. Door de twee sectoren expliciet te scheiden van elkaar, kan er wellicht ook andere regelgeving omtrent de subsidieverstrekking voor grote podia gehanteerd worden dan voor kleine.

Een vlakkevloertheater is niet alleen een plaats van ontmoeting. Het is een plaats van ontwikkeling, van vernieuwing. Maar het is aan de gemeente en het Fonds om te stimuleren dat het ongekeerde aanbod eveneens vertoond wordt. Een negatief gevolg van de vele ontwikkelingen en experimenten na Aktie Totaal is dat het aanbod diffuus en veel geworden is. En daar ligt de taak van de intermediair: de vlakke vloer. Deze kiest en bedient en onderwijst het publiek. Deze neemt de verantwoordelijkheid scherpe keuzes te maken in het professionele, kleinschalige aanbod waar het publiek kennis mee moet maken. De vlakkevloertheaters zijn de belangrijkste intermediair op dit moment tussen het ongekeerde aanbod en het publiek. Tegelijkertijd is er ook een ontwikkeling zichtbaar dat er alternatieve plekken verschijnen, zoals de conclusie de festivals al kort noemde. Echter, momenteel biedt een festival niet de noodzakelijke continuering van een maker; er is niet sprake van publieksonwikkeling of publieksloyaliteit jegens een bepaald gezelschap. Het festival trekt vaak het publiek, niet zozeer de namen die er staan. Het is echter wel een zeer interessant platform geworden waar een groot, nieuw en breed publiek te bereiken valt. Daarnaast kiezen makers soms bewust voor een andere speelplek, zoals de festivals, dan een vlakkevloertheater. Ook deze ontwikkeling duidt, voor mij, op een zeker institutionalisering van de vlakkevloertheaters: zijn deze theaters nog wel echt het alternatief, flexibel genoeg om in te springen en te reageren op de nieuwe ontwikkelingen in theater? Ik vraag mij dan af of het veld en de huidige infrastructuur wellicht 'uitgewerkt' is en een herdefiniëring verdient. Anderzijds ben ik bang dat deze ontwikkelingen duiden dat de ontwikkeling afgeknepen wordt. Zoals gesteld werd in de conclusie: zolang er niet een ander platform stevig genoeg lijkt te zijn in het podiumkunstenlandschap die de ontwikkeling van theater een plek geeft en stimuleert, zouden de vlakkevloertheaters deze rol moeten blijven vervullen.

Daarom zou ik pleiten dat de vlakkevloertheaters het gesprek (weer) meer voeren met elkaar en een meer gezamenlijke verantwoordelijkheid dragen voor het tonen van het ongekeerde aanbod – en daarmee de ontwikkeling van het theater. Ik sluit me hierbij aan bij een oplossing voorgedragen door Mark Timmer. Vlakkevloertheaters zouden hun 'insteekmoment' moeten kiezen. Zoals Frascati de ontwikkelingen op de voet volgt, zit Theater aan het Spui – naar eigen zeggen – er net iets achter. Er moet sprake zijn van een goed afgewogen artistiek profiel van een theater, waarbij er een passende verhouding is tussen ongekeerd en gekend aanbod. Passend omdat er een balans is tussen de lokale setting en dit landelijke belang voor de ontwikkeling van theater. Zo zou er in een regiotheater een meer toegankelijke programmering zijn, de lokale setting bij deze theaters vraagt daarom. Voor een daadwerkelijk landelijk landschap zou het theater echter ook (een beperkt aantal) ongekeerde producties moeten tonen. Dit theater kiest dan bewust een ander insteekmoment in de productieketen dan dat bijvoorbeeld Frascati doet.

Dit afgewogen artistieke profiel is een keus van het theater zelf; de directeur ervan heeft het beste zicht op het publiek van het theater en de lokale setting waarin het theater gevestigd is. De veelzijdigheid van het podiumkunstenlandschap wordt tegelijkertijd sterker wanneer er duidelijkheid in het landschap heerst

over de profilering van een theater. Een regiotheater beschikt wellicht niet over de luxe van een buurmantheater in dezelfde stad. Indien wel: laat dat dan een vlakke vloer naast een schouwburg zijn. En laat het vlakkevloertheater dan een uitgesproken profilering hebben, om een stevig alternatief te zijn naast de traditionele schouwburg. Een uitgesproken profilering van het theater impliceert een stevige keus in de doelstelling van het theater, en in de rol die het theater speelt in het landschap en in de stad. Niet elk vlakkevloertheater in Nederland kan dezelfde rol spelen. Nogmaals; ik geloof dat een directeur van een theater zelf het beste zicht heeft op de invulling van deze rol en het insteekmoment in de keten ter bevordering van de productie van het ongekende aanbod. De directeur bepaalt daarmee de balans tussen de lokale setting en rol die het theater vervult en het aantal ongekende producties die het daarnaast stimuleert en toont.

