

Tilburg University

De Efteling als 'verteller' van sprookjes

Hover, M.E.J.

Publication date:
2013

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):
Hover, M. E. J. (2013). *De Efteling als 'verteller' van sprookjes*. [s.n.].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

De Efteling als 'Verteller' van Sprookjes

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor
aan Tilburg University,
op gezag van de rector magnificus,
prof. dr. Ph. Eijlander,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan
van een door het college voor promoties aangewezen commissie
in de aula van de Universiteit

op woensdag 13 februari 2013
om 14.15 uur

door

Monique Elisabeth Jacqueline Hover,
geboren op 7 mei 1961 te Weert

Promotores: Prof. dr. A. de Ruijter
Prof. dr. ir. J.T. Mommaas

Copromotor: Dr. ir. H.J.J. van der Poel

Overige leden Promotiecommissie: Prof. dr. O.M. Heynders
Dr. S.M. van Londen
Dr. T. Meder
Prof. dr. G.W. Richards

De Efteling als 'Verteller' van Sprookjes

Moniek Hover

voor mijn vader
star in heaven

Eerste druk 2013

© 2013 Moniek Hover en de Efteling

© 2013 ontwerp omslag en vormgeving: Efteling

© 2013 afbeeldingen uit Efteling-archief: Efteling

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

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 Auteurswet 1912, juncto het Besluit van 20 juni 1974, Stb.351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb.471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB, Hoofddorp).

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken dient men zich tot de uitgever te wenden.

Moniek Hover en de Efteling hebben alles in het werk gesteld om rechthebbenden van archief- en beeldmateriaal te achterhalen. Wie niettemin meent rechten te bezitten van in dit boek gepubliceerd materiaal, gelieve zich te wenden tot de Efteling.

Inhoudsopgave

Voorwoord en dankwoord	11
Hoofdstuk 1 Inleiding	17
1.1 Hoe de Efteling verteller van sprookjes werd	17
1.1.1 Wat vooraf ging	17
1.1.2 Het ontstaan van het Sprookjesbos	20
1.1.3 Beleving van het Sprookjesbos anno 1952	23
1.2 Sprookjesvertellingen door de Efteling	24
1.2.1 Sprookjes via attracties verteld	24
1.2.2 Sprookjes anders dan via attracties verteld	25
1.3 Het vertellen van sprookjes als narratieve praktijk	26
1.3.1 De Efteling en andere vertellers van sprookjes	28
1.4 Periodisering en subcases	30
1.5 Wat in dit onderzoek aan de orde is en waarom	31
1.6 Opzet van het onderzoek	32
1.6.1 Conceptueel kader	32
Sprookjes	32
Handelingsmodel als analyse-instrument	32
1.6.2 Case study	32
1.6.3 Dataverzameling	33
1.7 Leeswijzer	38
Hoofdstuk 2 De dynamiek van het vertellen van sprookjes	43
2.1 Inleiding	43
2.2 Sprookjes: ontwikkeling en kenmerken	43
2.2.1 De mondelinge overlevering van volksverhalen	43
2.2.2 Sprookjes en andere genres	44
2.2.3 Kenmerken van sprookjes	45
2.2.4 Subgenres bij sprookjes	48
2.2.5 De ontwikkeling van sprookjes als literair genre	48
2.2.6 Het 'memetische' karakter van sprookjes	49
2.2.7 Sprookjes in context	51
2.2.8 Kanttekeningen bij verspreiding van sprookjes via diverse media	53
2.3 Handelingsmodel en het vertellen van sprookjes	55
2.3.1 Handelingstheorieën in relatie tot het vertellen van sprookjes	55
2.3.2 Verkenning van het handelingsmodel in relatie tot het vertellen van sprookjes	56
2.3.3 Conditionering bij het vertellen van sprookjes	56
Tijdruimtelijke conditionering	57
Structurele conditionering	57
Fysisch-biotische/materiële conditionering	59
2.3.4 De actor	59
2.3.5 Gevolgen van het handelen	60
2.4 De vertelpraktijk van Roodkapje door de gebroeders Grimm	62
2.4.1 Sprookjes van Grimm in context	62

2.4.2 De gebroeders Grimm als actoren in vertelpraktijken van sprookjes	63
2.4.3 Eerdere vertelpraktijken van Roodkapje	64
2.4.4 De literaire versie van Roodkapje door de gebroeders Grimm	68
2.5 De vertelpraktijk van Roodkapje door de Grimms: handelingsmodellen en conclusies	70
2.5.1 Tijdruimtelijke conditionering	71
2.5.2 Structurele conditionering	71
2.5.3 Materiële conditionering	73
2.5.4 Gevolgen	73
Hoofdstuk 3 De Efteling als verteller van Roodkapje (1961)	77
3.1 Inleiding	77
3.1.1 Verantwoording, bronnen en aanpak van het onderzoek	78
3.1.2 Opbouw van dit hoofdstuk	80
3.2 Tijdruimtelijke en fysieke context	82
3.2.1 Sociaaleconomische ontwikkelingen	82
3.2.2 (Dag)toerisme in Brabant	83
3.2.3 Concurrentie anno 1961	84
3.2.4 De wisselwerking tussen de Efteling en de omringende (fysieke) omgeving	86
3.3 Culturele context en sprookjes	87
3.3.1 Belang, betekenis en beleving van sprookjes begin jaren 60	87
3.3.2 Kenmerken van sprookjes	89
3.3.3 Verbinding tussen de Efteling en sprookjes: fantasie en wonderlijkheid	89
3.4 De Efteling anno 1961	90
3.4.1 Een rondgang door de Efteling	92
3.4.2 Het Sprookjesbos	97
3.5 Pieck en Reijnders als actoren	102
3.5.1 Peter Reijnders	103
3.5.2 Anton Pieck	109
3.5.3 Het samenspel tussen Pieck en Reijnders bij de Efteling	118
3.6 De praktijken van het impliciet vertellen van sprookjes in de eerste periode	119
3.6.1 Actoren en ideevorming	119
3.6.2 Ideevorming van sprookjes: wisselwerking tussen Pieck en Reijnders	120
3.6.3 Samenwerking met andere actoren: Pieck, Reijnders en de Eftelings	121
3.7 De vertelpraktijk van Roodkapje als impliciete vertelling	122
3.7.1 Eerdere impliciete vertellingen van Roodkapje	122
3.7.2 Het creatieproces van Roodkapje als attractie in het Sprookjesbos	125
3.8 Expliciete vertelpraktijken van sprookjes (jaren 50-60)	135
3.8.1 Expliciete vertellingen van sprookjes in het park	135
3.8.2 De expliciete vertelling van Roodkapje bij de attractie	136
3.8.3 Expliciete vertellingen van sprookjes 'buiten' het park	138
3.8.4 De expliciete vertellingen van Roodkapje 'buiten' de attractie	140
3.9 De beleving van het Sprookjesbos – en van Roodkapje - begin jaren 60	143
3.9.1 Intenties van de actoren: beleving van het publiek	143
3.9.2 De beleving van de sprookjes van de Efteling (volgens journalisten)	145
3.9.3 De beleving van Roodkapje begin jaren 60	150
3.10 Vertelpraktijken van Roodkapje door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies	152
3.10.1 Tijdruimtelijke conditionering	154

