

Theater in een beleveniscultuur

Hoe kan theater als vorm van vrijetijdsbesteding, dat altijd al om belevenis draait, zich staande houden in een samenleving waarin alles een belevenis wordt?



BA-eindwerkstuk

Bachelor Theater-, film- en televisiewetenschap

Kim van Berlo, 3808386

Studiejaar 2014-2015, Blok 2

Versie 2, 12-03-2015

Begeleidend docent: Kees Vuyk

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Inleiding	5
Onderwerp en probleemstelling	5
Onderzoeksmethode	7
Relevantie	8
Hoofdstuk 1: De beleviscultuur	10
1.1 <i>Erlebnisgesellschaft</i> en beleviseconomie	10
1.2 Beleviseconomie of transformatie-economie?	11
1.3 Beleviscultuur	12
Hoofdstuk 2: Belevenis, totaalbeleving en intense ervaring	13
2.1 Belevenis	13
2.1.1 De vier domeinen van een belevenis.....	14
2.2 Totaalbeleving	16
2.3 Intense ervaring	17
Hoofdstuk 3: Het publiek in een beleviscultuur.....	18
3.1 Veranderingen in de (culturele) vrijetijdsbesteding	18
3.2 (culturele) Vrijetijdsbesteding in 2014	19
Hoofdstuk 4: Theater als belevenis	21
4.1 De theaterbezoeker: actief of passief?	21
4.2 Wat kenmerkt theater?	22
4.3 Theater als belevenis.....	24
Hoofdstuk 5: Theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een beleviscultuur	26
5.1 Intense ervaring en totaalbeleving in theater.....	26
5.1.1 Onderdompeling als nieuwe intensiteit van beleving?.....	26
5.1.2 Theater als domein-overstijgende belevenis	28
5.2 Mogelijkheden en beperkingen van theater in een beleviscultuur	28
5.2.1 Mogelijkheden	29
5.2.2 Beperkingen	30
Conclusie.....	32
Literatuurlijst	35

Samenvatting

Waar mensen vroeger naar het theater of naar de film moesten voor een belevenis, wordt tegenwoordig zowel binnen het vrijetijdsaanbod, als binnen het economisch aanbod overal belevingswaarde aan toegevoegd. Dit is kenmerkend voor de beleviseconomie waarin we ons nu bevinden volgens Pine en Gilmore. En een economie die draait om belevissen is weer kenmerkend voor een beleviscultuur. Een tweede kenmerk van een beleviscultuur is een maatschappij die gevormd wordt op basis van betekenisvolle belevissen, waarden en hobby's. Met de toename van het belang van belevissen, verandert de vrijetijdsmarkt. Dit beïnvloedt alle vormen van vrijetijdsbesteding op die markt. Theater als vorm van vrijetijdsbesteding komt daardoor onder druk te staan. Daarom wordt in dit onderzoek, met behulp van een uitgebreide literatuurstudie, gezocht naar manieren waarop theater als vorm van vrijetijdsbesteding om kan gaan met de verandering van de samenleving naar een beleviscultuur, waarbij het publiek steeds meer behoefte heeft aan intense ervaring en totaalbeleving.

Het verlangen naar intense ervaring, het verlangen naar totaalbeleving en het verlangen naar belevenis, zijn kenmerkend voor het publiek in een beleviscultuur. Belangrijk daarbij is dat een belevenis pas tot stand komt in een toeschouwer en nooit gecreëerd kan worden door een onderneming of culturele instelling. Een onderneming of culturele instelling kan slechts gunstige voorwaarden en situaties scheppen om zo bij te dragen aan de totstandkoming van een belevenis in een toeschouwer. Het publiek in een beleviscultuur wenst verder voornamelijk flexibiliteit en zoekt naar een combinatie van onderdompeling, wat tot genieten moet leiden, en reflectie, wat tot betekenis, troost of bevrijding moet leiden.

Theater als belevenis doet zich altijd voor als *theatrical event*. Een *theatrical event* kenmerkt zich door de gelijktijdige aanwezigheid van toneelspelers en toeschouwers en door een vastgelegde plaats en een vastgelegd tijdstip. Daarnaast kenmerkt theater als belevenis zich ook door het vergankelijke karakter van theater. Theater levert geen concreet eindproduct op, zoals een schilderij of een kunstwerk. De beperkte flexibiliteit en het vergankelijke karakter van theater, beperken theater in een beleviscultuur. Toch bieden beide beperkingen ook mogelijkheden voor theater in het omgaan met de verandering van de samenleving naar een beleviscultuur. Ze benadrukken beiden het unieke karakter van theater, waardoor toeschouwers het gevoel krijgen dat ze iets bijzonders meemaken. Zo zijn beperkingen voor theater in een beleviscultuur om te buigen in mogelijkheden.

Andere mogelijkheden voor theater in het omgaan met de verandering van de samenleving naar een beleviscultuur liggen in de gewenste totaalbeleving en intense

ervaring van de toeschouwer. Theater is in zichzelf een domein-overstijgende totaalbeleving (in termen van Pine en Gilmore) waarbij aspecten uit alle vier de belevensdomeinen (amusement, leren, ontsnapping aan de werkelijkheid en esthetiek) van Pine en Gilmore worden gecombineerd en waarbij de grenzen tussen die domeinen vervagen. Hierdoor biedt theater de door het publiek gewenste combinatie van onderdompeling en afstand en reflectie. In het omgaan met de opgekomen beleviscultuur zou theater zichzelf kunnen blijven en de unieke combinatie van onderdompeling en afstand en reflectie kunnen benadrukken.

Toch zou theater ook op een andere manier om kunnen gaan met de door het publiek gewenste totaalbeleving. Theater zou zich dan moeten richten op een totaalbeleving in termen van de Raad voor Cultuur en Faché, die er vanuit gaan dat totaalbeleving een combinatie is van meerdere inhoudelijke activiteiten (Raad voor Cultuur) plus de fysieke en sociale context van die activiteiten (Faché). Daarbij zijn inhoud en context beiden van belang bij het creëren van gunstige voorwaarden en situaties die een totaalbeleving tot stand kunnen brengen.

De mogelijkheden en beperkingen die in dit onderzoek worden genoemd, zijn enkel gebaseerd op literatuurstudie. Dit onderzoek is enkel een verkennend en beschrijvend onderzoek van theater in een beleviscultuur. Of de genoemde mogelijkheden daadwerkelijk opties zijn voor theater in een beleviscultuur en of ze ook haalbaar zijn, zal in vervolgonderzoek naar de praktijk van theaters in een beleviscultuur onderzocht moeten worden.

Inleiding

Onderwerp en probleemstelling

In september 2014 was er goed nieuws: voor het eerst sinds 2008 is er weer een stijgende lijn te zien in het aantal theaterbezoekers.¹ Uit artikelen over Theater De Maaspoort (Venlo) en Theaters Tilburg blijkt dat in deze theaters de bezoekersaantallen met name zijn gestegen door commerciële en maatschappelijke activiteiten en door van het theater een 'podium van de stad' of een 'huis van stad en regio' te maken.^{2 3} Ook Parkstad Limburg Theaters spreekt over een groei van 11% in de bezoekersaantallen in 2013 ten opzichte van 2012. Het theater stelt in een eigen persbericht:

Naast de succesvolle programmering investeerde Parkstad Limburg Theaters ook volop in de dienstverlening aan haar bezoekers. Zo werden bij een aantal voorstellingen speciale dinerarrangementen geïntroduceerd. De beleving van het 'avondje uit' werd hiermee verder vergroot.⁴

Deze focus van Parkstad Limburg Theaters op de beleving van een avondje uit, past bij een opkomende beleveniscultuur. De opkomst van een beleveniscultuur ziet de Raad voor Cultuur als een van de veranderingen in de samenleving die het culturele leven beïnvloeden.⁵ Dit culturele leven wordt ook beïnvloed door veranderingen in de manier waarop mensen hun vrije tijd besteden. Volgens de Raad voor Cultuur kenmerken deze veranderingen zich als volgt:

Het publiek wil steeds meer worden vermaakt en is op zoek naar intense ervaringen. Het is de tijd van de beleveniscultuur, festivalisering en funshoppen: we willen alles, nu meteen en overal. Culturele omnivoren zijn we geworden. En we bepalen zelf waar we van kunst en cultuur genieten. Dat kan uiteraard in een museum,

¹ "Meer publiek in de theaters: stijging bezoekerscijfers VSCD podia 2013," [2014] Website *Cultuurmarketing* - 17-12-2014 https://www.cultuurmarketing.nl/stijging-theaterbezoek-2013/#.VJGO4yuG_kv.

² "Bezoekersaantal Theaters Tilburg stijgt," [2014] Website *Tilburg.com* - 17-12-2014 <http://tilburg.com/nieuws/bezoekersaantal-theaters-tilburg-stijgt/>.

³ "Weer meer bezoekers bij de Maaspoort," [2014] Website *VSCD* - 17-12-2014 <http://www.vscd.nl/nieuws/weer-meer-bezoekers-bij-de-maaspoort>.

⁴ "Parkstad Limburg Theaters breekt nieuwe records bezoekerscijfers," [2014] Persbericht - 17-12-2014 <http://www.parkstadlimburgtheaters.nl/media/downloads/persbericht-bezoekcijfers-2013-1.pdf>.

⁵ Raad voor cultuur, "De Cultuurverkenning," [2014] Website *Raad voor Cultuur* - 03-01-2015 <http://www.cultuur.nl/actueel/de-cultuurverkenning/item3145>.

*schouwburg of concertzaal, maar ook gewoon thuis op de bank, achter de tablet of laptop.*⁶

De reden voor de veranderingen in het vrijetijdspatroon van mensen, is de toename van het vrijetijdsaanbod en als onderdeel daarvan ook de toename van het cultuuraanbod. Dit stellen Andries van den Broek en Jos de Haan in hun essay *Cultuur tussen competentie en competitie, contouren van het cultuurbereik in 2030*.⁷ Er komen niet alleen steeds meer aanbieders op de vrijetijdsmarkt buitenshuis (zoals restaurants, winkelcentra en sportaccommodaties), ook het aanbod van vrijetijdsbesteding vanuit de huiskamer neemt steeds verder toe door de komst van allerlei elektronische apparaten en internet.⁸ Deze vormen van 'vrijetijdsbesteding voor thuis' sluiten aan bij de wens van het publiek om op een flexibele manier, waar en wanneer ze maar willen, hun vrije tijd te besteden.⁹

Deze toename van het vrijetijdsaanbod zorgt ervoor dat mensen hun vrije tijd over een groter aanbod willen verdelen. Hierdoor neemt de concurrentie tussen vrijetijdsvormen toe.¹⁰ Dit beïnvloedt de vrijetijdsmarkt en daarmee ook theater als vorm van vrijetijdsbesteding. Theater krijgt niet alleen steeds meer concurrentie van nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding, ook de toenemende behoefte aan belevenis en intense ervaring vergroot de concurrentie voor theater, zo schrijft Willy Faché in *Management en marketing van culturele belevingen*.¹¹ Steeds meer bedrijven en instellingen die actief zijn op de vrijetijdsmarkt, gaan inspelen op deze toenemende behoefte aan belevenis en intense ervaring. Theater draait altijd al om belevenissen en was daarin altijd (samen met film) vrij uniek.¹² Nu steeds meer bedrijven en instellingen beleveniswaarde toevoegen aan hun vrijetijdsaanbod, komt de positie van theater binnen dit aanbod onder druk te staan. Deze druk neemt verder toe, doordat theater minder flexibel is dan bijvoorbeeld de nieuwere vormen van 'vrijetijdsbesteding voor thuis', zoals virtueel door een museum lopen of een concert volgen via een livestream op internet.