Bovenstaande impliceert voor mij dat er budget vrijgemaakt zou moeten worden. Het Fonds en gemeenten zouden gezamenlijk het belang van de vlakkevloertheaters meer moeten erkennen en geld vrijmaken voor een gedegen landelijke spreiding van de plekken die de verantwoordelijkheid dragen voor het ongekende werk om zodoende de ontwikkeling van theater te stimuleren. Zodoende kan er wellicht weer gebouwd worden aan een levendig, goed verspreid, dynamisch en divers podiumkunstenlandschap dat nu verbrokken lijkt te zijn. De keus van het insteekmoment, maar ook de keus voor welk ongekend aanbod het theater de artistieke verantwoordelijkheid draagt zou bij de theaters zelf moeten liggen. Daarmee sluit ik mij aan bij een opmerking van Harm Lambers tijdens het afgenomen interview. Hij vroeg zich af of de vlakkevloertheaters niet te veel afnemer zijn geworden, gewoon inkoper van voorstellingen: “gewoon schouwburgje spelen”. De vlakkevloertheaters zouden gezamenlijk meer artistieke verantwoordelijkheid moeten dragen voor dat ongekende aanbod, inhoud geven aan hoe deze productie te stimuleren. Daarom zou ik pleiten dat de keus voor het insteekmoment ligt bij het theater, maar ook een vrije besteding van het extra vrijgemaakte budget naar keus van het theater besteed wordt – zolang het maar ter bevordering van het ongekende aanbod is.

Een laatste oplossing waar ik mij bij aansluit is het coproduceren van aanbod, wat door de geïnterviewde directeuren eveneens aangewezen werd als oplossing voor de verdergaande discrepantie tussen aanbod en afname. Dit gebeurt momenteel in het Coproducers-project van een zevental vlakkevloertheaters. Ik zou pleiten dat dit op een nog grotere schaal gebeurt. Door afname en aanbod dichterbij elkaar te brengen en gezamenlijk de verantwoordelijkheid te dragen voor deze producties ontstaat er een gezonder, divers en landelijk gespreid podiumkunstenlandschap waar die noodzakelijke ontwikkeling van theater gestimuleerd wordt.

5.4 Overaanbod en afnemend draagvlak

Dit onderzoek is specifiek ingegaan op de afnamekant en concludeert dat het aanbod te weinig plek vindt in het podiumkunstenlandschap. De kloof tussen aanbod en afname is groter geworden. De vraag is: ligt dat aan de afname of aan het aanbod – ofwel: is er overaanbod en een afnemend draagvlak te signaleren?

In de opmars naar de stelselherziening van 2009 klinkt er stevige kritiek in de sector dat er overaanbod en gebrek aan doorstroming naar de grote zalen en gezelschappen heerst (onder andere door Ivo van Hove in de Staat van het Theater in 2006). Echter, al vanaf de beginjaren negentig blijken veel makers niet te willen doorstromen. De bewuste keus om de kleine zaal te (blijven) bespelen is een artistieke: de kleine zaal vraagt immers om een andere kunstvorm. Doorstroming' is anno 2014 nog steeds een delicate discussie, eveneens als de polemiek rond 'overaanbod'. Op afstand kan gezegd worden dat doorstroming wellicht onvoldoende gebeurt, maar in de praktijk is terug te zien dat makers nog steeds niet allemaal de grote zaal willen bespelen. Artistiek gezien valt deze keus makkelijk te legitimeren daar beide zalen een geheel andere speelstijl en regie, als ook publiekscontact vraagt. Het betreft twee verschillende kunstvormen. Daartoe zou er niet altijd gesproken moeten worden over doorgroei en is het noodzakelijk de grote zaalsector van de kleine zaalsector te scheiden: het hoeft niet in alle gevallen een keten te betreffen, noch is de kleine zaal noodzakelijkerwijs de opstap naar de grote.