3.10.2 Structurele conditionering	154
3.10.3 Intenties	155
3.10.4 Gevolgen	155
Hoofdstuk 4 De Efteling als verteller van Droomvlucht (1992/1993)	159
4.1 Inleiding	159
4.1.1 Verantwoording	160
4.1.2 Bronnen en aanpak van het onderzoek	163
4.1.3 Opbouw van dit hoofdstuk	165
4.2 Tijdruimtelijke context	166
4.2.1 Sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen in relatie tot vrije tijd	166
4.2.2 (Dag)recreatie/toerisme in Brabant	167
4.2.3 Concurrentie anno 1992	168
4.3 Culturele context: belang en betekenis van sprookjes begin jaren 90	170
4.4 De Efteling anno 1992	173
4.4.1 Eerdere praktijken die van invloed waren: vertellingen in het park	173
4.4.2 Overige praktijken in het park	182
4.4.3 Expliciete vertellingen buiten het park	183
4.4.4 Organisatiecontext	188
4.5 Ton van de Ven als actor	191
4.5.1 Achtergronden	191
4.5.2 Reflectie op sprookjes	196
4.5.3 Reflectie op praktijken van het impliciet en expliciet vertellen van sprookjes	198
4.6 Droomvlucht als narratieve praktijk	200
4.6.1 Wat vooraf ging aan het ontstaan van Droomvlucht	200
4.6.2 Creatieproces van Droomvlucht	202
4.6.3 Techniek versus vormgeving	208
4.6.4 Vertellingen rondom een impliciet sprookje	211
4.6.5 Reflecties: Droomvlucht een sprookje?	215
4.6.6 Reflectie op intenties: doelgroep, beleving en betekenis	216
4.7 Gevolgen van Droomvlucht	217
4.7.1 Beleving van de bezoekers	217
4.7.2 'Sprookjes als uniek en verdedigbaar concept': inbedding in het beleid (1995)	220
4.8 Narratieve praktijken van Droomvlucht door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies	223
4.8.1 Tijdruimtelijke conditionering	225
4.8.2 Structurele conditionering	225
4.8.3 Intenties	226
4.8.4 Gevolgen	226
Hoofdstuk 5 De Efteling als verteller van Sprookjesboom (2006 - heden)	231
5.1 Inleiding	231
5.1.1 Verantwoording	233
5.1.2 Bronnen en aanpak van het onderzoek	234
5.1.3 Opbouw van dit hoofdstuk	237
5.2 Tijdruimtelijke context	238
5.2.1 Sociaaleconomische ontwikkelingen	238
5.2.2 Concurrentie circa 1995 - heden	240

5.3 Sociaal-culturele context: kinderen als doelgroep van content	241
5.4 Ontwikkelingen bij de Efteling ten aanzien van sprookjes (1995-2005)	243
5.4.1 Educatieve activiteiten met betrekking tot sprookjes	243
5.4.2 Live entertainment, Sprookjesshows en Theater de Efteling	244
5.4.3 Ontwikkelingen in het Sprookjesbos: 'het oppoetsen van de parel'	246
5.5 Organisatiecontext	249
5.5.1 Efteling-gevoel en Efteling-DNA	249
5.5.2 Sprookjes in relatie tot content- en merkontwikkeling	251
5.6 De actoren	252
5.6.1 Achtergronden	252
5.6.2 Reflectie door de actoren op sprookjes	254
5.7 Sprookjesboom als samenspel van praktijken	257
5.7.1 Inleiding	257
5.7.2 Wat vooraf ging aan het ontstaan van Sprookjesboom	258
5.7.3 Praktijk Sprookjesboom animatieserie (2006 – heden)	261
Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten	261
Stap 2: Techniek: motion capture	262
Stap 3: Algemene randvoorwaarden	262
Stap 4: Karakters: condities en ontwikkelingen	263
Stap 5: Overige conditionerende factoren bij de mediaproductie Sprookjesboom	280
5.7.4 Praktijk Sprookjesboom de Musical	282
Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten	282
Stap 2: Techniek: Sprookjesboom handpoppen	282
Stap 3: Eerdere voorstellingen van Sprookjesboom	283
Stap 4: Ontwikkeling van Sprookjesboom de Musical	286
Stap 5: Overige conditionerende factoren bij Sprookjesboom de Musical	290
5.7.5 Praktijk van de Sprookjesboom als fysieke attractie in het Sprookjesbos	293
Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten	293
Stap 2: Techniek: interactiviteit en beweging	294
Stap 3: De plaats van de Sprookjesboom	295
Stap 4: Conditionering bij en ontwikkeling van de Sprookjesboom	295
5.8 Reflecties van de actoren op Sprookjesboom	299
5.8.1 Sprookjesboom een sprookje?	299
5.8.2 Intenties van de actoren: doelgroep, beleving en betekenis	302
5.8.3 Cross-mediaal vertellen van Sprookjesboom	303
5.9 Sprookjesboek van De Efteling (2009)	304
5.10 Gevolgen van Sprookjesboom	308
5.10.1 Beleving van kinderen en volwassenen	308
5.10.2 Een onbedoeld gevolg van Sprookjesboom	310
5.10.3 Ontwikkeling nieuwe content en merken	311
5.11 Narratieve praktijken van Sprookjesboom door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies	313
5.11.1 Tijdruimtelijke conditionering	316
5.11.2 Structurele conditionering	316
5.11.3 Intenties	318
5.11.4 Gevolgen	318

Hoofdstuk 6 Samenvatting en reflectie	323
6.1 Inleiding	323
6.2 De dynamische traditie van het vertellen van sprookjes	324
6.3 De Efteling als context, sprookjes als structuur, handelingsvrijheid van de vertellers	325
6.4 Reflectie op het handelingsmodel als analyse-instrument voor narratieve praktijken	331
6.5 Reflectie op de keuze voor de drie cases	333
6.6 Tot slot	334
Bijlagen	
Bijlage 1 Sprookjes en attracties in de Efteling	335
Bijlage 2 (Efteling)sprookjes	339
Bijlage 3 Sprookjesboeken Efteling	340
Referenties	344
Literatuur	344
Websites	348
Aanvullende referenties hoofdstuk 1, 3, 4 en 5	349
Summary	357
Over de auteur	367

Voorwoord en dankwoord

Een dierbare herinnering uit mijn kindertijd is hoe mijn moeder ons 's avonds voor het slapen gaan een sprookje voorlas uit een groot, rood sprookjesboek. Omdat we niet konden kiezen welk sprookje het zou worden, lieten mijn zusje Franka of ik – met onze ogen dicht – een naald aan een draadje boven de inhoudsopgave zweven en vervolgens landen op de titel van een sprookje. Zo leerde ik de wereld van het sprookje kennen. Sprookjes waren bij ons thuis ook het onderwerp van spel. Onder regie van mijn grote zus Margriet speelden wij Sneeuwwitje na: Margriet gekleed in de trouwjurk van mijn moeder en wij kleine zusjes als dwergen verkleed met witte hemden aan onze oren bij wijze van baarden en met een kussen als dikke buik onder de peignoir.

En natuurlijk waren sprookjes voor ons verbonden met de Efteling. Elk jaar in september gingen wij er een dagje naartoe. In de albums die mijn vader met zoveel liefde maakte, zijn routekaartjes, tekeningen en natuurlijk foto's te vinden, zoals die van mij als klein meisje bij de paddenstoel op de voorkant van dit boek. In hetzelfde album bevindt zich nog een andere foto van mij in de Efteling. Ik was een druk en beweeglijk kind maar op deze foto is te zien hoe ik aandachtig aan het luisteren ben naar de Magische Klok. Mijn vader schreef er met vooruitziende blik bij: *volledig in de ban van het sprookje*. Dat is altijd zo gebleven.