Hoe theater als vorm van vrijetijdsbesteding om kan gaan met de toenemende concurrentie door het groeiende vrijetijdsaanbod en door de toename van

⁶ Raad voor cultuur, "De Cultuurverkenning," [2014] Website *Raad voor Cultuur* – 03-01-2015 <http://www.cultuur.nl/actueel/de-cultuurverkenning/item3145>.

⁷ A. van den Broek, J. de Haan en F. Konings, *Cultuur tussen competentie en competitie. Contouren van het cultuurbereik in 2030* (Amsterdam: Boekmanstudies / Sociaal en Cultureel Planbureau, 2000), 34-35.

⁸ Ibidem.

⁹ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland* (Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014), 34.

¹⁰ A. van den Broek, J. de Haan en F. Konings, 34-35.

¹¹ W. Faché, et. al., *Management en marketing van culturele belevingen*, red. Willy Faché (Antwerpen: Garant, 2011), 7-8.

¹² Ibidem.

belevenswaarde binnen dat aanbod, onderzoek ik in dit eindwerkstuk. Daarbij is mijn hoofdvraag:

Hoe kan theater als vorm van vrijetijdsbesteding omgaan met de verandering van de samenleving naar een belevenscultuur, waarbij het publiek steeds meer behoefte heeft aan intense ervaring en totaalbeleving?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zal ik eerst uiteenzetten waar het begrip belevenscultuur vandaan komt en wat een belevenscultuur kenmerkt. In hoofdstuk één bespreek ik daarom de vraag 'wat wordt verstaan onder een belevenscultuur?' en in hoofdstuk twee ga ik in op de vraag 'wat kenmerkt de belevenscultuur?' In hoofdstuk drie verleg ik het perspectief naar het publiek in een belevenscultuur. De centrale vraag daarbij is: wat wil het publiek in een belevenscultuur? Het vierde hoofdstuk besteed ik aan de eigenschappen van theater. In dit hoofdstuk bespreek ik de vraag: wat zijn de kenmerken van theater als belevenscultuur? In het vijfde en laatste hoofdstuk breng ik de theorie uit de vier eerdere hoofdstukken bij elkaar om antwoord te geven op de vraag 'wat zijn de mogelijkheden en beperkingen van theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een belevenscultuur?' Tenslotte zal ik in de conclusie antwoord geven op de hierboven genoemde onderzoeksvraag en ingaan op mogelijkheden voor vervolgonderzoek.

Voordat ik verder ga met hoofdstuk één, ga ik in de volgende paragrafen in op de onderzoeksmethode en de relevantie van dit onderzoek.

Onderzoeksmethode

Dit onderzoek is vooral een verkennend en beschrijvend onderzoek naar theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een belevenscultuur. Vanuit een theoretisch perspectief beschrijft dit onderzoek de belevenscultuur en de belangrijkste kenmerken daarvan, het publiek in een belevenscultuur en theater als belevenscultuur.¹³ Op deze manier onderzoek ik hoe theater om kan gaan met de veranderingen in de vrijetijdsmarkt en met de opkomst van de belevenscultuur. Met behulp van de uitgebreide literatuurstudie die ik heb gedaan, breng ik op kritische en systematische wijze verschillende perspectieven op beleving samen om vervolgens op deze perspectieven te kunnen reflecteren. Dit heeft als doel uitspraken te kunnen doen over de mate waarin theater als specifieke vorm van vrijetijdsbesteding zich leent voor het creëren van de totaalbelevingen en intense ervaringen, waar het publiek in een belevenscultuur naar op zoek is.

¹³ De begrippen 'belevenscultuur' en 'beleving' worden in dit onderzoek door elkaar gebruikt. Dit omdat de betekenis van deze begrippen vrijwel overeenkomt en omdat beide begrippen in de verschillende literatuur die in dit onderzoek gebruikt wordt, eveneens door elkaar gebruikt worden.

Een grote beperking van deze theoretische benadering is dat de theaterpraktijk, waar het eigenlijk allemaal om draait, niet onderzocht is. Daardoor zijn alle uitspraken die ik in dit eindwerkstuk doe enkel gebaseerd op literatuurstudie. Deze uitspraken worden niet empirisch getoetst in dit onderzoek en daarom zal in een (empirisch) vervolgonderzoek moeten worden getoetst of ze ook in de praktijk geldig zijn.

Relevantie

Zoals ik in het hoofdstuk over de methode al noem, breng ik in dit onderzoek verschillende perspectieven met betrekking tot beleveniscultuur, vrijetijdsbesteding en theater samen. In de eerste twee hoofdstukken onderzoek ik de beleveniscultuur vanuit het discours rondom de de-materialisering van de samenleving, waar onder andere Alvin Toffler in de jaren '70 over schreef.¹⁴ Ongeveer twintig jaar later vulde Gerhard Schulze dit discours aan met zijn theorie over de opkomende *Erlebnisgesellschaft* (belevenissamenleving).¹⁵ Toffler en Schulze bekijken het opkomende belang van belevenis vanuit de samenleving. Ik vul dit in mijn onderzoek aan met een economisch perspectief door gebruik te maken van de theorie over de 'beleveniseconomie' uit 1999 van Joseph Pine en James Gilmore.¹⁶ Binnen de hierboven genoemde perspectieven op *Erlebnisgesellschaft* en beleveniseconomie, zal ik hoofdzakelijk onderzoeken wat van belang is voor theater.

Het tweede discours waar ik dit onderzoek gebruik van maak, is het discours rondom veranderingen in de vrijetijdsbesteding van mensen en dan met name in de culturele vrijetijdsbesteding (hoofdstuk drie). De perspectieven uit dit discours die ik in dit onderzoek gebruik, vullen elkaar voornamelijk aan. Belangrijk binnen dit discours voor dit onderzoek is de de-traditionalisering van de samenleving, waar onder andere Ignace Glorieux en Maarten Moens in 2004 over schreven.¹⁷ Andries van den Broek en Jos de Haan vullen de theorie van Glorieux en Moens in 2000 aan met hun essay over de positie van het publiek in een veranderende markt van vrijetijdsbesteding.¹⁸ Omdat zowel het artikel van Glorieux en Moens, als het essay van van den Broek en de Haan al meer dan tien jaar oud zijn, maak ik gebruik van *De Cultuurverkenning* van de Raad voor Cultuur uit 2014 om een recenter perspectief binnen dit discours te belichten. Ook binnen

¹⁴ A. Toffler, *Future Shock* (New York: Random House, 1970).

¹⁵ G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992).

¹⁶ J.P. Pine en J.H. Gilmore, *De beleveniseconomie: Werk is theater en elke onderneming creëert zijn eigen podium*, 1999, vert. H.J. Tromp (Den Haag: Sdu Uitgevers, 2005).

¹⁷ I. Glorieux en M. Moens, "Big Brother of Brave New World? Media, vrije tijd en levensstijl in een symbolische samenleving," in *Het on(be)grijpbare publiek. Een communicatiewetenschappelijke verkenning van het publiek*, red. N Carpentier, C. Pauwels en O. Van Oost (Brussel: VUBPRESS 2004): 459-483.

¹⁸ Van den Broek, de Haan en Konings.

deze perspectieven op vrijetijdsbesteding zal ik hoofdzakelijk onderzoeken wat relevant is voor theater.

Het discours rondom de essentie van theater (wat moet er minimaal zijn om van theater te kunnen spreken?) is het derde en laatste discours waar ik in dit eindwerkstuk gebruik van maak (hoofdstuk vier). Daarbij focus ik mij op theater als belevenis in een belevenscultuur. Pine en Gilmore nemen de stellige positie in dat theater puur amusement is en dat de toeschouwer daarbij enkel passief aanwezig is.¹⁹ Binnen het discours rondom theater is de gangbare opvatting echter dat de toeschouwer juist een actieve rol heeft. Om dit duidelijk te maken, maak ik gebruik van de elkaar aanvullende visies van Christopher B. Balme, Erika Fischer-Lichte en Wilmar Sauter.^{20 21 22}

In het laatste hoofdstuk van dit onderzoek, verbind ik de gebruikte perspectieven uit de drie hierboven genoemde discourses met elkaar om inzicht te krijgen in de positie van theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een belevenscultuur. Op deze manier vul ik het discours rondom belevenscultuur aan met de positie van theater in een belevenscultuur. De relevantie van dit onderzoek is zowel praktisch als wetenschappelijk van aard. Dit onderzoek kan in een empirisch vervolgonderzoek dienen als basis (theoretisch kader) voor een onderzoek naar de praktijk van theater in een belevenscultuur. Daarnaast brengt dit onderzoek een kader tot stand dat perspectief biedt op verder onderzoek.

¹⁹ Pine en Gilmore, 50-52.

²⁰ C.B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

²¹ E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010).

²² W. Sauter, "Introducing the theatrical event," in *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, red. A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter en J. Tulloch (Amsterdam: Rodopi 2004): 3-14.

Hoofdstuk 1: De beleveniscultuur

Het begrip 'beleveniscultuur' staat centraal in dit onderzoek. Beleveniscultuur kunnen we afleiden van de begrippen *Erlebnisgesellschaft* en 'beleveniseconomie'. In dit hoofdstuk zet ik de herkomst van deze begrippen uiteen, om zo tot een definitie van beleveniscultuur te komen. De centrale vraag daarbij is: wat wordt verstaan onder een beleveniscultuur?

1.1 *Erlebnisgesellschaft* en beleveniseconomie

Boswijk, Thijssen en Peelen stellen dat Alvin Toffler in de jaren '70 in zijn boek *Future Shock* als eerste schreef over het idee dat als er overvloed in plaats van schaarste heerst, mensen niet meer zoeken naar materiële voldoening, maar naar psychische voldoening. Toffler voorziet hierdoor een de-materialisering van de economie.²³ De ontwikkeling die Toffler omschreef in de jaren '70, zien we terug in het idee van *Erlebnisgesellschaft* van Gerhard Schulze, zo stellen Boswijk, Thijssen en Peelen.²⁴ Schulze omschrijft in zijn boek *Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart*, een ontwikkeling in de maatschappij richting een nieuw soort samenleving, die gevormd wordt op basis van betekenisvolle belevenissen, interesses, waarden en hobby's en niet op basis van geloof, politieke voorkeur en klasse.²⁵ Volgens Schulze gaat in die belevenissamenleving de belevingswaarde in toenemende mate een belangrijke rol in het cultureel aanbod spelen.²⁶ Dit sluit aan bij de veranderingen in het vrijetijdsaanbod, onder andere benoemd door Faché, die ik in de inleiding heb besproken.