Wat betreft de kritiek dat er overaanbod zou zijn, gaat dit onderzoek doelbewust niet te lang op in. Het focust op de afnamekant. Toch is het wenselijk enkele kanttekeningen bij deze kritiek te plaatsen. Allereerst acht ik de analyse van Takken in 2007 een belangrijke in deze discussie: er wordt weinig gesubsidieerd aanbod afgenomen, terwijl is gebleken dat het nieuw aangesproken publiek voor de vrije sector geen trouw publiek is. De kritiek op overaanbod is veelal gestoeld op de aanname dat zalen leeg blijven. De huidige kritiek dat de zalen leeg blijven, klopt naar mijn inzien niet helemaal. Uit dit onderzoek blijkt dat deze kritiek expliciet voor de grote zaal geldt en niet voor de kleine. In de artikelen van Blokdijk en Sonnen, en Kokkelmans wordt de scheiding tussen deze twee zalen gemaakt en aangetoond dat het draagvlak voor het gesubsidieerde circuit en de vlakkevloertheaters niet is afgenomen. De beide publicaties van Kunsten '92 bevestigen dit: publiek voor de vlakkevloertheaters bleef nagenoeg gelijk de afgelopen jaren.

Het gevolg van de lege zalen is veel meer het gevolg van een gebrek aan een stevig artistieke signatuur van een schouwburg. Er wordt een steeds breder aanbod aangeboden, waarin het publiek zich niet meer herkent. De verschuiving richting het vrije circuit in de profilering van de schouwburgen, als het feit dat er minder theaters na 2013 het gesubsidieerde aanbod programmeren, betekent automatisch minder speelplekken, ofwel: een te veel aan aanbod. In dit onderzoek komt naar voren dat de mis-match tussen aanbod en afname wat betreft de vlakkevloertheaters aan de kant van de afname ligt.

Daarnaast, een andere kanttekening, is voor een levendig kunstenklimaat het wenselijk een ‘overaanbod’ aan kunst te hebben, voor de noodzakelijkheid talent eruit te kunnen filteren en als podium keus te hebben. Tegelijkertijd geldt er een onderaanbod van sommige vormen van kunst. Kokkelmans (2014) beschrijft hoe het beleid tegenwoordig de makers en gezelschappen dwingt hun artistieke keuzes af te laten stemmen op waar er ‘een gat in de markt’ ligt. Het ‘onderaanbod’ wordt zodoende opgevuld door gezelschappen. Er wordt dan echter niet vertrokken vanuit de artistieke noodzaak kunst te maken – iets wat, naar mijn inzien, wel zou moeten. Ik geloof daarom dat het probleem niet ligt bij een ‘overaanbod’, maar juist bij beleid dat bepaalde structuren afdwingt waarbinnen kunst zou moeten passen. Ik geloof dat dit niet de meest interessante kunst oplevert en dat het de discrepantie tussen aanbod en vraag alleen maar in de hand werkt. Kunst die appelleert aan artistieke ontwikkeling, heeft nooit een grote vraag

Daarnaast gaat dit rechtstreeks in tegen het Thorbecke-adagium wat politiek vaak nog gebruikt ter legitimering van de afstand die zij nemen tot kunst. Laat ik deze uitspraak verder toelichten. Van Maanen beschrijft het toneelbestel, in *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* (1997), als dat gedeelte van de kunstwereld waarbinnen de productie, receptie en distributie van het toneel georganiseerd zijn. Hij stelt dat vooral de kunstenaars, met hun mate van artistieke dynamiek van de toneelwereld steeds opnieuw bepalen (Van Maanen, 1997, p.7). Echter, de enorme veranderingen in het beleid de afgelopen jaren toont hoe de kunstenaars tegenwoordig moeten bewegen binnen de structuur die de overheid geeft. Niet de kunstenaar alleen bepaalt de dynamiek van de sector, de structuur die gegeven wordt aan de sector bepaalt – naar mijn mening – ook voor een grote mate de dynamiek in de sector. Het sturende accent om subsidie te ontvangen verandert om de paar jaar in een nieuw ambigue “containerbegrip” (Kokkelmans, 2014, p.2) zoals: ‘talentontwikkeling’ of ‘multiculturalisme’. Zoals Kokkelmans stelt: dit soort arbitraire begrippen zijn betekenisloos van zichzelf (Kokkelmans, 2014, p.2). Het heeft echter wel geleid tot een sector waarin de profilering van zowel gezelschappen als huizen zich schikken naar de structuur van de overheid.