Naar de Efteling keerde ik jaren later terug, als ouder met onze twee kinderen. Later kwam ik er als afstudeerbegeleider van studenten van de NHTV en de Universiteit van Tilburg. Daar ontstond het idee mijn onderzoek naar storytelling en beleving toe te spitsen op sprookjes van de Efteling.

Deze dissertatie beschrijft de ontwikkelingsgang van de Efteling als 'verteller' van sprookjes. De geschiedenis van de Efteling op dit gebied is enorm rijk. Voor heel veel mensen was of is het 'vertellen' - dat wil zeggen het creëren, vormgeven, ontwikkelen en verspreiden van sprookjes - hun levenswerk. Tijdens mijn onderzoek heb ik veel maar niet alle vertellers kunnen spreken over de creatieprocessen en over de context waarin de sprookjes tot stand zijn gekomen. Een belangrijk deel van deze context vormt de Efteling zelf. Over de Efteling als geheel is al eerder geschreven, onder andere in de diverse jubileumboeken. Om deze dissertatie ook toegankelijk te maken voor wie de Efteling nog niet goed kent, heb ik toch in vogelvlucht en contextueel belangrijke gebeurtenissen uit de geschiedenis van het park beschreven. De nadruk in mijn verhaal ligt echter steeds op sprookjes en hoe deze via de verschillende 'vertellers' met de Efteling verbonden zijn.

Graag wil ik de mensen bedanken die aan dit promotieonderzoek hebben bijgedragen of die mij de afgelopen vier jaren, maar ook daarvóór, op een of andere manier hebben geholpen of gesteund. Allereerst mijn promotoren Arie de Ruijter en Hans Mommaas, en mijn co-promotor Hugo van der Poel. Jullie wezen mij de weg wanneer ik te ver van het pad was afgedwaald en in het bos van theorieën, concepten en modellen dreigde te verdwalen. Bedankt voor de opbouwende kritiek en voor de geruststellende woorden, precies op de goede momenten.

Mijn dank gaat verder uit naar Anneke Nitrau van het Anton Pieck Museum in Hattem voor de achtergrondinformatie en naar Theo Meder van het Meertens Instituut voor zijn adviezen.

Uit de grond van mijn hart wil ik natuurlijk alle (oud-) Eftelingen bedanken die op welke manier dan ook een bijdrage hebben geleverd. Allereerst Gerrie en Aukelien van het Efteling-archief. Een ware schatkamer voor een sprookjesonderzoeker! Met grenzeloos geduld en met heel veel toewijding hebben jullie meegedacht en vooral meegezocht, tot in de kleinste details. Ik kijk met veel plezier terug op de vele gezellige dagen die ik bij jullie in het archief mocht doorbrengen. Gerrie, mijn

speciale dank voor het opsporen, medeselecteren en scannen van de afbeeldingen en voor jouw feedback op het manuscript.

Mijn bijzondere dank gaat uit naar alle (oud-)Eftelings en naar de externe vertellers die ik heb mogen interviewen. Het was mij een eer! Stuk voor stuk boeiende gesprekken die mij hebben geraakt. Allereerst Ton van de Ven, Lex Lemmens en Reinoud van Assendelft die hun herinneringen, gedachten en gevoelens met mij hebben gedeeld. Daarnaast de mensen die tegenwoordig voor de Efteling met sprookjes bezig zijn. Ik was diep onder de indruk van jullie bevlogenheid, de betrokkenheid bij het onderzoek en van jullie diepgaande reflectie op alles wat met het vertellen van sprookjes te maken heeft: Ad, Caroline, Eefje, Gerrie, Jeroen, Karel, Karin, Pepijn, Robert-Jaap, Rudy, Thijs, Vivian en, last but not least, Olaf. Je was op heel veel fronten mijn steun en toeverlaat in dit traject. Ik ben je heel dankbaar voor het vertrouwen en voor de mogelijkheid en de ruimte die ik heb gekregen om de verhalen achter de verhalen te vertellen.

Ook wil ik de studenten van de Universiteit van Tilburg bedanken die onderzoek hebben uitgevoerd naar de responszijde, dat wil zeggen de beleving (van sprookjes) bij de gasten van de Efteling: Annelieke, Marjolein, Dirk, Lies, Sandra en Renée. Marjolein, dankzij mijn activiteiten bij de Efteling kan ik van dichtbij meebelevén hoe jij je als professional ontwikkelt. Ik ben enorm trots op je! Bedankt voor het lezen van het manuscript en voor 'ons' credo: 'komt goed!'

Verder bedank ik alle andere Eftelings die interesse hebben getoond in mijn onderzoek. Danielle die altijd weer gaatjes in Olafs drukke agenda weet te toveren. Mijn (oud-) studenten van NHTV/Efteling Academy voor hun grenzeloze enthousiasme en tomeloze energie. Jullie maken van onderwijs het mooiste werk van de wereld. Speciale dank aan Bart met wie ik met zoveel plezier samenwerk binnen de Efteling Academy.

Voor de allerlaatste loodjes bedank ik Eftelings Marie-Claire en Robert-Jaap die geholpen hebben om van het manuscript een heus boek te maken. Verder Geert-Jan Mellink - geen Efteling maar niet minder belangrijk - die met engelengeduld de tekstredactie heeft verzorgd. En tenslotte mijn neefje David die de summary voor zijn tantetje heeft nagelezen.

Ook dank aan al mijn fijne collega's uit Breda en Tilburg: jullie zijn mij heel dierbaar. Een paar mensen wil ik bij naam noemen. Ger, die mij gestimuleerd heeft te gaan promoveren en die het traject mede mogelijk heeft gemaakt. Lars, mijn Efteling Academy-buddy bij AfL. Bertine, die mij zoveel waardevolle adviezen heeft gegeven. Margo R., die altijd is blijven volhouden dat ik het kon. Mijn lieve maatjes Marcel en Yvonne, en natuurlijk Sandra, al meer dan 20 jaar mijn beste Bredase vriendin door dik en dun. Ik heb jullie zo gemist! Vanaf nu is er weer tijd om samen leuke dingen te doen, binnen en buiten het werk. Also thanks to Sara from Sweden, and Niels from Denmark. I hope to work with you again soon!

Al mijn lieve vrienden en vriendinnen van vroeger en van nu, in het bijzonder Margo B. die met haar masterscriptie in een vergelijkbaar schuitje zat: 'Waarom doet moeders dit zichzelf aan?' En mijn aller allerliefste vriendin Ingrid. Als de telefoon gaat en ik hoor 'Hallo, met zonnetje!' dan is mijn dag weer goed!

Ook wil ik mijn familie en schoonfamilie bedanken, in het bijzonder mijn oudste zus Hetie die mij in het begin geholpen heeft bij de transcripties. En natuurlijk mijn dappere moedertje: jij en papa zijn voor altijd in mijn hart. Ik ben jullie zo dankbaar voor alle liefde en wijze lessen, voor een fantastische jeugd en voor de vrijheid die jullie mij steeds gaven om uit te vliegen en mijn dromen na te jagen.