De ideeën van Toffler en het begrip *Erlebnisgesellschaft* vertonen overeenkomsten met het begrip 'beleveniseconomie', dat door Pine en Gilmore werd geïntroduceerd in hun boek *The Experience Economy, Work is Theatre & Every Business a Stage*. Pine en Gilmore stellen dat de economie aan het veranderen is naar een beleveniseconomie, waarin mensen verlangen naar en betalen voor een belevenis.²⁷ De opkomst van de beleveniseconomie valt volgens Pine en Gilmore onder andere te verklaren vanuit de natuurlijke vooruitgang van de economie, waarbij iedere voorgaande economische orde de basis vormt voor een nieuwe economische orde.²⁸ Deze vooruitgang begint bij commodities: materialen die afkomstig zijn uit de natuur en die onderling inwisselbaar

²³ A. Boswijk, T. Thijssen en E. Peelen, *The experience economy: a new perspective*, 2005, vert. Thomas S.B. Johnston (Amsterdam: Pearson Education, 2007), 1-2.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Schulze, 34-52

²⁶ Idem, 13-15.

²⁷ Pine en Gilmore, 19-22.

²⁸ Idem, 22.

zijn (bijvoorbeeld koffiebonen).²⁹ Een volgende stap in de vooruitgang van de economie zijn goederen. Goederen zijn tastbare, materiële producten die een commodity als grondstof hebben (bijvoorbeeld verschillende soorten koffie gemaakt van koffiebonen).³⁰ Met de toename van de welvaart, veranderde het economisch aanbod van goederen naar diensten. Diensten zijn volgens Pine en Gilmore immateriële, niet tastbare activiteiten, die zijn afgestemd op de individuele verzoeken van een cliënt en die worden verricht voor die cliënt. Goederen vormen het middel tot de uitvoering van de dienst. Een voorbeeld is een cliënt die een kop koffie wil drinken, maar deze niet zelf wil zetten en daarom naar een koffiebar gaat.³¹ Het economisch aanbod dat volgt op diensten, zijn belevenissen volgens Pine en Gilmore. Belevenissen zijn niet inwisselbaar (commodities), tastbaar (goederen) of immaterieel (diensten), maar gedenkwaardig.³² Een voorbeeld van een belevenis volgens Pine en Gilmore, is koffie drinken bij Starbucks. De inrichting, service en sfeer van deze koffiebar maken het drinken van koffie tot een gedenkwaardige belevenis in plaats van een dienst.³³ Bij een belevenis betaal je een onderneming om tijd te mogen besteden aan het genieten van een reeks memorabele gebeurtenissen, die door de onderneming worden georganiseerd.³⁴

1.2 Beleviseconomie of transformatie-economie?

Een belangrijk kenmerk van de economie is volgens Pine en Gilmore dat de verschillende economische ordes op den duur bekend en inwisselbaar worden voor de consument. Als dat gebeurt, is de economische orde volledig ontwikkeld en is er een nieuwe economische orde nodig om winst te blijven maken. Ook de beleviseconomie zal op den duur volledig ontwikkeld zijn. De economische orde die dan zal volgen, is die van transformaties, voorspellen Pine en Gilmore. Een transformatie heeft een belevenis als basis en die belevenis leidt tot een blijvende transformatie (verandering) bij de gast (zo noemen Pine en Gilmore iemand die betaalt voor een belevenis). Voorbeelden van transformaties die Pine en Gilmore noemen zijn onder andere sportscholen, psychiaters en onderwijsinstellingen.³⁵

Hoewel er al voorbeelden van transformaties te vinden zijn in de economie, is de economie van belevenissen nog niet volledig ontwikkeld volgens Pine en Gilmore. Daarom spreken we nu nog van een beleviseconomie.³⁶ In dit onderzoek zal ik mij

²⁹ Pine en Gilmore, 23-24.

³⁰ Idem, 24-25.

³¹ Pine en Gilmore, 26.

³² Idem, 30.

³³ Pine en Gilmore, 30-34.

³⁴ Idem, 18.

³⁵ Pine en Gilmore, 227-237.

³⁶ Ibidem.

beperken tot belevenissen en niet verder ingaan op transformaties. Dit enerzijds omdat we nog in een beleviseconomie zitten en anderzijds omdat theater niet direct aansluit bij de definitie van transformaties van Pine en Gilmore. Inherent aan theater als vorm van vrijetijdsbesteding, is dat het vaak eenmalig en van korte duur is. Daardoor richt het zich niet op een langdurige transformatie zoals Pine en Gilmore dit bedoelen. Daarnaast gaat het in dit onderzoek om theater als vorm van vrijetijdsbesteding en niet om de inhoud van voorstellingen. Een transformatie, zoals Pine en Gilmore bedoelen, komt denk ik eerder tot stand door de inhoud van een voorstelling dan door de totaalbeleving van een theaterbezoek.

1.3 Beleviscultuur

De Raad voor Cultuur spreekt in *De Cultuurverkenning* niet over een belevissamenleving of over een beleviseconomie, maar over de beleviscultuur. Naar aanleiding van de hierboven uitgewerkte theorieën, kunnen we concluderen dat een beleviscultuur aspecten van zowel een belevissamenleving als van een beleviseconomie bevat. Een beleviscultuur is kenmerkend voor een maatschappij die niet langer gevormd wordt op basis van geloof, politieke voorkeur en klasse, maar op basis van betekenisvolle belevenissen, waarden en hobby's.³⁷ En zo'n cultuur kent een economie waarin belevenissen een belangrijk deel van het economisch aanbod vormen.³⁸ Omdat het begrip beleviscultuur de lading van zowel een belevissamenleving als dat van een beleviseconomie dekt, zal ik vanaf nu het begrip beleviscultuur gebruiken.

³⁷ Schulze, 13-15.

³⁸ Pine en Gilmore, 19-22.

Hoofdstuk 2: Belevenis, totaalbeleving en intense ervaring

Nu duidelijk is wat ik met beleviscultuur bedoel en van waaruit deze is ontstaan, zal ik ingaan op deelvraag twee: wat kenmerkt een beleviscultuur? Belevenis, totaalbeleving en intense ervaring zijn belangrijk in een beleviscultuur. Maar hoe kunnen we deze begrippen definiëren? In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van verschillende bestaande definities van de drie hierboven genoemde begrippen, inzicht geven in de kenmerken van een beleviscultuur.

2.1 Belevenis

Een belevenis is volgens Pine en Gilmore een georganiseerde gebeurtenis die gedenkwaardig is en waarbij een gast persoonlijk betrokken en aangesproken wordt. Niemand ondergaat dezelfde belevenis, omdat elke belevenis van zichzelf uit persoonlijk is en het gevolg is van de interactie tussen een georganiseerde gebeurtenis en een persoon die zich lichamelijk of geestelijk aangesproken voelt door die gebeurtenis. Het werk van degene die voor de belevenis zorgt, vergaat al op het moment zelf, maar de waarde van de belevenis blijft hangen bij diegene die zich erdoor aangesproken voelt.³⁹

Schulze en Faché zorgen voor een belangrijke aanvulling op bovenstaande definitie van een belevenis van Pine en Gilmore, waarmee ze ingaan tegen het idee van een belevenis als georganiseerde gebeurtenis. Schulze stelt dat belevnissen ontstaan in de innerlijke wereld van het subject.⁴⁰ Faché voegt hieraan toe dat een belevenis een persoonlijke, subjectieve en emotionele reactie op een stimulus uit de omgeving is. De mate waarin een omgeving een bepaalde belevenis opwekt, hangt af van elk individu en van de persoonlijke interpretatie van de situatie op basis van zijn sociale en culturele achtergrond, vroegere belevingen, gemoedstoestand en andere persoonlijke factoren.⁴¹ Hieruit kunnen we concluderen dat een gebeurtenis enkel tot een belevenis gemaakt kan worden door de gast en niet door de onderneming die de belevenis aanbiedt. Een onderneming kan volgens Faché wel gunstige voorwaarden en situaties creëren, waardoor in een persoon een betekenisvolle en memorabele belevenis kan ontstaan.⁴²

Vanuit de hierboven besproken definities, definieer ik belevenis in dit eindwerkstuk als een betekenisvolle, memorabele en persoonlijke ervaring van een gebeurtenis, die kan ontstaan doordat gunstige voorwaarden en situaties gecreëerd worden door een onderneming (of culturele instelling) en doordat deze voorwaarden en situaties innerlijk

³⁹ Pine en Gilmore, 30-34.

⁴⁰ Schulze, 35-43.

⁴¹ Faché, 12.

⁴² Idem, 13.

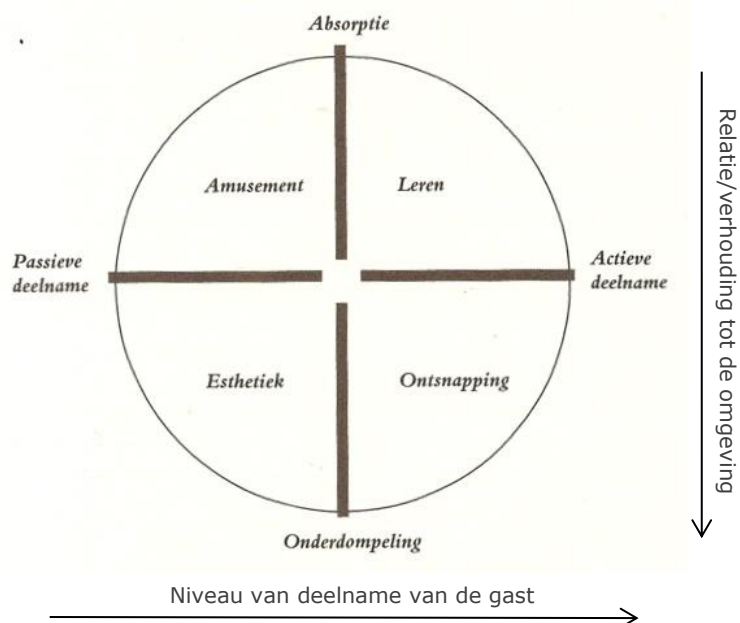
gekoppeld worden aan persoonlijke factoren (zoals gemoedstoestand, herinneringen, en achtergrond) van de persoon die de gebeurtenis ondergaat.

2.1.1 De vier domeinen van een belevenis

Pine en Gilmore onderscheiden twee ervaringsdimensies in een belevenis: het 'niveau van deelname van de gast' en de 'relatie of verhouding van de gast tot de omgeving'. Binnen elke dimensie onderscheiden Pine en Gilmore twee uitersten. Bij de dimensie 'niveau van deelname van de gast' zijn dat actieve deelname en passieve deelname. Bij actieve deelname beïnvloedt de gast de gebeurtenis die de belevenis oplevert rechtstreeks, terwijl bij passieve deelname de gast de gebeurtenis niet rechtstreeks beïnvloedt.⁴³

De twee uitersten bij de dimensie 'relatie of verhouding tot de omgeving' zijn absorptie en onderdompeling. Met absorptie bedoelen Pine en Gilmore dat de aandacht van de gast zo vast gehouden wordt dat deze de belevenis in zich opneemt (belevenis treedt gast binnen). Bij onderdompeling gaat de gast fysiek of virtueel onderdeel uitmaken van de belevenis (gast treedt belevenis binnen).⁴⁴ Door de uitersten van de ervaringsdimensies aan elkaar te koppelen, ontstaan er volgens Pine en Gilmore vier domeinen van een belevenis (zie figuur 1): amusement, leren, ontsnapping aan de werkelijkheid en esthetiek.⁴⁵

Figuur 1: De domeinen van een belevenis van Pine en Gilmore.⁴⁶



⁴³ Pine en Gilmore, 50-51.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Pine en Gilmore, 51.

⁴⁶ Ibidem, 51.