5.5 Aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Een vervolgonderzoek naar de rol, maar ook positie van de vlakkevloertheaters in het podiumkunstenlandschap is, wat mij betreft, cruciaal om het gekenschetste probleem valide te onderzoeken. Hierbij zouden alle (voormalige) vlakkevloertheaters meegenomen moeten worden om een goed beeld van de sector en de infrastructuur te krijgen. Een andere aanbeveling is om het vlakkevloercircuit als aparte sector goed in beeld te brengen. De rol die het speelt in de afname van het gesubsidieerde aanbod is groot, evenals het belang van deze theaters voor de ontwikkeling in theater. Echter, voor een goed beeld van het vlakkevloersegment zou vereist zijn dat het aanbod en het publiek ook onderzocht worden. Zodoende kan er gekeken worden naar een eventuele verandering aan de aanbodzijde en aan de publiekscant.

De oplossingen voor het gestelde probleem zoals voorgesteld door de vier informanten verdient een aanbeveling. De voorkeur gaat uit naar een onderzoek naar de mogelijkheid het aanbod en de vraag dichterbij elkaar te brengen door bijvoorbeeld een deel te coproduceren. Daarnaast zou een onderzoek wenselijk zijn naar minder plekken, minder gezelschappen, maar met een sterker artistieke signatuur en een gezamenlijke verantwoordelijkheid voor een landelijke infrastructuur.

Er zou ook een onderzoek verricht kunnen worden naar de alternatieve circuits waar makers nu naar uitwijken. Wat betekenen de festivals momenteel – en wat zouden ze kunnen betekenen – in het podiumkunstenlandschap. En zijn deze plekken inderdaad (deels) nieuwe afzetmogelijkheden? Zijn dit de nieuwe broedplekken van talent? Kunnen de festivals naast afnemer de rol vervullen als intermediair tussen het ontoegankelijke ongekende aanbod en het publiek? Wat voor invloed heeft dat op de artistieke keuzes die gemaakt worden en op de sector als geheel? En wat kan een festival betekenen voor de continuïteit van een maker?

Hiermee samenhangend kom ik op het volgende onderzoek dat ik zou willen aanbevelen. Ik vraag me af of de vlakkevloertheaters inmiddels (te) geïnstitutionaliseerd zijn. De plekken zijn veelal verworven tot instituten van formaat, met bijkomende systematiek die wellicht niet meer zo flexibel is. Terwijl de vlakkevloertheaters vroeger ageerde tegen het systeem of in ieder geval een alternatief boden. Wellicht zijn het niet langer de instituties zoals ze nu bestaan die het stevige fundament voor de ontwikkeling van het theater bieden. Die de plek zijn waar theater zich ontwikkelt, waar vernieuwing en maatschappelijke relevantie voorop staan. Misschien vraagt de tijd om nieuwe plekken; flexibel en inspringend op de ontwikkelingen. Ik geloof niet dat er geen publiek is voor dat deel van de theatersector waar artistieke vernieuwing plaatsvindt, waar men tot nadenken gestemd en geprikkeld wordt. Plekken dicht op het maakproces, die de ontwikkeling zijn in plaats van laten zien, springen juist in op een *do-it-yourself* mentaliteit wat de tendens lijkt te zijn in de samenleving. Het impliceert wellicht een herdefinitie van de rol van vlakkevloertheaters, wat ik een interessant onderzoek zou vinden. Het impliceert eveneens een mogelijkheid om te onderzoeken buiten welke gebaande paden mogelijk publiek zich nog bevindt en hoe deze te binden aan een huis. Hans-Thies Lehmann gaf de grens van zijn eigen studie al aan; misschien duidt de periode waarin we nu zitten op de noodzaak voor wederom een paradigmawisseling, is het tijd voor een nieuwe structuur. Misschien is deze al lang aan de gang. Wellicht vraagt deze tijd om opnieuw de kaders waarbinnen we werken, theater ervaren en beschouwen te ontdekken en vooral op te rekken.