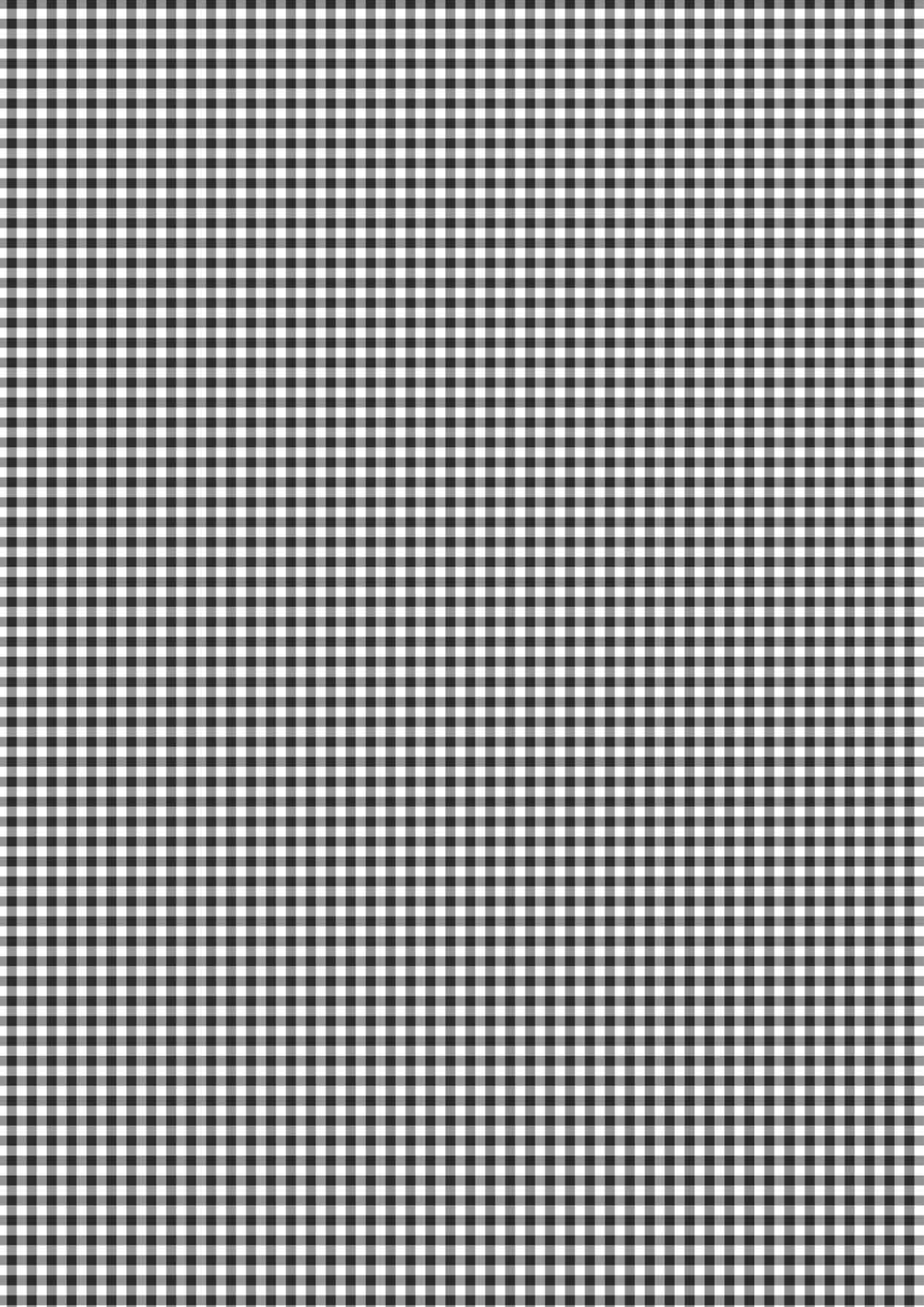
Tenslotte wil ik mij richten tot mijn drie mannen. Allereerst Ad, mijn grote liefde en mijn rots in de branding. Bedankt voor wie je bent en voor je geduld: zeker het laatste jaar was ik soms niet echt gezellig... Vanaf nu weer elke zondag samen met de hondjes naar het strand! Onze fantastische zonen Sam en Lukas: de tijd is gekomen dat jullie uitvliegen om jullie dromen na te jagen. Ad en ik hebben er alle vertrouwen in! En dan nu het antwoord op de vraag die jullie mij de laatste maanden zo vaak hebben gesteld: 'Is het nu eindelijk een keer klaar?' Ja, het is klaar, lees maar.

Moniek Hover, december 2012

Hoofdstuk 1

De kundigheid, de energie en het enthousiasme waarmede initiatiefnemers, uitvoerders en werklieden het sprookjesbos aan het bouwen zijn, wekken zeer hoge verwachtingen! Alles wijst er op, dat "het sprookje van Kaatsheuvel" een grote attractie voor het toerisme zal worden.

*Krantenartikel "Een Sprookjesbos verrijst",
16 mei 1952 (Archief Efteling)*



Hoofdstuk 1 Inleiding

Toen wij nog klein waren, verzamelde moeder ons elke dag na schooltijd om zich heen en dan vertelde zij ons altijd een sprookje. [...] Dat beeld uit onze kinderjaren, zo diep in ons geheugen gegrift, kwam ons voortdurend voor ogen toen wij door het sprookjesbos van Kaatsheuvel wandelden. En niets is zo heerlijk als volkomen onbewust weer voor enkele ogenblikken kind te zijn en gelijk Alice in Wonderland meegevoerd te worden in het rijk der fantasie.

Die sprookjeswereld vinden wij in het natuurpark Efteling bij Kaatsheuvel in het Brabantse land. Dit park – tot half September geopend - bezit alle eigenschappen om de toeristen en bezoekers te doen besluiten de tijd, die zij hier doorbrengen, zo lang mogelijk te rekken. Om eerst even bij de nuchtere werkelijkheid te blijven: mogelijkheden om zich te amuseren zijn er legio. Maar... dat alles is strikt zakelijk, vergeleken bij het sprookjesbos, waardoor u wandelt. En denkt u vooral niet, dat de uitbeeldingen slechts het kinderoog kunnen boeien. Niets is minder waar, alles is "echt".

("Zomerjournaal: Het betoverde Woud", 1952)

In 1952 verscheen deze beschrijving in *Libelle*, een kleine twee maanden na de opening van het Sprookjesbos van de Efteling. Sprookjes werden in die tijd veel gelezen en vooral ook voorgelezen. Sprookjes riepen associaties op met de tijd toen men nog kind was. In de Efteling werden sprookjes volgens een ander artikel uit datzelfde jaar "op verbluffend geniale wijze tot werkelijkheid" ("In het Sprookjesbos van de Efteling", 1952). Deze sprookjeswereld werd gezien als een plek waar men de kindertijd kon (her)beleven en waar men de fantasie de vrije loop kon laten: "Een groot kasteel, met wel liefst vier torens, vormt de toegang tot het sprookjesbos. Wat kan men niet fantaseren over zo'n kasteel!" ("Zomerjournaal: Het betoverde Woud", 1952).

1.1 Hoe de Efteling verteller van sprookjes werd

Het ontstaan en de ontwikkeling van de Efteling staan uitgebreid beschreven in *De Efteling, Kroniek van een Sprookje* (Vanden Diepstraten et al., 2002) dat in 2002 werd uitgegeven ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan.¹ In dit proefschrift zal niet de volledige geschiedenis van de Efteling worden verteld. Ik beperk mij tot de ontwikkelingsgang van de Efteling als 'verteller' van sprookjes.