Belevissen in het eerste domein, amusement, ontstaan door koppeling van absorptie (gebeurtenis treedt gast binnen) en passieve deelname (gast heeft geen directe invloed op gebeurtenis). Voorbeelden die Pine en Gilmore noemen zijn een boek lezen, kijken naar een theatervoorstelling of luisteren naar een concert.⁴⁷

Het tweede domein, dat van de lerende belevissen, is een koppeling van absorptie en actieve deelname. Om actief deel te kunnen nemen moet een gast zijn/haar lichaam (fysieke training) of geest (intellectuele vorming) activeren. Door deze activatie van lichaam of geest, heeft de gast rechtstreeks invloed op de gebeurtenis en kan de gebeurtenis de gast binnentreden.⁴⁸ Een voorbeeld van een lerende belevenis was een bezoek aan Expeditie Ecodrome in Zwolle (sinds 2012 gesloten). Hier konden kinderen zelf fossielen opgraven en deze identificeren met behulp van afbeeldingen. Om dit te kunnen doen moesten ze zowel hun lichaam (fossielen opgraven) als hun geest (het juiste fossiel aan de juiste afbeelding koppelen) activeren. Door deze activiteit leerden de kinderen iets over het doen van opgravingen en over de gevonden fossielen. Ze hadden zelf invloed op de gebeurtenis, doordat de opgegraven fossielen bepaalden waarover de kinderen wat leerden.

Ook bij het domein van ontsnapping aan de werkelijkheid, het derde domein dat Pine en Gilmore behandelen, heeft de gast een actieve rol en daarmee rechtstreeks invloed op de gebeurtenis. De gast treedt bij een belevenis die ontsnapping biedt door actieve deelname de wereld van de belevenis binnen (koppeling actieve deelname en onderdompeling). Hierdoor gaat hij/zij volkomen op in de belevenis en vergeet hij/zij even de wereld om zich heen. Daarbij gaat de gast niet alleen weg van een bepaalde plaats, maar reist hij/zij ook (virtueel) naar een andere plaats.⁴⁹ Een voorbeeld van een ontspanningsbelevenis is het dragen van klederdracht in het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen. Dit openluchtmuseum is vormgegeven als een vissersdorp van vroeger. Kinderen kunnen zich hier verkleden in klederdracht die bij dat dorp past. Door zich te verkleden, ontsnappen ze aan hun eigen werkelijkheid en verplaatsen ze zich virtueel naar de tijd waarin het dorp dat het museum voorstelt er zo uitzag. In de klederdracht kunnen kinderen bijvoorbeeld deelnemen aan allerlei straatspelletjes van vroeger en een les volgen op een school van vroeger. Zo nemen ze actief deel aan de gebeurtenis en hebben ze rechtstreeks invloed op de gebeurtenis (bijvoorbeeld door een antwoord op het bord te schrijven tijdens de schoolles). Door op deze manier deel te nemen aan activiteiten wordt de onderdompeling versterkt.

Esthetiek, het vierde en laatste domein van een belevenis volgens Pine en Gilmore, ontstaat door koppeling van passieve deelname en onderdompeling. Bij een

⁴⁷ Pine en Gilmore, 50-52.

⁴⁸ Idem, 52-53.

⁴⁹ Pine en Gilmore, 54-57.

esthetische beleving gaat de gast als het ware op in de (omgeving van de) beleving, maar heeft hij/zij daar zelf geen invloed op. De gast wil niets voelen, leren of doen, zoals bij de andere belevingsdomeinen, maar wil alleen ergens anders zijn.⁵⁰ Iemand in een esthetische beleving wil zich bijvoorbeeld niet verkleeden in het Zuiderzeemuseum, maar enkel aanwezig zijn in het dorp van vroeger. Voorbeelden van esthetische belevingen die Pine en Gilmore noemen zijn een bezoek aan galerie of museum, op een terras zitten in Venetië en over de rand van de Grand Canyon kijken.⁵¹

2.2 Totaalbeleving

Hoewel Pine en Gilmore bepaalde belevingen indelen in een specifiek domein, zijn volgens hen de beste en meest totale belevingen, die belevingen waarin aspecten uit alle vier de domeinen terugkomen en die daardoor de grenzen tussen de domeinen doen vervagen.⁵² Zo'n beleving waarin alle domeinen samenkomen, kunnen we zien als een totaalbeleving. Een kanttekening hierbij, is dat ondernemingen volgens Schulze en Faché geen totaalbeleving tot stand kunnen brengen, maar dat deze enkel in een gast kunnen ontstaan door gunstige voorwaarden en situaties die door een onderneming zijn gecreëerd.⁵³

Faché ziet een totaalbeleving niet als combinatie van belevingsdomeinen, maar als de combinatie van een inhoudelijke activiteit en de fysieke (bijvoorbeeld de architectuur en inrichting van een gebouw) en sociale context (bijvoorbeeld ontmoetingsplekken en de contactmomenten tussen gasten en medewerkers van een instelling) van die inhoudelijke activiteit. Zowel de inhoudelijke activiteit als de context dragen bij aan het creëren van gunstige voorwaarden en situaties voor de totstandkoming van een beleving in een gast.⁵⁴ Daarbij blijft de inhoud belangrijker dan de context. De metafoor van de 'servicebloem' van Lovelock, beschreven door Faché, maakt dit duidelijk. In deze metafoor staat de kern van de bloem voor de inhoudelijke activiteit en staan de bloemblaadjes voor alle contextfactoren. Alleen de bloem in zijn geheel kan voor een totaalbeleving bij een gast zorgen.⁵⁵

In dit onderzoek zal ik beide definities van totaalbeleving blijven gebruiken. Daarbij ga ik er vanuit dat een beleving niet gecreëerd kan worden, maar pas tot stand komt in een gast.

⁵⁰ Pine en Gilmore, 57-60.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Pine en Gilmore, 60-67.

⁵³ Faché, 12-13.

⁵⁴ Idem, 14.

⁵⁵ Faché, 46.

2.3 Intense ervaring

Een beleveniscultuur kenmerkt zich door een toenemend verlangen naar intense ervaring in onze (culturele) vrijetijdsbesteding. Dit blijkt niet alleen uit *De Cultuurverkenning* van de Raad voor Cultuur, maar ook uit het artikel *Ervaringshonger, intensivering van de ervaring bedreigt het kritisch oordeel*, waarin Ineke van Hamersveld stelt: "*Ervaringen moeten intens zijn en op steeds meer levensgebieden, met een grote nadruk op genieten.*"⁵⁶ Niet alleen het verlangen naar intense ervaring neemt toe, ook de structuur van de intensiteit van deze ervaringen verandert. Dit blijkt als van Hamersveld de theorie van de filosoof Bart Verschaffel aanhaalt in haar artikel.⁵⁷ Verschaffel ziet in kunstbeleving een verschuiving van de ene intensiteit naar de andere, die gepaard gaat met het toenemende verlangen naar intense ervaring in de beleveniscultuur.⁵⁸ De verschuiving die Verschaffel ziet, is die van afstand en reflectie naar onderdompeling. Waar men kunst eerst voornamelijk beleefde door er van een afstand naar te kijken, erover te praten en erop te reflecteren, willen toeschouwers nu volledig ondergedompeld worden in de kunst. De beleving wordt belangrijker dan het reflecteren op kunst en het vormen van een kritisch oordeel.⁵⁹

In navolging van van Hamersveld en Verschaffel definieer ik intense ervaring in dit eindwerkstuk als een door onderdompeling in een bezoeker tot stand gekomen beleving, waarbij de nadruk ligt op genieten.

⁵⁶ I. van Hamersveld, "Ervaringshonger. Intensivering van de ervaring bedreigt kritisch oordeel," *Boekmancahier* 25.94 (2013): 24-27, 24.

⁵⁷ Idem, 24-25.

⁵⁸ Van Hamersveld, 24.

⁵⁹ Idem, 24-25.

Hoofdstuk 3: Het publiek in een beleveniscultuur

Waar de twee voorgaande hoofdstukken ingingen op de beleveniscultuur, staat in dit hoofdstuk het publiek in die beleveniscultuur centraal. Daarbij is de vraag: wat wil het publiek in een beleveniscultuur?

3.1 Veranderingen in de (culturele) vrijetijdsbesteding

Glorieux en Moens bespreken in "Big Brother of Brave New World? Media, vrije tijd en levensstijl in een symbolische samenleving" twee grote veranderingen in vrijetijdsbesteding als gevolg van de de-traditionalisering van de samenleving. Deze de-traditionalisering houdt in dat Westerse mensen hun handelen steeds minder laten bepalen door tradities en externe invloeden en dat ze steeds meer zelf kiezen.⁶⁰ Een eerste gevolg dat deze de-traditionalisering voor de vrijetijdsbesteding van mensen heeft, is dat vaste patronen of vaste vormen verdwijnen en dat daar een grote behoefte aan afwisseling en vormeloosheid voor in de plaats komt.⁶¹ Glorieux en Moens halen hierbij Laermans aan die stelt dat het aangaan van duurzame engagementen in de vrijetijdsbesteding uit is.⁶² Hieruit concluderen Glorieux en Moens dat het tijdperk van de 'passanten' en de 'gepatenteerde zappers' is aangebroken.⁶³ Andries van den Broek en Jos de Haan, herkennen deze verschuivingen. In *Cultuur tussen competentie en competitie* schetsen ze een ontwikkeling naar een wat vluchtiger vrijetijdspatroon waarbij mensen in hun vrijetijd meer passanten dan participanten worden.⁶⁴ Dit passantengedrag kenmerkt zich volgens van den Broek en de Haan als volgt: "*Kenmerkend voor dit patroon is dat men aan veel zaken deel heeft, maar meestal niet intensief. Afwisseling van activiteiten lijkt de norm geworden, ook binnen het culturele domein [...]*".⁶⁵ Van den Broek en de Haan voorspellen dat deze steeds vluchtiger wordende aard van vrijetijdsbesteding alleen maar verder toe zal nemen, door het groeiende vrijetijdsaanbod waarbij de nadruk steeds meer op belevenis komt te liggen.⁶⁶ Zoals in de inleiding besproken, willen mensen kiezen uit dit nog altijd groeiende vrijetijdsaanbod. Dit zorgt voor het 'zagedrag' in de vrijetijdsbesteding, dat zowel Glorieux en Moens als van den Broek en de Haan herkennen in de huidige samenleving.

⁶⁰ Glorieux en Moens, 459-460.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Glorieux en Moens, 459-460

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Van den Broek, de Haan en Konings, 35.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Van den Broek, de Haan en Konings, 35.

Een tweede gevolg van de de-traditionalisering volgens Glorieux en Moens is dat er nieuwe patronen in de vrijetijdsbesteding ontstaan. Deze nieuwe patronen kenmerken zich door het combineren van verschillende vormen van vrijetijdsbesteding, waarbij de scheidslijnen tussen hoge en lage cultuur vervagen. Zo ontstaat een vrijetijdspatroon van culturele omnivoriteit (door Glorieux en Moens zo genoemd in navolging van Peterson, die dit begrip in 1992 introduceerde), waarbij bezoekers van een galerie ook naar de bioscoop gaan en toneelliefhebbers ook een jazzconcert bezoeken.⁶⁷ Van den Broek en de Haan herkennen deze culturele omnivoriteit en voegen hieraan toe dat er ook een vermenging van culturele en niet-culturele vormen van vrijetijdsbesteding is ontstaan.⁶⁸

3.2 (culturele) Vrijetijdsbesteding in 2014

Uit de vorige paragraaf kunnen we concluderen dat vaste patronen en duurzame engagementen in de vrijetijdsbesteding verdwijnen, waardoor cultuurdeelnemers passanten in plaats van participanten worden. Ook kunnen we concluderen dat vrijetijdsbesteding zich steeds meer laat kenmerken door omnivoriteit. De bronnen van waaruit deze conclusies getrokken zijn, komen uit 2000 (van den Broek en de Haan) en 2004 (Glorieux en Moens). *De Cultuurverkenning* van de Raad voor Cultuur, die in juni 2014 is uitgebracht, schetst een beeld van hoe het er nu voor staat.