6 Bibliografie

1. 'Haagse Comedie'. *Wiki theaterencyclopedie*. [Web]. Geraadpleegd op 5 november 2014 te http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Haagse_Comedie
2. 'Vlakke vloer'. *Wiki theaterencyclopedie*. [Web]. 7 december 2013. Geraadpleegd op 10 maart 2014 te http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Vlakke_vloer
3. Baarda, e.a. *Basisboek Kwalitatief Onderzoek*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 2005
4. Baarda, e.a. *Basisboek Methoden en Technieken*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 2006
5. Belfiore, E. & Bennett, O. *The Social Impact of the Arts. An intellectual History*. UK: Palgrave Macmillan, 2010
6. Berg, Simon van den. 'Stilte voor de storm'. In: *TheaterMaker / Theater Instituut Nederland*. 16 (2012) 6: p.12-15
7. Berg, Simon van den. 'Tijdelijk nieuw subsidiestelsel.' [Web]. *Simber. Toneelrecensies en de andere stukken*. 5 januari 2009. Geraadpleegd op 15 juli 2014 te <http://www.simber.nl/2009/01/tijdelijk-nieuw-subsidiestelsel/>
8. Blokdijk, Tom en Sonnen, Arthur. 'Groot en Klein'. In: Blokdijk T. (Red.) *BLOKBOEKBLOKSCHIIF*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007
9. Blokdijk, Tom, e.a. *BLOKBOEKBLOKSCHIIF*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007
10. Blokdijk, Tom. 'De cultuur van vóór de cultuur', in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*. (1993) 34-35: p. 33-51.
11. Boekman, Emanuel. *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting / Van Gennep, 1989
12. Boheemen-Saaf, Chr., van. 'Deconstructivisme'. In: Segers R.T. (red.) *Vormen van literatuurwetenschap*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985
13. Commissie D'Ancona. *UIT! Naar gesubsidieerde podiumkunsten met een nieuw élan*. 2006
14. Cunningham, Sara. 'Creative solutions'. In: *International Arts Manager*. 18 (2006): p. 4-6
15. De Verkadefabriek. 'Verkadefabriek: geschiedenis'. [web]. *Verkadefabriek | informatie*. Z.j. Geraadpleegd op 20 oktober te <http://www.verkadefabriek.nl/informatie/verkadefabriek/id-4511/verkadefabriek%3a-geschiedenis/>
16. De Verkadefabriek. *Directieverslag 2007*. 's-Hertogenbosch: april 2008
17. De Verkadefabriek. *Directieverslag 2013*. 's-Hertogenbosch: mei 2014
18. Doorewaard, H. en Verschuren, P. *Het ontwerpen van een onderzoek*, Utrecht: Boom Lemma, 2005

19. Engen, Max van. '9 oktober 1969. Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p.752 – 759
20. Erenstein, R. (red.). *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996
21. Eversmann, P. 'Breaking down the house: Emperical explorations into the effects that the theatrical environment has on the spectator'. In: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*. (1993) 33: p. 21–36
22. Eversmann, P. 'The experience of theatrical space: Factors to be considered, their relations and their testability'. In: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*. (1992) 31/31: p. 93–114
23. Eversmann, Peter. '10 oktober 1962 Opening van De Brakke Grond voor toneelgroep Studio. Kees van Iersel en Wim Vesseur: Pioniers van het experiment'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p.722 – 729
24. Eversmann, Peter. '19 april 1990 Tender opent. De ontwikkeling van het moderne locatietheater in Nederland'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p. 840 – 864
25. Fonds Podiumkunsten. *Toekenningen meerjarige activiteitensubsidie producerende instellingen 2013-2016/Het Veem Theater*. [Web]. Geraadpleegd op 28 oktober 2014 te http://www.fondspodiumkunsten.nl/nl/toekenningen/meerjarige_activiteitensubsidie_producerende_instellingen_2013_2016/het_veem_theater/
26. G. J. de Voogd (red.). *Facetten van vijftig jaar Nederlands Toneel*. Amsterdam: Moussault, 1970
27. Gemeente Leiden, College B&W. *B en W. nr. 12.0897 d.d. 2-10-2012*. [Web]. Geraadpleegd op 28 oktober 2014 te http://www.google.nl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fgemeente.leiden.nl%2Fnc%2Fbestuur%2Fcollege-van-b-en-w%2Fbesluiten%2Factie%2Ffile%2Fdatum%2F02102012%2Fbestand%2F1103153%2Ftype%2Fword%2Fshash%2F13d85ce5%2F&ei=hH1PVLLkOYm_PPS0gcAD&usq=AFQjCNHg0fw1VzL9a_yzFF_cYYwOBYTsw&sig2=_r9qyqtSzv309H9hTAvE1A
28. Gemeente Utrecht. *Rapport Visitatiecommissie Cultuurnota 2013-2016*. [Web]. Utrecht: juni 2014. Geraadpleegd op 22 oktober 2014 te <http://www.utrecht.nl/kunst-cultuur/cultuurnotaperiode-2013-2016/>
29. Heuven, Robbert van, & Meijers, Constant. 'Een nieuwe toekomst / Kees Weeda'. In: *TheaterMaker / Theater Instituut Nederland*. 15 (2011) 6: p.84-86
30. Heuven, Robbert van. "'Het wordt allemaal wel heel povertjes" – Het theaterlandschap na 2013.' In: *Trouw*. 6 augustus 2012
31. Houte, Nan van. *Opmaat tot Tomaat: De uittocht uit de schouwburgen in de jaren zestig. Maatschappelijke achtergronden, artistieke drijfveren en het ontbrekende beleid*.