Nadruk in deze paragraaf ligt dan ook op hoe juist het thema sprookjes destijds met de Efteling verbonden is geraakt. Wat ging vooraf aan het ontstaan van het Sprookjesbos: Wie speelden hierbij een sleutelrol? Wat waren de bedoelingen? Hoe zag de context eruit? Hoe zag in 1952 het resultaat eruit?

1.1.1 Wat vooraf ging

Op 19 mei 1935 werd ten zuiden van Kaatsheuvel op grond die in bezit was van de parochies Sint Jan en Sint Jozef, het R.K. Sport- en Wandelpark geopend. Initiatiefnemers hiervoor waren pastoor F.J. de Klijn, kapelaan E. Rietra en Jac. Smit, voorzitter van de plaatselijke voetbalvereniging. De geestelijken wilden, als vertegenwoordigers van de in Noord-Brabant invloedrijke Katholieke Kerk, het zware leven van de gelovigen in de Langstraat "verlichten en kleurrijker maken"² (Vanden Diepstraten et al., 2002:6).

In 1949 vond ter gelegenheid van het twaalfeneenhalfjarig bestaan van de Katholieke Jonge Middenstands Vereniging de tentoonstelling Schoen '49 plaats op het terrein van het Sportpark. Als voorwaarde stelde de Stichting Sportpark dat alles wat voor de tentoonstelling gebouwd werd, in het park moest blijven staan. De

1 Hoewel Henk vanden Diepstraten de teksten (her)schreef, werden (beeld)research en redactie door Eftelingers gedaan: Gerrie van Dongen (archivaris), Karin Koppelmans (communicatie en pr), Henk Groenen (toenmalig hoofd marketing en communicatie), Ton van de Ven (toenmalig creatief directeur), Robert-Jaap Jansen (ontwerper).

2 In de jaren vlak na de oorlog bloeide de schoenenindustrie in de Langstraat vooralsnog. Kaatsheuvel maakte deel uit van de Langstraat.

tentoonstelling was een groot succes en gaf een impuls aan de bekendheid van het Sportpark en de faciliteiten.

In 1948 was mr. R.J.Th. van der Heijden burgemeester geworden van Loon op Zand, de gemeente waartoe ook Kaatsheuvel behoorde. Mede door zijn ambities kwamen uitbreidingsplannen die de Stichting Sportpark al langer koesterde, in een stroomversnelling. Op 25 mei 1950 werd de naam van de Stichting Sportpark veranderd in Natuurpark de Efteling. Burgemeester Van der Heijden werd voorzitter van de Stichting. Het doel van de Stichting werd als volgt verwoord:

[...] de lichamelijke ontwikkeling en ontspanning van de inwoners der gemeente Loon op Zand en de bevordering van het toerisme naar en binnen de gemeente, een en ander in katholieke geest. (Statuten, 25 mei 1950 in Vanden Diepstraten et al., 2002:8)

De bevordering van toerisme en recreatie was geen doel op zich. Van der Heijden had voor ogen hiermee de economische activiteiten in de regio te verbreden, waardoor deze minder afhankelijk zou zijn van de schoenindustrie alleen.

Schitterend gelegen tussen ongerepte bossen en struiken, omgeven door nog geheel niet-ontsloten natuurschoon, meende, na de vernielende oorlogsjaren, burgemeester van der Heijden dat hier een mogelijkheid aanwezig was tot uitbreiding op een wijze, dat naast de eenzijdige industrie ter plaatse de mogelijkheid geschapen zou worden van de plaats een centrum te kunnen maken voor vreemdelingenverkeer, waarmede ook de neringdoende middenstand en de particulier door het bieden van pensioengelegenheden gebaat zou zijn. (citaat uit verslag persbijeenkomst, 31 mei 1952)

Het was de bedoeling vorm te geven aan nieuwe ontspanningsmogelijkheden voor de kinderrijke, Brabantse gezinnen door middel van een 'opzienbarende trekpleister'. Volgens Smit (1990a) was dit geen eenvoudige opgave in een tijd waarin de begrippen 'recreatie' en 'vrijtijdsbesteding' nog gestalte moesten krijgen. Men beschikte nauwelijks over tijd voor ontspanning. De vrije tijd beperkte zich tot de zondagen en een periode van twee weken in de zomer die grotendeels door kermisactiviteiten in beslag werd genomen (Smit, 1990a:33).

Direct na de Tweede Wereldoorlog was Nederland verarmd en ontreederd. In 1951 begon een periode van constante economische bloei, met name door de toenemende industrialisering. 'Nederland industrialiseert' is een bekende slogan uit begin jaren 50. Tussen 1950 en 1970 bestond er in Nederland vrijwel volledige werkgelegenheid. Er was een massale ontwikkeling van het gemotoriseerd vervoer in de vorm van brommers, scooters en auto's. Waren er in 1946 nog maar 30.000 personenauto's, in 1960 waren dat er al een half miljoen. Ook de fiets werd een veel gebruikt vervoermiddel, niet alleen om naar het werk te gaan maar ook voor recreatieve doeleinden. Dure consumptieartikelen kwamen binnen bereik van de laagste inkomensklasse. Werkend Nederland beschikte over steeds meer geld én over steeds meer vrije tijd. In 1946 hadden veel werknemers recht op 12 dagen vakantie, tien jaar later hadden de meeste werknemers al recht op 15 dagen doorbetaalde vakantie (Schaap, 1983:134).

Bob Venmans³ blikte in 1962 terug op de beginjaren van de Efteling en schetste daarbij een beeld van de omstandigheden waarin het naoorlogse binnenlands toerisme zich zou ontwikkelen. Naast motorisering en kortere werktijden noemt hij als belangrijke factor de verstedelijking, ook die in de regio. Er werden veel "huizenblokken en industrieën" (Venmans, 1962:24) gebouwd, de natuur werd steeds verder teruggedrongen en speelgelegenheden voor de jeugd verdwenen. "Flats gingen niet alleen het silhouet van de randstad Holland,

3 Bob Venmans was van 1954 tot 1964 in dienst van de Efteling als 'reclame-manager' (brief van directeur A.J. Diender aan Gewestelijk Arbeidsbureau, Waalwijk, 21 oktober 1963). Hij schreef in 1962 een pocketgids gewijd aan de Efteling getiteld *Het sprookje van de efteling*. Deze pocketgids werd uitgegeven door Elsevier in de reeks *Elsevier Pockets voor Vrijtijdsbesteding*.

die in steeds sneller tempo dichtgroeide, maar ook van andere streken in ons land beheersen" (Venmans, 1962:24).

Al in de eerste helft van de twintigste eeuw zochten mensen graag de natuur op als tegenhanger voor het leven in overvolle steden. "Wandelen, kamperen en waterrecreatie moesten in de eerste naoorlogse jaren de grote honger naar de natuur stillen. De mensen wilden erop uit na de donkere bezettingsjaren" (Schaap, 1983:132).

Die behoefte om op pad te gaan werd in de welvaartsstaat meer en meer als een noodzaak ervaren: (binnenlands) toerisme en recreatie namen toe. In plaats van doelloos rondtoeren in de auto wilden gezinnen bij hun uitstapje graag een doel hebben (ibid.:135). De Efteling vormde zo'n doel. Vanaf de beginjaren tot circa 1970 afficheerde de Efteling zichzelf in folders en in de gidsjes met plattegrond, als 'Natuurpark de Efteling' gelegen in de Loonse en Drunense duinen. Er werd verwezen naar de diverse (actieve) ontspanningsmogelijkheden, maar als 'hoofdattractie' werd steeds het Sprookjesbos opgevoerd.