Uit *De Cultuurverkenning* blijkt dat het beeld dat van den Broek en de Haan en Glorieux en Moens hebben geschetst, zich heeft voortgezet. Zo concludeert de Raad voor Cultuur in navolging van deze auteurs dat de loyaliteit van het publiek aan vaste keuzes in culturele vrijetijdsbesteding is afgenomen als gevolg van de toename van concurrentie tussen cultuur en andere vormen van vrijetijdsbesteding.⁶⁹ Ook de omnivoriteit in vrijetijdsbesteding, waar Glorieux en Moens en van den Broek en de Haan over schrijven, wordt genoemd in *De Cultuurverkenning*. De cultuurdeelnemer is tegenwoordig volgens de Raad voor Cultuur zowel cultureel als sociaal een omnivoor. Hiermee voegt de Raad voor Cultuur een sociaal aspect toe aan de culturele omnivoriteit, waarmee geduid wordt op de trend dat de cultuurdeelnemer per gelegenheid op zoek is naar gelijkgestemden.⁷⁰ De Raad voor Cultuur concludeert hieruit dat de wens naar 'sociale consumptie' en 'samen beleven' (nog altijd) sterk aanwezig is, maar dat mensen zich op een andere manier aan cultuur verbinden dan voorheen.⁷¹ Mensen zoeken nu meer naar oppervlakkige, kortdurende verbindingen, terwijl men voorheen juist zocht naar

⁶⁷ Glorieux en Moens, 460-462.

⁶⁸ Van den Broek, de Haan en Konings, 39.

⁶⁹ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 13, 34.

⁷⁰ Idem, 34.

⁷¹ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 34.

intensieve, langdurige verbindingen. Ook deze ontwikkeling was al aan de gang in 2000, van den Broek en de Haan zagen toen dat mensen in hun vrijetijdsbesteding aan meer zaken deel wilden hebben, maar minder intensief dan vroeger.⁷²

De Raad voor Cultuur ziet ook een toename in het verlangen naar flexibiliteit: "We willen flexibiliteit, tijd en plaats zelf bepalen en het liefst niet al te ver vooruit plannen, tenzij het moet."⁷³ Dit komt overeen met de behoefte aan vormen van vrijetijdsbesteding die weinig planning, tijd en commitment vragen, die van den Broek en de Haan in 2000 al zagen.⁷⁴

Een trend die de Raad voor Cultuur ziet, maar die niet genoemd wordt door van den Broek en de Haan of Glorieux en Moens, is de toename van het verlangen naar onderdompeling en intense ervaring, wat ook Hamersveld en Verschaffel benoemen. Hamersveld voegt hieraan toe dat daarbij de nadruk voor mensen vooral op genieten ligt.⁷⁵ Vanuit het verlangen naar onderdompeling en intense ervaring ontstaat er een zekere 'ervaringshonger' bij mensen volgens de Raad voor Cultuur.⁷⁶ Die ervaringshonger zet mensen aan tot zoeken naar een totaalbeleving, waarbij meerdere activiteiten gecombineerd worden in *package deals*,⁷⁷ bijvoorbeeld een museumbezoek met een workshop of een diner met een theatervoorstelling. Toch blijft verdieping voor een groot deel van de bezoekers belangrijk. Men zoekt naast ontspanning ook naar betekenis, troost of bevrijding.⁷⁸ Dit sluit aan bij de definitie van een totaalbeleving, die ik in hoofdstuk twee heb besproken, waarbij zowel de inhoud als de context van belang is voor het tot stand komen van een belevenis.

Kort samengevat zoekt het publiek in een beleveniscultuur zijn/haar eigen weg in het (culturele) vrijetijdsaanbod, waarbij het liever 'zapt' van de ene naar de andere vorm, dan dat het zich verdiept in en verbindt aan één vorm. Daarbij zoekt men naar een totaalbeleving, die niet alleen een inhoudelijk activiteit met zijn context verbindt, maar die ook verschillende inhoudelijke activiteiten met elkaar verbindt. Het publiek wil niet alleen ondergedompeld worden om te genieten, maar ook betekenis, troost of bevrijding vinden door reflectie. Flexibiliteit is het sleutelwoord in de vrijetijdsbesteding: men wil zich vooral niet vastleggen aan iets en men wil altijd de keuzevrijheid behouden.

⁷² Van den Broek, de Haan en Konings, 35.

⁷³ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 34.

⁷⁴ Van den Broek, de Haan en Konings, 34-35.

⁷⁵ Van Hamersveld, 80.

⁷⁶ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 33.

⁷⁷ Idem, 33-34.

⁷⁸ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 34.

Hoofdstuk 4: Theater als belevenis

In de voorgaande hoofdstukken, heb ik vastgesteld wat wordt verstaan onder een belevencultuur, wat een belevencultuur kenmerkt en wat het publiek in een belevencultuur wil. Daarbij kwam ter sprake dat theater altijd al om belevenis draait. Om te achterhalen hoe theater als belevenis om kan gaan met de toename van beleveniswaarde in andere vormen van (culturele) vrijetijdsbesteding, zal ook duidelijk moeten zijn wat theater als belevenis kenmerkt. Daarom bespreek ik in dit hoofdstuk de vraag: wat zijn de kenmerken van theater als belevenis?

4.1 De theaterbezoeker: actief of passief?

Theater behoort volgens Pine en Gilmore tot het belevensdomein 'amusement'. Daarmee kenmerkt theater zich volgens hen door absorptie (belevenis treedt gast binnen) en passieve deelname van de gast.⁷⁹ Maar hoe passief is een gast bij een theatervoorstelling? Zoals eerder besproken definieer ik in dit eindwerkstuk een belevenis als iets dat tot stand komt in de gast en dat niet gecreëerd kan worden door een culturele instelling. Dit suggereert dat er altijd een bepaalde mate van cognitieve activiteit van de gast noodzakelijk is om een belevenis tot stand te brengen. De kanttekeningen die Marline Lisette Wilders in haar proefschrift *Theaterbeleving in het belevenistheater, de architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring*, plaatst bij de belevensdomeinen van Pine en Gilmore, verduidelijken de mogelijkheid dat een theaterbezoeker wel degelijk actief moet deelnemen aan een theatervoorstelling.⁸⁰ Een eerste kanttekening van Wilders is dat Pine en Gilmore bij lerende belevnissen uitgaan van een fysieke of cognitieve actieve deelname van de gast. Bij een esthetische belevenis gaan Pine en Gilmore echter volledig voorbij aan de cognitieve activiteit die een gast bijvoorbeeld gebruikt bij een bezoek aan een galerie of museum. Wilders concludeert hieruit dat Pine en Gilmore een beperkte opvatting van kunst hebben en voorbij gaan aan de bestaande theorieën over de (esthetische) ervaring van kunst, waarin gesteld wordt dat een kunstwerk pas voltooid wordt in de perceptie ervan.⁸¹ Ditzelfde geldt naar mijn mening voor theater: een theatervoorstelling wordt net als een kunstwerk pas voltooid in de perceptie van de toeschouwer. Die toeschouwer gebruikt, net als een gast in een galerie of museum, cognitieve activiteit om betekenis te geven aan de voorstelling.

Toch hoeft actieve deelname van een theaterbezoeker niet enkel cognitief te zijn. De fysieke aanwezigheid van een gast bij een theatervoorstelling, kunnen we ook zien als

⁷⁹ Pine en Gilmore, 52.

⁸⁰ Wilders, 71-73.

⁸¹ Ibidem.

actieve deelname. Dit blijkt uit de kanttekening van Wilders bij de theorie van Pine en Gilmore die ze verduidelijkt met het voorbeeld van een toeschouwer bij een skiwedstrijd dat Pine en Gilmore noemen. Bij een skiwedstrijd is een skiër volgens Pine en Gilmore een fysiek actieve deelnemer aan de wedstrijd, waardoor hij/zij actief zijn eigen belevenis creëert. Pine en Gilmore stellen echter dat ook de toeschouwers van een skiwedstrijd niet volkomen passief zijn. Toeschouwers dragen door hun reacties bij aan elkaars beleving van de skiwedstrijd.⁸² Dit voorbeeld van Pine en Gilmore schiept verwarring volgens Wilders, omdat bij andere belevenissen die gekenmerkt worden door passieve deelname van de gast (amusements- en esthetische belevenissen), de gast wel volkomen passief is volgens Pine en Gilmore. Wilders stelt zich hier dan ook de terechte vraag waarom bezoekers van een concert, voorstelling of tentoonstelling niet op dezelfde manier als de toeschouwers van een skiwedstrijd deels actief deelnemen aan de belevenis.⁸³

4.2 Wat kenmerkt theater?

Uit de vorige paragraaf kunnen we concluderen dat een theaterbezoeker nooit volledig passief aanwezig is bij een voorstelling, maar dat deze altijd in bepaalde mate cognitief of fysiek actief deelneemt aan de beleving van de voorstelling. Deze actieve houding van de theaterbezoeker komt ook naar voren in de visies van verschillende theatertheoretici. Christopher B. Balme omschrijft de actieve rol van de theatertoeschouwer in zijn boek *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Door de toeschouwer als actief te benaderen, gaat hij in tegen de definitie van theater van Eric Bentley, die theater reduceert tot "A impersonates B while C looks on".⁸⁴ Volgens Balme suggereert deze definitie dat met name de performer een actieve rol heeft (*impersonation/role-playing*). De rol van de toeschouwer blijft in deze definitie beperkt tot: "[...] the 'willing suspension of disbelief' and acceptance of the make-believe."⁸⁵ De rol van de toeschouwer zou dan enkel het accepteren van wat er voor hem wordt opgevoerd, zijn. Dit komt overeen met de rol van passieve deelnemer die Pine en Gilmore bezoekers van een theatervoorstelling toeschrijven.⁸⁶ Balme is echter van mening dat de toeschouwer in het huidige theater een actievere rol speelt in de theatrale ervaring. Hij stelt: "What is important is the basic aesthetic activity involved in theatre – the role played by the spectator to make the theatrical experience happen."⁸⁷ Daarmee is Balme van mening dat, als we proberen

⁸² Pine en Gilmore, 50.

⁸³ Idem, 72.

⁸⁴ E. Bentley, *The Life of the Drama* (Methuen, 1965), 150.

⁸⁵ Balme, 2.

⁸⁶ Pine en Gilmore, 50-52.