- [Doctoraalscriptie Instituut voor Theaterwetenschap]. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1988
32. Hove, Ivo van. *Staat van het Theater*. [toespraak] Staat van het Theater, het Nederlands Theater Festival: 2006
 33. Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge, 1993
 34. Kokkelmans, Tobias. 'De artistocratisering van onze infrastructuur'. [Toespraak] Nieuwe Grond, het Nederlands Theater Festival: 13 september 2014
 35. Kolk, Mieke. '26 februari 1987 Frans Strijards zet met zijn regie van De kersentuin de Tsjechov-traditie op zijn kop. Postmodernisme en deconstructivisme op het Nederlands toneel'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p. 826–831
 36. Krans, A. *Vertraagd effect*. Theater Instituut Nederland, 2005
 37. Kunsten '92. *De aannames van Zijlstra – anderhalf jaar later*. Amsterdam: Kunsten '92, 2014
 38. Kunsten '92. *Het beeld van de sector*. Amsterdam: Kunsten '92, 2012
 39. Lakwijk, G. *Talentontwikkeling voor theatermakers. Onderzoek naar hiaten in het rijksoverheidsbeleid*. [Masterscriptie Kunstbeleid en Management]. Utrecht: Universiteit van Utrecht, 2014
 40. Langenberg, Berend Jan. 'Toekomst van het repertoiretoneel'. In: *Theaterfestival Terugblik 1995*. Amsterdam, Stichting Het Theaterfestival, 1995
 41. Leeuwerink, Anouk. 'Rotterdamse Schouwburg dag extra dicht'. [Web]. *Theaterkrant*. 11 september 2012. Geraadpleegd op 14 juli 2014 te <http://www.theaterkrant.nl/nieuws/rotterdamse-schouwburg-gaat-dag-extra-dicht/>
 42. Leeuwerink, Anouk. 'Theater aan het Spui opent laboratorium'. [Web] *Theaterkrant*. 29 oktober 2013. Geraadpleegd op 13 november 2014 te <http://www.theaterkrant.nl/nieuws/theater-aan-het-spui-opent-een-derde-zaal/>
 43. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. UK: Routledge, 2006 (vertaald door K. Jürs-Munby, origineel: *Postdramatisches Dramas*, 1999)
 44. Lyotard, Jean-Francois. *Het postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*. Kampen: Kok Agora, 1992
 45. Maanen, Hans van. '27 september 1974 Het Werkteater presenteert Avondrood. Het Werkteater, daar kom je nooit meer van af'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p. 784–791
 46. Maanen, Hans van. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: University Press, 1997
 47. Meijers, Constant. 'Fonds Podiumkunsten maakt aangekondigde slachting waar'. [Web]. *Theaterkrant*. 1 augustus 2012. Geraadpleegd op 30 oktober 2014 te <http://www.theaterkrant.nl/nieuws/fonds-podiumkunsten-hoopt-op-de-nieuwe-kamer/>