Figuur 1.1 Uit Efteling
Parkgidsje (1953).
(Archief Efteling)

Opvallend is dat met betrekking tot het Sprookjesbos enerzijds de 'droomwereld', maar anderzijds ook het mechanische aspect benadrukt werd:

Zijn mechanisch sprookjesbos, ontworpen door Anton Pieck en Peter Reijnders, is wereldvermaard. Hier heeft de harde werkelijkheid van het dagelijkse leven plaats gemaakt voor een fantastische droomwereld. (citaat uit Parkgidsje, 1953)

Volgens Venmans vulde de Efteling van meet af aan een hiaat in de recreatieve inventaris van Nederland, dat weliswaar rijk was aan musea en wetenschappelijke en culturele instituten, maar arm aan instellingen die het “ongecomplieerde vermaak van de toerist (althans bóven het niveau van de uitspanning-met-speeltuinen) nastreefden” (Venmans, 1962:28).

1.1.2 Het ontstaan van het Sprookjesbos

In het begin van de jaren 50 werden in het park onder andere een vijver en wandelpaden aangelegd. Daarnaast werd een grote, nieuwe speeltuin met theehuis in gebruik genomen. (Venmans, 1962:16) De nieuwe speeltuin en het theehuis dat in 1951 geopend werd, leverden echter niet het gewenste succes. Er was ‘een stunt’ nodig om de Efteling “aantrekkelijker te maken voor de autochtone bevolking” (Vanden Diepstraten, 2002:13; Smit, 1990a:33). Bovendien moest de Efteling de functie hebben van beschaafde ontspanning. Venmans beschrijft dit als volgt:

Zoals een klontje zout de Afrikaanse inlanders moest verlokken om zich te laten inenten tegen malaria, zo moest een spectaculaire attractie de hardwerkende bevolking van de Langstraat leren wat gezonde ontspanning was. (Venmans, 1962:16)

Volgens de Efteling-archivaris (G. van Dongen, persoonlijke communicatie⁴, 6 april 2009), Smit (1990a:33) en Venmans (1962:16) was het de echtgenote van burgemeester Van der Heijden (bestuursvoorzitter van de Stichting) die het idee van een ‘sprookjestuin’ achteloos lanceerde. Van der Heijden benaderde hiervoor zijn zwager, de uitvinder en cineast Peter Reijnders (Vanden Diepstraten et al., 2002:14).

Reijnders was betrokken geweest bij de tijdelijke sprookjestuin in het Stadswandelpark van Eindhoven (Smit, 1990a:34). Ter gelegenheid van het zestigjarig bestaan liet de NV Philips deze in mei 1951 aanleggen als cadeau aan de bevolking.⁵ Het park werd voorzien van sprookjesdecors, en de feestelijkheden werden opgeluisterd met muziek en dans, uitgevoerd door het Ballet der Lage Landen. Bij de decors beeldden spelers een twintigtal sprookjes uit. Alles werd door Philips volledig in het licht gezet, wat zorgde voor een feeërieke sfeer. De tijdelijke manifestatie duurde de gehele Pinkstervakantie en trok duizenden belangstellenden naar het Stadswandelpark. Peter Reijnders deed na afloop vergeefse pogingen om dit evenement als permanente attractie voor Eindhoven te behouden, (Smit, 1990b; Vanden Diepstraten, 2002: 41). Volgens Smit (1990a:33) bleef bij Reijnders het idee bestaan om met sprookjes mensen te amuseren.

Reijnders kreeg van het bestuur uiteindelijk het fiat en de financiële steun om de sprookjestuin te gaan realiseren. Men was het erover eens dat voor het ontwerp iemand moest worden aangetrokken van allure, “iemand die de kunst verstaat een sfeer te scheppen die bij sprookjes past” (Smit, 1990a:34). In een krantenartikel wordt vermeld:

Hij [Reijnders] kreeg toen de opdracht zijn plannen uit te werken en daarmee nam hij een enorm werk op de schouders, waarvan hij het einde niet kon overzien. Om niet in een kermisachtig gedoe te vervallen en het geheel een artistiek verantwoorde opzet te geven stelde hij de bekende tekenaar Anton Pieck voor de ontwerpen voor dit sprookjesbos te maken. (“Een Sprookjesbos verrijst”, 1952)

Volgens de Efteling-archivaris werd Pieck pas begin 1952 benaderd door Reijnders.⁶ Anton Pieck genoot in die tijd bekendheid als illustrator van onder andere sprookjesboeken van Duizend-en-een-Nacht (tussen

4 Een aantal (oud-)Eftelingsers heeft mondeling achtergrondinformatie verschaft over de Efteling-historie en/of actoren uit het verleden, soms aan de hand van interviews en soms als antwoord op tussentijdse vragen. Een en ander wordt als bron aangeduid via ‘persoonlijke communicatie’ (p.c.), gevolgd door datum en/of jaartal (zie verder 1.6.2 en 1.6.3).

5 Geraadpleegd op 10 maart 2009 via <http://www.theoldhometown.com/eindhoven/picture/number2476.asp>

6 De overeenkomst met Pieck werd op 28 februari 1952 getekend (G. van Dongen, p.c., 2009).

1943 en 1956)⁷ en van Grimm (jaren 40) (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1986). Pieck liet zich door Reijnders overhalen samen het avontuur aan te gaan om het Sprookjesbos te realiseren.

Het tweetal had helder voor ogen wat voor beleving zij wilden creëren en wat daarvoor nodig was. Pieck stond erop dat de door hem getekende sprookjeswereld driedimensionaal zou worden vertaald en dat met echte, duurzame materialen zou worden gewerkt (Vanden Diepstraten et al., 2002; Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1986). Voor Reijnders moest er bovendien sprake zijn van echte poppen die de illusie zouden wekken dat ze levend waren. Pas in tweede instantie zouden de bezoekers ontdekken dat de poppen en attributen bewogen en geluid voortbrachten (Smit, 1990a:34). Daarnaast was het voor Van der Heijden en het bestuur van meet af aan belangrijk de juiste sfeer en de groene omgeving te waarborgen:

De voorzitter zet uiteen de plannen welke geleidelijk vaste vorm hebben gekregen, te komen tot de stichting van een fantastische sprookjestuin. De heer Anton Pieck is bereid gevonden de ontwerpen te tekenen. De bedoeling is, verschillende sprookjes tot werkelijkheid te maken, met behoud van de juiste sfeer en zo weinig mogelijk verlies van bomen. Spoedshalve werd een en ander reeds door het dagelijks bestuur⁸ voorbereid. (Notulen Bestuursvergadering, 1 april 1952)

De technische realisatie van de effecten (geluid en beweging) was in handen van Peter Reijnders. G. Op den Kamp, technisch gemeenteambtenaar, trad op als bouwkundig adviseur.

Bij de opening van het Sprookjesbos op 31 mei 1952 hadden nog niet alle sprookjes en sprookjesachtige karakters of objecten hun definitieve vorm. Volgens de Efteling-archivaris had dit te maken met het korte tijdbestek van 4 à 5 maanden waarin alles moest worden gerealiseerd (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009). Hoe een en ander eruit zag en wat voor indruk het destijds maakte, is op te maken uit beschrijvingen van het Sprookjesbos die in 1952 in diverse kranten en tijdschriften verschenen. De volgende sprookjes of sprookjesachtige objecten waren bij opening te zien:

Het kasteel van Doornroosje

“Hoog bovenop een heuvel staat het “oude” kasteel, waarin straks Doornroosje misschien komt wonen” (“In het Sprookjesbos van de Efteling”, 1952).