⁸⁷ Balme, 2.

theater te definiëren, we vooral ook aandacht moeten besteden aan de actieve rol van de toeschouwer.⁸⁸

Een belangrijke toevoeging aan bovenstaande definiëring van theater, is dat theater altijd plaatsvindt op een bepaald tijdstip en op een bepaalde plaats. Dit vinden we terug in de visie van Wilmar Sauter, die stelt dat theater zich altijd voordoet als een *event*. Sauter stelt het volgende:

*One of the most basic statements about theatre is the observation that theatre – and hereby we mean all kinds of theatrical performances – always and everywhere takes place in the form of events. We cannot think of theatre other than as events: past and present performances did and do exist only as events during a certain time in a certain place.*⁸⁹

Sauter stelt daarbij ook: "*Theatre becomes theatre by being an event, in which two partners engage in a playful relationship.*" Hij duidt er hiermee op dat bij theater sprake is van een relatie tussen toneelspeler en toeschouwer, waarin beiden gelijkwaardige partners zijn.⁹⁰ Deze gelijkwaardigheid suggereert dat de toeschouwer net zo actief moet deelnemen aan het *theatrical event* als de toneelspeler. Sauter gaat er daarnaast vanuit dat er sprake is van communicatie tussen de toneelspeler en de toeschouwer. Wil er sprake zijn van communicatie tussen beiden, dan zal de toeschouwer zich actiever op moeten stellen dan de 'couch potato', die een theaterbezoeker volgens Pine en Gilmore is.⁹¹ De definiëring van theater als *theatrical event* suggereert daarmee, net als de theorie van Balme, dat de rol van een theaterbezoeker actiever is, dan dat deze is volgens Pine en Gilmore.⁹²

De definities van theater van Bentley, Balme en Sauter gaan alledrie uit van een gelijktijdige aanwezigheid van toeschouwer en toneelspeler. Erika Fischer-Lichte gaat ook uit van deze gelijktijdige aanwezigheid, wat zij aanduidt met: "[...] *Leibliche Ko-Präsenz von verschiedenen Personengruppen [...], die als Akteure und Zuschauer fungieren.*"⁹³ Ze haalt daarbij Grotowski aan, die stelt dat theater datgene is "(...) *was zwischen Zuschauer und Schauspieler stattfindet.*"⁹⁴ Dit duidt wederom op een actieve communicatie tussen toneelspeler en toeschouwer van waaruit een relatie tussen beiden kan ontstaan. Fischer-Lichte stelt daarbij ook: "*Was immer die Akteure tun, es hat*

⁸⁸ Balme, 18.

⁸⁹ Sauter, 11.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Pine en Gilmore, 54-55

⁹² Idem, 50-52.

⁹³ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, 24.

⁹⁴ Idem, 8.

*Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die andere Zuschauer.*⁹⁵ De toeschouwer heeft met zijn gedrag en eigenlijk alleen al door aanwezig te zijn, invloed op de voorstelling. Hiermee verduidelijkt Fischer-Lichte de tweezijdige relatie tussen toneelspeler en toeschouwer en de noodzakelijke en deels onbewuste actieve houding van de toeschouwer. Dit sluit aan bij de kanttekening van Wilders bij de theorie van Pine en Gilmore, dat niet alleen de toeschouwer bij een skiwedstrijd invloed heeft op de gebeurtenis. Ook bij theater, en waarschijnlijk ook bij andere belevenissen die door Pine en Gilmore als amusements- of esthetische belevenissen zijn bestempeld, beïnvloedt de gast de belevenis rechtstreeks. Daarmee wordt de gast onderdeel van de context van de totaalbeleving en draagt hij/zij bij aan het creëren van gunstige voorwaarden en situaties die bij anderen gasten een belevenis op kunnen roepen.

Een tweede aspect dat theater kenmerkt volgens Fischer-Lichte is de "*Fluchtigkeit von Aufführungen*."⁹⁶ Hiermee bedoelt ze dat theater een vergankelijk product produceert. Theater levert geen concreet eindproduct met een specifieke vorm en functie en specifieke eigenschappen op. De voorstelling is het product van theater en dat 'product' is eigenlijk alweer vergaan op moment dat de voorstelling voorbij is.⁹⁷ Deze vergankelijkheid van een theatervoorstelling sluit aan bij het idee van Sauter dat theater zich altijd voordoet in de vorm van een *theatrical event*. Het is een eenmalige gebeurtenis, die iets construeert dat vergaat zodra het is afgelopen.⁹⁸ Daarnaast sluit deze vergankelijkheid aan bij de definitie van een belevenis van Pine en Gilmore, die stellen dat een georganiseerde gebeurtenis vergaat op het moment zelf, maar dat de waarde ervan kan blijven hangen bij iemand die zich erdoor aangesproken voelt.⁹⁹

4.3 Theater als belevenis

Uit bovenstaande kunnen we concluderen dat theater als belevenis zich kenmerkt door een (onbewust) cognitieve actieve houding van de toeschouwer. Door deze actieve houding kan een theatrale gebeurtenis een belevenis worden in die toeschouwer doordat deze de context en zijn eigen gevoelens, achtergrond, kennis, et cetera koppelt aan de voorstelling. De theatrale gebeurtenis kenmerkt zich door vergankelijkheid, maar waarde kan gecreëerd worden door dat wat die gebeurtenis bij de (actieve) toeschouwer oproept. Een tweede kenmerk van theater als belevenis is de vereiste gelijktijdige aanwezigheid tussen toneelspeler en toeschouwer. Zonder deze gelijktijdige

⁹⁵ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, 26.

⁹⁶ Idem, 24.

⁹⁷ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, 24.

⁹⁸ Sauter, 11.

⁹⁹ Pine en Gilmore, 30-34.

aanwezigheid op een bepaalde plaats en een bepaald tijdstip (*theatrical event*) kan een theatrale gebeurtenis niet veranderen in een belevenis en kan een toeschouwer geen waarde toekennen aan de vergankelijke gebeurtenis.

Hoofdstuk 5: Theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een beleveniscultuur

In de voorgaande hoofdstukken heb ik verschillende theoretische perspectieven op beleveniscultuur, vrijetijdsbesteding en theater besproken. Deze perspectieven dienen in dit onderzoek als onderzoeksmateriaal. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk verbind ik de verschillende besproken perspectieven met elkaar. In de tweede paragraaf beantwoord ik de vraag: wat zijn de mogelijkheden en beperkingen van theater als vorm van vrijetijdsbesteding in een beleveniscultuur?

5.1 Intense ervaring en totaalbeleving in theater

Het publiek in een beleveniscultuur verlangt volgens de Raad voor Cultuur hoofdzakelijk naar intense ervaring en totaalbeleving. In deze paragraaf breng ik de verschillende besproken perspectieven op beleving, intense ervaring, totaalbeleving en theater bij elkaar. Op die manier doe ik uitspraken over theater als intense ervaring en theater als totaalbeleving.

5.1.1 Onderdompeling als nieuwe intensiteit van beleving?

Theater is volgens Pine en Gilmore een combinatie van passieve deelname en absorptie.¹⁰⁰ Verschaffel gaat hier tegen in met zijn visie dat in kunstbeleving de intensiteit is verschoven van afstand en reflectie naar onderdompeling.¹⁰¹ Als onderdompeling inderdaad de nieuwe intensiteit van beleving zou zijn in een beleveniscultuur, dan zouden het amuserende en het lerende domein dat Pine en Gilmore onderscheiden in een beleveniscultuur minder belangrijk worden. Deze domeinen kenmerken zich namelijk door absorptie en niet door onderdompeling. Als we denken vanuit de visie van Pine en Gilmore, die theater zien als beleving in het amusementsdomein, dan zou theater in een beleveniscultuur ondergeschikt worden aan belevingen in het ontsnappings- en esthetisch domein. Dit zou betekenen dat theater zijn positie op de vrijetijdsmarkt dreigt te verliezen. Ik ben echter van mening dat Pine en Gilmore een fout maken door theater enkel als amusementsbeleving te bestempelen. Dit sluit aan bij de tegenspraak die in de theorie van Pine en Gilmore zelf te vinden is. Hoewel Pine en Gilmore specifieke gebeurtenissen, zoals theater, indelen in aparte belevingsdomeinen, stellen ze ook dat de meeste belevingen aspecten uit de verschillende domeinen combineren en dat de meest intense en totale belevingen, die belevingen zijn die aspecten uit alle vier de domeinen combineren en daarbij de

¹⁰⁰ Pine en Gilmore, 51-52.

¹⁰¹ Van Hamersveld, 24.

grenzen tussen de domeinen doen vervagen.¹⁰² Een belevens die alleen voor absorptie zorgt, zal vanuit de theorie van Pine en Gilmore minder als intense ervaring worden beleefd, dan een belevens die ook voor onderdompeling zorgt. Dit geldt andersom ook voor een belevens die enkel voor onderdompeling zorgt en die geen lerend of amuserend aspect heeft.

Uit bovenstaande kunnen we concluderen dat theater zich niet enkel richt op of absorptie (wat kan leiden tot afstand en reflectie) of onderdompeling, maar dat het een combinatie van beiden is. Theater past daarmee niet in de visie van Pine en Gilmore dat het een amusementsbelevens is (alleen absorptie) en ook niet in de visie van Verschaffel dat de nieuwe intensiteit van kunstbeleving onderdompeling is. Dit sluit aan bij de uitkomsten van *De Cultuurverkenning*, waaruit blijkt dat het publiek in een belevenscultuur op zoek is naar een combinatie van ontspanning (genieten) en verdieping, waarbij men zoekt naar betekenis, troost of bevrijding.¹⁰³ Deze combinatie van verlangens toont aan dat de verschuiving van intensiteit die Verschaffel ziet minder extreem is dan dat Verschaffel ons wil laten geloven. De intensiteit is niet zozeer verschoven, maar is een combinatie geworden van onderdompeling en afstand en reflectie.

Dat het publiek in een belevenscultuur zoekt naar een combinatie van onderdompeling en afstand en reflectie is gunstig voor theater als vorm van vrijetijdsbesteding. Theater is namelijk in staat beiden met elkaar te combineren. Hierdoor kan een theatervoorstelling bij een toeschouwer zowel leiden tot ontspanning als tot verdieping door reflectie op de voorstelling of op zichzelf en het eigen leven door de voorstelling. De vele vormen die theater kan aannemen maken dit duidelijk. Zo kan een voorstelling als *Soldaat van Oranje – de musical* leiden tot onderdompeling bij de bezoeker door het immersieve karakter van de voorstelling, maar zet de voorstelling ook aan tot denken over de Tweede Wereldoorlog en over keuzes in tijden van oorlog.¹⁰⁴ Een voorstelling uit de *MightySociety*-reeks van Eric de Vroedt die gaat over een actuele kwestie,¹⁰⁵ zal in eerste instantie voornamelijk aan het denken zetten en het publiek niet zozeer willen onderdompelen, maar ook een dergelijke voorstelling kan leiden tot ontspanning.

¹⁰² Pine en Gilmore, 60.

¹⁰³ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 34.

¹⁰⁴ *Soldaat van Oranje – De Musical*, geregisseerd door Theu Boermans (TheaterHangaar, Katwijk, 28 mei 2012).

¹⁰⁵ Website MightySociety; www.mightysociety.nl.