48. Meijers, Constant. 'Fonds Podiumkunsten publiceert nieuwe subsidieregeling'. [Web]. *Theaterkrant*. 2 februari 2012. Geraadpleegd op 18 juli 2014 te <http://www.theaterkrant.nl/nieuws/fonds-podiumkunsten-publiceert-nieuwe-subsidieregeling/>
49. Merleau-Ponty, Maurice. *De wereld waarnemen*. Amsterdam: uitgeverij de Boom, 2003
50. Meyer, Dennis (red.). *Tomaat in Perspectief: Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2003
51. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *2013 / Cultuur in Beeld*. Zwolle: Ministerie van OCW, november 2013
52. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. *Cultuurbeleid in Nederland*. Ministerie van OCW, 2012
53. Motivication. *De positie van de VVT-theaters in het Nederlandse theaterlandschap*. Amsterdam, 1999
54. Oosterbaan Martinius, Warna. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage: Gary Schwartz / SDU, 1990
55. Pearson, Mike. *Mickery Theater. An Imperfect Archaeology*. Amsterdam: University Press, 2011
56. Peijpe, Bas van. 'Geschiedenis Frascati'. [Web]. *Content: Over Frascati*. Geraadpleegd op 21 oktober 2014 te <http://www.frascatitheater.nl/content/wat-frascati>
57. Pots, Roel. *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. Nijmegen: Boom, 2010 [vierde, geactualiseerde druk]
58. Raad voor Cultuur. 'Podiumkunsten'. *Raad voor Cultuur. | Adviezen. | Podiumkunsten*. Z.j. Geraadpleegd op 21 november 2014 te <http://www.cultuur.nl/adviezen/podiumkunsten/item19>
59. Ranshuysen, Letty. *Samenvatting Imago-onderzoek Vlakke Vloertheaters*. Rotterdam: Ranshuysen, 2002
60. Red. Volkskrant. 'Vernieuwend theater moet worden beloond'. In: *De Volkskrant*. Utrecht, 11 maart 1999
61. Rijksoverheid. 'Extra investering in talentontwikkeling kunstenaars'. [web]. *Rijksoverheid. Nieuws*. 29 augustus 2014. Geraadpleegd op 3 november 2014 te <http://www.rijksoverheid.nl/nieuws/2014/08/29/extra-investering-in-talentontwikkeling-kunstenaars.html>
62. Rijksoverheid. 'Staat van het Theater 2013'. [web]. *Rijksoverheid. Documenten en Publicaties. | Toespraak*. 9 september 2013. Geraadpleegd op 3 november 2014 te <http://www.rijksoverheid.nl/documenten-en-publicaties/toespraken/2013/09/09/staat-van-het-theater-2013.html>
63. Rutten, A. '18 Jaar Studio'. In: *Mickery Mouth & Toneel Theatraal*. 94 (1973) 6/7: p. 2-31
64. Schayk, Margot van. *Hallo Medemens. De geschiedenis van het Werkteater*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2001

65. Smeets, J.M.A.G., & Kalkhoven, B. *15 jaar Proloog – 10 jaar politiek vormingstheater*. Amsterdam: Toneelwerkgroep Proloog, 1980
66. Smid, G. *Spelen met ruimte: Locatietheater in Nederland*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1993
67. Stichting [NES]Theaters/Productiehuis[Frascati]. *Jaarverantwoording 2007*. Amsterdam: april 2008
68. Stichting Gasthuis Frascati. *Financieel Jaarverslag 2013*. Amsterdam: maart 2014a
69. Stichting Gasthuis Frascati/Frascati theater. *Frascati Ondernemersplan 2013-2016*. Amsterdam, maart 2014b
70. Swaan, Abram de. 'Kunstkunst en gunstkunst'. In: Heilbron J. (red.) *De draagbare De Swaan*. Amsterdam: Bert Bakker, 2008
71. Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987 (vertaald door M. Hays, origineel: *Theorie des Modernes Drama*, 1956)
72. TAHS. '2012-2013: Nieuw fenomeen in Haagse theaterwereld: de Toneelalliantie.' [interview met directeur Cees Debets]. [Web]. *Van HOT naar TAHS. Een bijzondere periode in het Haagse theaterlandschap*. Geraadpleegd op 13 november 2014 te <http://tahs21.nl/?cat=91>
73. Takken Wilfred. 'Volksschouwburgen, kunstschouwburgen'. In: *NRC Handelsblad*. 23 maart 2007b
74. Takken, Wilfred. 'Het publiek wil liever lachen 'Op toneel draai ik verlies'.' In: *NRC Handelsblad*. 15 maart 2007a
75. Takken, Wilfred. 'Overaanbod is inherent aan kunst'. In: *NRC Handelsblad*. 20 mei 2006
76. Theater Analyse Systeem. [Web]. Geraadpleegd op 28 oktober 2014 te <http://www.theater.analysesysteem.nl/login.aspx?ReturnUrl=%2f>
77. Theater BIS. *Jaarverslag Theater Bis*. 's-Hertogenbosch, januari 2000
78. Theater Ins Blau. *Over*. [Web]. Geraadpleegd op 28 oktober 2014 te <http://theaterinsblau.nl/over>
79. Theater Kikker. *Achtergrond*. [Web]. Geraadpleegd op 22 oktober 2014 te <http://www.theaterkikker.nl/over-ons/meer-over-ons/achtergrond/>
80. Theaterencyclopedie. *De Haagsche Comedie*. [Web]. Geraadpleegd op 23 oktober te http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/De_Haagsche_Comedie
81. Theaterencyclopedie. *Theater aan het Spui, S-Gravenhage*. [Web]. Geraadpleegd op 22 oktober 2014 te http://vps577.greenhost.nl/wiki/Theater_aan_het_Spui,_%27s-Gravenhage
82. Vereniging van Vlakke Vloer Theaters. *Uitgangspunten beleid 1997 – 2000*. [Interne beleidsnotitie]: 1995
83. Vereniging van Vlakke VloerTheaters (VVT). *Vlakke vloertheaters bergopwaarts: marktaandeel en bedrijfsvoering*. Amsterdam: University Press, 1999
84. Voorneman, Tjarda. 'Toneelbeleid in Nederland: Een geschiedenis'. *TheaterMaker*. 9 (2005) 5: p. 41-43