Het was in 1952 echter nog niet voor iedereen duidelijk bij welk sprookje het kasteel hoort, getuige dit citaat: “De boze stiefmoeder van Sneeuwwitje staat misschien aan haar spiegel te vragen, of ze nog altijd de schoonste van het land is; Doornroosje kan er verzonken zijn in haar honderdjarige slaap; Repelsteeltje spint wellicht goud en Assepoester boent de vloeren” (“Zomerjournaal: het betoverde Woud”, 1952).

Aanvankelijk was er nog sprake van dat het kasteel 's avonds in de schijnwerpers zal worden geplaatst en dat “een heks met een bezem door de lucht zal vliegen van de ene toren naar de andere” (“Een Sprookjesbos verrijst”, 1952). Ook hieruit blijkt dat de definitieve invulling van de attractie bij de opening in mei 1952 nog niet vaststond. Pas in 1953 werden Doornroosje, de kok, het koksmaatje en de schildwacht in en bij het kasteel geplaatst (Vanden Diepstraten, 2002:31).

De Kikkerfontein gebaseerd op het sprookje van De kikkerkoning

Deze bevindt zich op het Herautenplein. Via een fontein met vier kikkers eromheen wordt een gouden bal omhoog gespoten.

7 De volledige collectie is in het Efteling-archief aanwezig (*Alle verhalen van 1001 nacht*, vanaf 1943)

8 Het dagelijks bestuur bestond uit: Van der Heijden, Smit en De Klijn (G. van Dongen, p.c., 2009).

Langnek uit het sprookje De zes dienaren⁹

“Daar zit de reus, die, spiedend naar de verloren prinses, zich uitrekt, tot zijn hoofd haast boven de dennebo-
men uitsteekt” (“In het Sprookjesbos van de Efteling”, 1952).

Het sprookje was bij opening waarschijnlijk nog niet te horen. Later is een audioversie van het sprookje aan de attractie toegevoegd. Deze versie werd ingesproken door Peter Reijnders en is nog steeds te horen in het Sprookjesbos (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009).

Sneeuwwitje en de zeven dwergen

Het tafereel van dit sprookje bevindt zich in een grot waar Sneeuwwitje in een glazen kist ligt en omgeven wordt door de zeven dwergen. Dit tafereel werd als volgt geschetst:

“Daar is die geheimzinnig-donkere grot, waarin de zeven dwergen met lichtjes in hun handen treurig kijken naar de schijnodode Sneeuwwitje in haar glazen doodskist” (“In het Sprookjesbos van de Efteling”, 1952).

Opvallend is dat een andere journalist verwijst naar benamingen die Disney in de tekenfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) aan de dwergen gaf: “[...] terwijl Sneeuwwitje in haar kist, betreurd door Grompy, Sneezy, Dopey, Bashful en de andere dwergen wacht op de tot leven wekkende kus van haar prins” (“Zomer-journaal: het betoverde Woud”, 1952).

Een aanvullende attractie bij de grot van Sneeuwwitje waren de gekleurde duiven: “Een vlucht van kleurige vogels vliegt rond haar kist” (“Een Sprookjesbos verrijst”, 1952).

Vrouw Holle

vlakbij de grot van Sneeuwwitje bevindt zich de put van Vrouw Holle die in dit sprookje een belangrijke rol speelt. In de put is een diavoorstelling te zien. Het is onduidelijk of bij opening het sprookje ook al te horen was.

De Chinese Nachtegaal

Deze attractie, die tegenwoordig in deze vorm niet meer bestaat, bestond uit een gouden nachtegaal die zong waarna een aantal grote bloemen zich openden en weer sloten.

De Sprekende Papegaai

Bij deze attractie, ook wel Het stoute prinsesje genaamd, wordt een door de bezoekers ingesproken tekst via een bandrecorder opgenomen en versneld weer afgespeeld. Dit werd in een krantenartikel aangeduid als “mogelijk de grootste attractie” (citaat uit verslag persbijeenkoms, 31 mei 1952).

De Magische Klok

Deze attractie bevindt zich op het Herautenplein en bestaat uit zes herauten die langs een kasteelmuur staan opgesteld en elk kwartier de bazuin aan de mond zetten en “een fanfare blazen, terwijl op de toren zes ruit-

9 In twee krantenartikelen uit 1952 wordt verwezen naar De drie knechten als achterliggend sprookje. Voorafgaand aan de opening zijn enkele journalisten door het Sprookjesbos rondgeleid (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009). Mogelijk hebben zij deze foutieve verwijzing daar opgevangen. Geconstateerd kan worden dat het achterliggende sprookje bij de figuur van Langnek blijkbaar op dat moment niet zo bekend was als sommige andere sprookjes die in het Sprookjesbos gepresenteerd werden. In de sprookjesboeken van Venmans (1955, 1962) draagt het sprookje de titel De zes dienaars.

tjes rijden en een mannetje met een hamer op een klok slaat" ("Een Sprookjesbos verrijst", 1952). Het verhaal van De magische klok was pas later via audio te horen bij de attractie. Net als De zes dienaren werd ook dit sprookje ingesproken door Reijnders. Waarschijnlijk was het ook door hem bedacht (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009). In 1953 verscheen een korte versie van dit sprookje voor het eerst op schrift in een Parkgidsje.

Het paddenstoelendorp of 'paddestoelenhuisjes'

De grote paddenstoelen beschikken over een doorgang groot genoeg voor kinderen om doorheen te kunnen lopen. Via een bordje wordt aangegeven dat ouders 'buiten moeten blijven staan'.

Vijftien paddenstoelen die muziek voortbrengen

"En al voortwandelen hoort u steeds in dat sprookjesbos een fijn muziekje, een simpel wijsje, dat uit een grote paddestoel voortkomt" ("In het Sprookjesbos van de Efteling", 1952).

De kabouter bekend als Kleine Boodschap

Deze werd omschreven als: "Een van de prachtigste vondsten van de scheppers van het sprookjesbos. De guitige dwerg wijst met zijn rechterhand onafgebroken naar de achter hem gebouwde toiletten en vraagt onophoudelijk met een wonderlijk diepe stem: 'Kleine boodschap...?'" ("In het Sprookjesbos van de Efteling", 1952).

1.1.3 Beleving van het Sprookjesbos anno 1952

De beschrijvingen die journalisten in 1952 van het Sprookjesbos gaven, maken duidelijk wat men destijds als zo bijzonder beschouwde. De sprookjesattracties riepen herinneringen op aan bekende sprookjes en aan de nostalgische beleving die daarmee samenhangt: "Een wonderlijke wereld, onder Brabantse dennenbomen, tovert ons de verhalen uit onze kinderjaren levend voor ogen" ("In het Sprookjesbos van de Efteling", 1952). Het ging dan om de tijd waarin men zelf nog kind was of om de onbestemde tijd van de sprookjeswereld in het algemeen: "[...] een wandeling door het sprookjesbos [is] inderdaad een stap in een wereld van vele jaren terug. Een wereld, toen er nog wonderlijke dingen gebeurden. Een wereld van kabouters en reuzen. De heerlijke lang vergeten wereld van ... er was eens ..." (ibid.).

Ook de belevingswaarde voor kinderen werd regelmatig benadrukt: "Welk kind, dat de sfeer van de sprookjes nog niet ontgroeid is, zou zich hier niet echt kabouter kunnen voelen?" (ibid.).