5.1.2 Theater als domein-overstijgende belevenis

Uit de vorige paragraaf blijkt dat theater aspecten uit de twee uitersten van de ervaringsdimensie 'relatie of verhouding van de gast tot de omgeving' (absorptie en onderdompeling) beiden in zich heeft. Dit geldt eveneens voor de twee uitersten van de ervaringsdimensie 'niveau van deelname van de gast' (actieve en passieve deelname). Waar een theaterbezoeker volgens Pine en Gilmore volkomen passief is, laat het hoofdstuk over theater als belevenis zien dat een theaterbezoeker juist (cognitief) actief is. De verschillende perspectieven die in dat hoofdstuk besproken zijn, laten zien dat een theaterbezoeker een actieve houding nodig heeft om betekenis te kunnen geven aan een voorstelling. Ook heeft een theaterbezoeker cognitieve activiteit nodig om de gecreëerde gunstige voorwaarden en situaties om te zetten in een belevenis. Een verschil in activiteit tussen toneelspelers en toeschouwers is er ook: toneelspelers zijn zowel fysiek als cognitief actief, terwijl toeschouwers vaak vooral cognitief actief zijn. Dit zorgt voor een combinatie van actieve en passieve deelname bij de toeschouwer: de toeschouwer kan fysiek achterover leunen in de theaterstoel, maar is tegelijkertijd cognitief wel actief aanwezig. Een kanttekening hierbij is dat de ene voorstelling meer cognitieve activiteit van de toeschouwer vraagt dan een andere voorstelling. Dit is eveneens afhankelijk van voorkennis, intelligentie niveau, interesse in de voorstelling, et cetera van de toeschouwer. Op een bepaalde manier kun je stellen dat een toeschouwer in beperkte mate ook fysiek actief aanwezig is bij een theatervoorstelling: door er alleen maar te zijn en te reageren op een voorstelling (bijvoorbeeld met gezichtsuitdrukking, lachen, applaus, et cetera) beïnvloedt de toeschouwer de gunstige voorwaarden en situaties die een belevenis bij een andere toeschouwer op kunnen roepen.

Doordat theater aspecten uit alle vier de ervaringsdimensies met elkaar combineert en de grenzen tussen die dimensies vervagen in theater, kunnen we theater in termen van Pine en Gilmore zien als een totaalbeleving in plaats van als een amusementsbelevenis. Daarmee kan theater een domein-overstijgende belevenis zijn en een dergelijke belevenis is volgens Pine en Gilmore het meest intens. Dit levert theater een unieke positie op: theater is in zichzelf al een combinatie van amusement, leren, ontsnapping aan de werkelijkheid en esthetiek. Andere vormen van vrijetijdsbesteding hebben dit niet allemaal in zich en zullen dingen toe moeten voegen om een domein-overstijgende totaalbeleving tot stand te brengen bij een bezoeker. Een museum of galerie heeft bijvoorbeeld nog geen amusement-aspecten in zich en een film in de bioscoop ontbreekt het vaak aan esthetische en lerende aspecten.

5.2 Mogelijkheden en beperkingen van theater in een belevencultuur

Uit de bovenstaande analyse en uit de eerder besproken theoretische perspectieven, zijn een aantal mogelijkheden en beperkingen van theater als vorm van vrijetijdsbesteding in

een beleveniscultuur af te leiden. In deze paragraaf bespreek ik die mogelijkheden en beperkingen.

5.2.1 Mogelijkheden

Uit het eerste deel van dit hoofdstuk kunnen we concluderen dat focussen op de al in theater aanwezige combinatie van onderdompeling en absorptie (wat kan zorgen voor afstand en reflectie) een mogelijkheid is voor theater in een beleveniscultuur. Ook kunnen we uit het eerste deel van dit hoofdstuk concluderen dat focussen op de domein-overstijgende totaalbeleving (Pine en Gilmore) die theater in zichzelf al is, mogelijkheden biedt voor theater.

Een andere mogelijkheid voor theater in de beleveniscultuur, ligt in de visie op totaalbeleving van Faché. Een totaalbeleving kan volgens Faché ontstaan in een bezoeker als een inhoudelijke activiteit plus de fysieke en sociale context van die activiteit samen gunstige voorwaarden en situaties creëren. Daarbij geldt dat de inhoud belangrijker is dan de context, maar dat een totaalbeleving alleen kan ontstaan als beiden van dezelfde kwaliteit zijn.¹⁰⁶ De uitkomsten van *De Cultuurverkenning* voegen hieraan toe dat een totaalbeleving ook uit meerdere inhoudelijke activiteiten kan bestaan. We spreken dan van een *package deal*.¹⁰⁷ Bij een *package deal* ligt de focus op de beleving van een compleet avondje uit, dat bijvoorbeeld bestaat uit een diner, een theatervoorstelling en een borrel na afloop.

Het persbericht over groeiende bezoekersaantallen van Parkstad Limburg Theaters dat ik in de inleiding heb besproken,¹⁰⁸ laat zien dat er mogelijkheden liggen voor theater in een beleveniscultuur in het toevoegen van inhoudelijke activiteiten, waardoor een *package deal* voor de bezoeker ontstaat. Daarbij moet evenveel aandacht besteedt worden aan de kwaliteit van de inhoudelijke activiteiten als aan de kwaliteit van de context van die activiteiten, want alleen de combinatie inhoud plus context kan een beleving opwekken bij een bezoeker. Een kanttekening hierbij is dat niet iedereen behoefte heeft aan intense ervaring en totaalbeleving. Vanuit de theorie van Pine en Gilmore is dit te verklaren met hun stelling dat de beleviseconomie nog niet volledig ontwikkeld is.¹⁰⁹ Ik ben echter van mening dat dit altijd zo zal blijven. Hoewel er volgens de Raad voor Cultuur sprake is van een beleveniscultuur, zullen er altijd mensen blijven die niet binnen zo'n cultuur passen of zich er juist tegen af willen zetten. Dit zorgt voor

¹⁰⁶ Faché, 12-13.

¹⁰⁷ Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 33-34.

¹⁰⁸ "Parkstad Limburg Theaters breekt nieuwe records bezoekerscijfers," [2014] Persbericht - 17-12-2014 <http://www.parkstadlimburgtheaters.nl/media/downloads/persbericht-bezoekcijfers-2013-1.pdf>.

¹⁰⁹ Pine en Gilmore, 227-237.

een dilemma voor theater als vorm van vrijetijdsbesteding. Aan de ene kant levert inspelen op totaalbeleving (in termen van Faché en de Raad voor Cultuur) mogelijk behoudt van publiek op. Terwijl er anderzijds een deel van het publiek is dat hierdoor mogelijk afhaakt. Dit geldt ook andersom: als theater niet inspeelt op totaalbeleving, komt het publiek dat daar behoefte aan heeft mogelijk niet meer.

5.2.2 Beperkingen

Theater als belevenis kenmerkt zich door vergankelijkheid, waarbij waarde gecreëerd wordt door dat wat door de vergankelijke gebeurtenis opgeroepen wordt bij de toeschouwer. Deze vergankelijkheid van theater zorgt ervoor dat er geen tastbare herinnering overblijft voor de toeschouwer. Hierdoor is het voor een toeschouwer een minder concrete besteding van zijn/haar geld, dan bijvoorbeeld een schilderij of kunstwerk. De bereidheid om voor een theatervoorstelling te betalen, kan daardoor afnemen bij de toeschouwer. Doordat theater geen concreet eindproduct oplevert voor de toeschouwer, zal de herinnering eraan sneller afnemen. Dit is nadelig voor theater als vorm van vrijetijdsbesteding, omdat (positieve) herinneringen mogelijk kunnen leiden tot herhaling van dat type vrijetijdsbesteding. Een intense ervaring of positieve belevenis wil men graag nog eens beleven, maar als de herinnering hieraan vervaagt, zal men dit snel vergeten. Een manier voor theater om hiermee om te gaan zou merchandise kunnen zijn: het verkopen van 'souvenirs' die de herinnering aan een theaterbezoek langer kunnen laten duren. Of dit ook echt werkt, zal in een vervolgonderzoek naar de praktijk van theaters in een beleveniscultuur onderzocht moeten worden.

De vergankelijkheid die theater kenmerkt levert theater ook een voordeel op: het is een unieke, eenmalige gebeurtenis, die niet op dezelfde manier herhaald kan worden en die de toeschouwer een "*been there, seen it*"-gevoel kan geven.¹¹⁰ Hierdoor krijgt de bezoeker een gevoel van bijzonderheid, dat de belevenis kan versterken.

Een ander kenmerk van theater als belevenis is de *Leibliche Ko-Präsenz* van toneelspelers en toeschouwers.¹¹¹ Het gevolg van dit kenmerk, is dat een voorstelling vastgelegd moet worden op een bepaald tijdstip en op een bepaalde locatie, om de gelijktijdige aanwezigheid van toneelspelers en toeschouwers te kunnen garanderen. Dit vereist van een toeschouwer dat hij/zij van tevoren een kaartje koopt om bij een voorstelling aanwezig te kunnen zijn. Dit vereiste gaat in tegen het verlangen naar flexibiliteit van het publiek in een beleveniscultuur. Het publiek in een beleveniscultuur wil niet alleen alles wanneer het hen uitkomt, maar wil ook zelf kunnen bepalen waar

¹¹⁰ Van den Broek, de Haan en Konings, 35.

¹¹¹ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, 24.

men van kunst en cultuur geniet.¹¹² De locatie van een theatervoorstelling wordt vastgelegd samen met het tijdstip. Een toeschouwer heeft daardoor minder flexibiliteit in het kiezen van de plaats van vrijetijdsbesteding.

Toch biedt deze beperking in flexibiliteit ook mogelijkheden. De gelijktijdige aanwezigheid van toneelspeler en toeschouwer bij theater, zorgt ervoor dat het makkelijker is om gunstige voorwaarden en situaties te creëren die kunnen leiden tot een belevenis bij de toeschouwer. Niet alleen omdat de bezoeker direct in contact komt met de toneelspelers, maar ook omdat hij/zij direct in contact komt met de aanbieder van de voorstelling (bijvoorbeeld een stadsschouwburg). Deze 'aanbieder' kan, net als de toneelspelers die dit op inhoudelijk gebied doen, zorgen voor gunstige voorwaarden en situaties die een belevenis kunnen oproepen bij een toeschouwer. Flexibelere vormen van vrijetijdsbesteding zoals vormen van 'vrijetijdsbesteding voor thuis', kenmerken zich vaak door minder direct contact tussen bezoeker en aanbieder. Hierdoor is het lastiger voor een aanbieder om gunstige voorwaarden en situaties voor een belevenis te creëren, omdat de aanbieder minder invloed heeft op de context en op extra inhoudelijke activiteiten die iets tot een totaalbeleving kunnen maken. Iemand die thuis op de bank op zijn tablet via een livestream naar een opera kijkt, zal dit minder snel als belevenis ervaren dan iemand die in een schouwburg een opera bezoekt. Dit omdat er geen rechtstreeks contact is tussen de operaspelers en de toeschouwer en omdat de entourage van het theater eerder gunstige voorwaarden en situaties oplevert voor een belevenis dan je eigen bank en woonkamer.

Een ander voordeel van het vooraf moeten kopen van een kaartje, is dat het de bezoeker het gevoel kan geven dat hij/zij bij iets unieks aanwezig zal zijn. Als je er een kaartje voor moet kopen, is het namelijk niet iets dat vrij toegankelijk is voor iedereen.

¹¹² Raad voor Cultuur, *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*, 34.

Conclusie

Theater heeft vanuit zichzelf altijd om belevenis gedraaid. Met de toename van het belang van beleveniswaarde in het vrijetijdsaanbod en in andere sectoren van de economie, verdwijnt de unieke positie van theater hierin. Dit zet de positie van theater op de vrijetijdsmarkt onder druk. In dit eindwerkstuk heb ik daarom onderzocht hoe theater als vorm van vrijetijdsbesteding om kan gaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur, waarbij het publiek steeds meer behoefte heeft aan intense ervaring en totaalbeleving.