85. VSCD. *Theater Analyse Systeem*. [Web]. Geraadpleegd op 28 oktober 2014 te <http://www.vscd.nl/dossiers&diensten/statistiek-&-onderzoek/theater-analyse-systeem>
86. Wapperom, Piet e.a. 'Een bijzondere theatergeschiedenis: Theater aan het Spui in Den Haag'. [Web]. *Van HOT naar TAHS. Een bijzondere periode in het Haagse theaterlandschap*. Geraadpleegd op 21 oktober 2014 te <http://tahs21.nl/?cat=91>
87. Wilcox, John. 'The beginnings of l'Art pour l'Art'. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. (1953) 11/04: p. 360-377
88. Wilders, M. L. *Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*. [Doctoraal proefschrift Letteren]. Groningen: Universiteit van Groningen, 2012
89. Zonneveld, L. 'Een kwart eeuw Nederlands toneel in kleine zalen, 1968-1993: een theater dat grenst aan het gesticht –of zo brutaal durft te zijn als een poppenkast'. In: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*. (1993) 34-35: p.1-31
90. Zonneveld, L. 'Januari 1973 Toneelwerkgroep Proloog breekt landelijk door met de voorstelling van Breken en bouwen in het Mickery-theater te Amsterdam. Vormingstheater in de jaren zestig en zeventig'. In: Erenstein, R. (red.) *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: University Press, 1996: p. 776–783

Interviews

- Debets, C. (2014, oktober). *Bespreking kwantitatieve resultaten & programmeringsopbouw / Interviewer: Heske van den Ende*. Utrecht, Universiteit van Utrecht | Kunstbeleid en management
- Kleine, J. de. (2014, oktober). *Bespreking kwantitatieve resultaten & programmeringsopbouw / Interviewer: Heske van den Ende*. Utrecht, Universiteit van Utrecht | Kunstbeleid en management
- Lambers, H. (2014, oktober). *Bespreking kwantitatieve resultaten & programmeringsopbouw / Interviewer: Heske van den Ende*. Utrecht, Universiteit van Utrecht | Kunstbeleid en management
- Lommerse, F. (2014, april). Geïnterviewd door Heske van den Ende [recorded].
- Putten, J. van der (2014, mei). Geïnterviewd door Heske van den Ende [recorded].
- Putten, J. van der (2014, oktober). *Bespreking kwantitatieve resultaten & programmeringsopbouw / Interviewer: Heske van den Ende*. Utrecht, Universiteit van Utrecht | Kunstbeleid en management
- Timmer, M. (2014, oktober). *Bespreking kwantitatieve resultaten & programmeringsopbouw / Interviewer: Heske van den Ende*. Utrecht, Universiteit van Utrecht | Kunstbeleid en management

7 Bijlage 1

Theater aan het Spui: 2012 vergeleken met 2013

Resultaten van de vergelijking tussen de programmeringsopbouw en aantallen gesubsidieerde getoonde voorstellingen van Theater aan het Spui in 2013 vergeleken met 2012.

Tabel 7: TahSpui: aandeel gesubsidieerd, professioneel aanbod 2012 - 2013

Aandeel gesubsidieerd, professionele aanbod van het totale podiumkunstenaanbod				
		2012	2013	Mutatie (%)
Theater aan het Spui	Gesubsidieerd, professioneel aanbod	219	231	+ 5,2
	Totaal podiumkunstenaanbod	239	258	+ 7,4
	Aandeel gesubsidieerd, professioneel van totaal podiumkunstenaanbod (%)	91,6	89,5	- 2,1