Een manier waarop theater om kan gaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur is door zichzelf te blijven. Uit de analyse van de verschillende perspectieven op de beleveniscultuur en op theater als belevenis, blijkt dat theater een unieke vorm van vrijetijdsbesteding is, die eigenlijk al is toegespitst op de verlangens van het publiek in een beleveniscultuur. We kunnen theater zien als een domein-overstijgende totaalbeleving, die aspecten uit alle vier de belevingsdomeinen van Pine en Gilmore in zich heeft. Daarmee is theater op zichzelf een intense ervaring. Ook heeft theater het al in zich om zowel tegemoet te komen aan het verlangen van het publiek naar ontspanning als aan het verlangen van het publiek naar verdieping. Dit biedt een groot voordeel ten opzichte van andere vormen van vrijetijdsbesteding. Theater heeft alles al in zich, terwijl die andere vormen moeite moeten doen om een totaalbeleving in termen van Pine en Gilmore tot stand te brengen. Door zich te blijven focussen op deze twee unieke kenmerken en door deze unieke kenmerken duidelijk te communiceren naar het publiek, kan theater omgaan met de toegenomen concurrentie van andere vormen van vrijetijdsbesteding. In een tijd waarin overal beleveniswaarde aan toegevoegd wordt en men in andere vormen van vrijetijdsbesteding ook streeft naar totaalbeleving en intense ervaring, is dit niet langer bijzonder. Door niets aan te passen en zijn/haar eigen kracht te blijven benadrukken, vormt theater een tegenwicht in de beleveniscultuur.

Theater kan ook op een andere manieren omgaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur. Een van die manieren is dat theater meegaat in de visies op totaalbeleving van Faché (totaalbeleving = inhoudelijke activiteit + context) en de Raad voor Cultuur (totaalbeleving = *package deal*). Theater wordt dan onderdeel van een *package deal*, waarbij een voorstelling gecombineerd wordt met andere activiteiten. Daarbij is dan ook de context belangrijk, zoals de services die het theater biedt, de communicatieve vaardigheden van het personeel, de inrichting van het gebouw, et cetera. De kwaliteit van de gehele context moet gelijk zijn aan de kwaliteit van de inhoudelijke activiteiten. Of extra inhoudelijke activiteiten toevoegen aan een theatervoorstelling en focussen op zowel inhoud als context van die activiteiten, theater helpt om te gaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur, is

iets wat naar aanleiding van dit onderzoek niet gezegd kan worden. Hiervoor is empirisch vervolgonderzoek naar de praktijk van theaters in een beleveniscultuur nodig.

Een derde mogelijkheid voor theaters om, om te gaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur is de beperkingen van de kenmerken van theater als belevenis ombuigen naar mogelijkheden. Zoals in hoofdstuk vijf besproken, zou een oplossing voor de vergankelijkheid van theater, het verkopen van tastbare herinneringen in de vorm van merchandise kunnen zijn. Net als de vergankelijkheid van theater beperkt ook de *Leibliche Ko-Präsenz* van toneelspelers en toeschouwers theater in een beleveniscultuur. Het publiek in een beleveniscultuur wil flexibiliteit en die wordt beperkt door het gelijktijdig aanwezig moeten zijn van toneelspelers en toeschouwers. In die gewenste flexibiliteit liggen echter ook mogelijkheden voor theater in een beleveniscultuur. Zo wordt bijvoorbeeld de programmering van theaters nu vooral ver vooruit gedaan, waarbij de meeste voorstellingen maar één of enkele keren in een bepaald theater te zien zijn. Om in te spelen op het verlangen naar flexibiliteit zouden theaters deze manier van programmeren kunnen aanpassen. Zo zouden voorstellingen meerdere dagen achter elkaar in eenzelfde theater geprogrammeerd kunnen worden, om bezoekers meer keuze in de datum te geven. Dit zou er ook voor kunnen zorgen dat op de avonden van de voorstellingen meer kaartjes over zijn voor last-minute beslissers. Daarnaast zou het theaterprogramma gedurende het seizoen, aangevuld kunnen worden met extra voorstellingen die op korte termijn te zien zijn. Hierdoor ontstaat er steeds een nieuw aanbod voor het publiek. Toch kleven er ook nadelen aan dit soort veranderingen in de manier van programmeren: een jaren oude manier van programmeren verander je niet zomaar en daarbij lenen niet alle theaters zich voor langere (serie-)bespelingen. Ook zorgt last-minute kaartverkoop voor minder financiële zekerheid voor theaters. In een vervolgonderzoek zou aan de hand van de huidige programmeerpraktijk onderzocht kunnen worden, of de hierboven genoemde opties haalbaar zijn. Daarbij zou aangesloten kunnen worden op het onderzoek van Marij Rispens naar *Environmentalist Programming*, dat een nieuwe benadering van programmeren onderzoekt.¹¹³

In dit onderzoek is niet gekeken naar de mogelijkheden voor theater in het omgaan met de verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur die er op voorstellings-inhoudelijk gebied zijn. Dit zou in een vervolgonderzoek aan bod kunnen komen. Daarbij zou bijvoorbeeld gekeken kunnen worden naar de mogelijkheden van *transmedia storytelling*, waarbij het verhaal van een voorstelling verder verspreid wordt via verschillende mediaplatformen met als doel een totaalervaring te creëren. Hierbij zou

¹¹³ M. Rispens, "Environmentalist Programming. Een onderzoek naar een alternatieve werkwijze voor programmeurs om het theater meer tot een sociale plek te maken," (Masterscriptie, UU, 2012) <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0919-200502/masterthesis%20Marije%20Rispens%20%281%29.pdf>.

onder andere aangesloten kunnen worden op het onderzoek van Lenneke Rauh.¹¹⁴ Ook zou op inhoudelijk gebied gekeken kunnen worden naar de mogelijkheid van transformaties voor theater. Theater zou in termen van Pine en Gilmore dan vooruit gaan lopen op de beleveniseconomie en zich op die manier onderscheiden van andere vormen van vrijetijdsbesteding waarin belevingswaarde steeds belangrijker wordt. Er zou bijvoorbeeld gekeken kunnen worden naar mogelijkheden van de transformatie van de zelf, waar onder andere Fischer-Lichte over schrijft.¹¹⁵

Dit onderzoek was een verkenning van de mogelijkheden voor theater als vorm van vrijetijdsbesteding in het omgaan met verandering van de samenleving naar een beleveniscultuur. Of de hier genoemde mogelijkheden in de praktijk haalbaar zijn, is naar aanleiding van dit onderzoek niet te zeggen. Daarvoor was dit theoretische, verkennende onderzoek te beperkt en is empirisch vervolgonderzoek naar de theaterpraktijk nodig. Waarschijnlijk zal er in de praktijk niet één juiste manier zijn voor theater om, om te gaan met de opgekomen beleveniscultuur, maar zal elk theater zijn eigen weg hierin moeten vinden.

¹¹⁴ L. Rauh. "Transmedia storytelling en theater. Transmediale theatervormen," (proefschrift, UU, 2013), <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/289597>.

¹¹⁵ E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 1990, vert. Jo Riley (Londen: Routledge, 2002).

Literatuurlijst

Balme, C. B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bentley, E. *The Life of the Drama*. Londen: Methuen, 1965.

Boswijk, A., Thijssen T. en E. Peelen. *The experience economy: a new perspective*. 2005. Vertaald door Thomas S.B. Johnston. Amsterdam: Pearson Education, 2007.

Broek, A. van den, Haan, J. de, en F. Konings. *Cultuur tussen competentie en competitie. Contouren van het cultuurbereik in 2030*. Amsterdam: Boekmanstudies / Sociaal en Cultureel Planbureau, 2000.

Faché, W., et. al. *Management en marketing van culturele belevingen*. Geredigeerd door Willy Faché. Antwerpen: Garant, 2011.

Fischer-Lichte, E. *History of European Drama and Theatre*. 1990. Vertaald door Jo Riley. Londen: Routledge, 2002.

---. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010.

Hamersveld, I. van. "Ervaringshonger. Intensivering van de ervaring bedreigt kritisch oordeel." *Boekmancahier* 25.94 (2013): 24-27.

Pine J.P. en J.H. Gilmore. *De beleveniseconomie: Werk is theater en elke onderneming creëert zijn eigen podium*. 1999. Vertaald door H.J. Tromp. Den Haag: Sdu Uitgevers, 2005.

Glorieux, I. en M. Moens. "Big Brother of Brave New World? Media, vrije tijd en levensstijl in een symbolische samenleving." In *Het on(be)grijpbare publiek. Een communicatiewetenschappelijke verkenning van het publiek*, geredigeerd door N. Carpentier, C. Pauwels en O. Van Oost, 459-483. Brussel: VUBPRESS, 2004.

Raad voor Cultuur. *De cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*. Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014.

---. "De Cultuurverkenning." [2014] *Website Raad voor Cultuur* - 03-01-2015
<http://www.cultuur.nl/actueel/de-cultuurverkenning/item3145>.

Rauh, L. "Transmedia storytelling en theater. Transmediale theatervormen."
Masterscriptie, Universiteit Utrecht, 2013.
<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/289597>.

Rispens, M. "Environmentalist Programming. Een onderzoek naar een alternatieve werkwijze voor programmeurs om het theater meer tot een sociale plek te maken."
Masterscriptie, Universiteit Utrecht, 2012. <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0919-200502/masterthesis%20Marije%20Rispens%20%281%29.pdf>.

Sauter, W. "Introducing the theatrical event." In *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, geredigeerd door A. Cremona, P. Eversmann, H. van Maanen, W. Sauter en J. Tulloch, 3-14. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Schulze, G. *Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992.

Toffler, A. *Future Shock*. New York: Random House, 1970.

Wilders, M. L. "Theaterbeleving in het belevenistheater. De architectuur van het theatergebouw als context voor de theaterervaring." Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2012. <http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2012/m.l.wilders/>.

Overige bronnen

"Meer publiek in de theaters: stijging bezoekerscijfers VSCD podia 2013." [2014] *Website Cultuurmarketing* - 17-12-2014 https://www.cultuurmarketing.nl/stijging-theaterbezoek-2013/#.VJGO4yuG_kV.

"Bezoekersaantal Theaters Tilburg stijgt." [2014] *Website Tilburg.com* - 17-12-2014
<http://tilburg.com/nieuws/bezoekersaantal-theaters-tilburg-stijgt/>.

"Parkstad Limburg Theaters breekt nieuwe records bezoekerscijfers." [2014] Persbericht *Parkstad Limburg Theaters* - 17-12-2014
<http://www.parkstadlimburgtheaters.nl/media/downloads/persbericht-bezoekcijfers-2013-1.pdf>.

"Weer meer bezoekers bij de Maaspoort." [2014] Website VSCD - 17-12-2014
[http://www.vscd.nl/nieuws/weer-meer-bezoekers-bij-de-maaspoort.](http://www.vscd.nl/nieuws/weer-meer-bezoekers-bij-de-maaspoort)

Soldaat van Oranje – De Musical. Geregisseerd door Theu Boermans. TheaterHangaar, Katwijk, 28 mei 2012.

Website MightySociety; www.mightysociety.nl.