Uit de beschrijvingen spreekt verder veel verwondering over de 'moderne' technieken op het gebied van beweging en geluid: "Ergens bij de 'stadswallen' herbergt een halfonderaards vertrek reeksen installaties, pompen, schakelaars, geluidsbanden en luidsprekers, die bewijzen, dat men in de twintigste eeuw een sprookje evenmin zonder technische hulp kan verwezenlijken" (ibid.).

Een woord als 'vernuftig' werd bij deze beschrijvingen regelmatig gebruikt, zoals bij de papegaai die door middel van een "vernuftige geluidsinstallatie alles napraat wat men hem voorzegt" ("Een Sprookjesbos verrijst", 1952).

Peter Reijnders werd aangeduid als de "regisseur". Verder werd ook aandacht geschonken aan uitvindingen of procedés die hij gebruikte, bijvoorbeeld bij het vervaardigen van de gouden bal of van de herauten: "Voor de koppen van de herauten heeft de heer Reijnders zelfs een eigen preparaat moeten uitvinden omdat de normale materialen, zoals die bij etalagepoppen gebruikt worden, niet tegen regen en wind bestand zijn" (ibid.).

De beschrijvingen verwezen verder regelmatig naar de vormgeving door Anton Pieck, “wiens fantasie en stijl men straks in het sprookjesbos dadelijk zal herkennen” (ibid.). De ‘oude’ maar tevens duurzame bouwwijze waarmee de ontwerpen van Pieck zijn gerealiseerd, viel op. “Het is oud en schilderachtig op een wijze, zoals alleen een sprookjeskasteel oud en schilderachtig kan zijn” (ibid.).

Tenslotte werd regelmatig verwezen naar de groene omgeving, vooral naar “het prachtige bosgebied” (“In het Sprookjesbos van de Efteling”, 1952) maar ook naar “een bloemenzee langs grachten en paden” (citaat in artikel in *De Echo van het Zuiden*, 1952).

In april 1952 deed voorzitter Van der Heijden van de Stichting de volgende voorspelling:

Indien de zaak behoorlijk wordt aangepakt is voor de sprookjestuin een behoorlijk aantal bezoekers te verwachten. (Notulen Bestuursvergadering, 1 april 1952)

Twee weken vóór de opening deed een journalist een vergelijkbare voorspelling:

De kundigheid, de energie en het enthousiasme waarmede initiatiefnemers, uitvoerders en werklie-den het sprookjesbos aan het bouwen zijn, wekken zeer hoge verwachtingen! Alles wijst er op, dat “het sprookje van Kaatsheuvel” een grote attractie voor het toerisme zal worden. (“Een Sprookjesbos verrijst”, 1952)

De voorspelling door Van der Heijden en de journalist kwam uit. In 1951 ontving de Efteling circa 50.000 bezoekers, in 1952 waren dat er al 223.000 (bron: Archief Efteling).

In 2011 ontving het park zo’n vier miljoen bezoekers.¹⁰ De Efteling omvat inmiddels naast het attractiepark ook andere fysieke locaties waaronder het Efteling Hotel, het Efteling Golfpark, vakantiepark Efteling Bosrijk en Theater de Efteling. In 2005 werd de Efteling uitgeroepen tot sterkste merk van Nederland en in 2010 tot sterkste Nederlandse merk.¹¹ Naast het moedermerk zijn inmiddels ook verschillende andere Efteling merken ontwikkeld, waaronder Spookjesboom, Klaas Vaak en Raveleijn. Deze merken bewegen zich onder andere via mediaproducties, theaterproducties, internet en merchandise ook buiten de grenzen van het fysieke park.

1.2 Sprookjesvertellingen door de Efteling

Sinds de opening van het Sprookjesbos zijn sprookjes onlosmakelijk met de ontwikkelingsgang van de Efteling verbonden gebleven. Vanaf 1952 tot heden zijn tientallen sprookjes en sprookjesachtige verhalen door de Efteling ontwikkeld en ‘verteld’, via het park maar ook daarbuiten (zie bijlagen 1, 2 en 3).¹²

Er werd en wordt gewerkt met *bestaande* sprookjes - voornamelijk van Grimm en Andersen - maar er zijn vanaf het begin ook sprookjes of sprookjesverhalen *zelf bedacht*, zoals *De magische klok* (1952), *de Vliegende Fakir* (1958)¹³ en *Sprookjesboom* (sinds 2006).

1.2.1 Sprookjes via attracties verteld

In het park is sprake van *impliciete vertellingen* in de zin dat “taferelen” (T. Meder in ‘Kaatsheuvel’, in De Blécourt, Koman, Kooi & Meder, 2010:504) of “gestolde scènes” (“De avonturen en grensverleggende erva-

10 Geraadpleegd op 8 juli 2012 via <http://www.efteling.com/media/Pdf/Persmap-oktober-2011.pdf>

11 Geraadpleegd op 28 oktober 2010 via <http://www.brandassetvaluator.nl/>

12 Voor de schrijfwijze (hoofdletters/kleine letters) van de titels van attracties en sprookjes (in sprookjesboeken) verwijs ik naar de bijlage.

13 Een eerste versie van het sprookje verscheen bij de plattegrond van de Efteling uit 1961 (zie 3.4.2). Het sprookje *De tuinman en de fakir* verscheen voor het eerst in een sprookjesboek in 1962 (van Venmans).

ringen van Ton van de Ven", 1992), karakters en/of objecten fysiek zijn vormgegeven. Een scène, object of karakter heeft hierbij de functie van pars pro toto en roept de gehele "tekst" op (Philips, 1999:97). Meestal is er sprake van bewegende karakters of objecten, van muziek of andere geluiden en soms ook van geuren. In veel gevallen verwijzen deze impliciete vertellingen elk afzonderlijk rechtstreeks naar *één specifiek sprookje*. Hierbij kan het gaan om specifieke, bestaande sprookjes, zoals Roodkapje (1953 en 1961) en Hans en Grietje (1955), of om zelfbedachte sprookjes, zoals Het stoute prinsesje (1952) of De magische klok (1952). Soms worden deze sprookjes *ter plekke expliciet verteld*, dat wil zeggen dat de betreffende sprookjes zijn te lezen¹⁴ of – geheel of gedeeltelijk - via audio te horen, zoals bij de Rode Schoentjes (1953) en de Indische Waterlelies (1966). In enkele gevallen wordt het sprookje in dichtvorm verteld, zoals bij het Meisje met de Zwavelstokjes (2004) en Assepoester (2009).

Daarnaast is er sprake van *volledig impliciete vertellingen* in de zin van een complete 'sprookjesachtige wereld' waarbij men langs verschillende scènes komt die weliswaar sprookjesachtige karakters en objecten bevatten, maar die niet naar één specifiek sprookje verwijzen, zoals Fata Morgana (1986) en Droomvlucht (1993).

1.2.2 Sprookjes anders dan via attracties verteld

Vanaf de beginjaren heeft de Efteling ook op andere manieren dan via attracties, sprookjes expliciet verteld. Bij deze *expliciete vertellingen* gaat het om de letterlijke vertelling van een sprookje of sprookjesverhaal via geschreven tekst - vaak ondersteund door beelden - of om een letterlijke vertelling via karakters in een verhalende entourage. Deze vertelling is dan verpakt in bijvoorbeeld een mediaproductie of een (theater) voorstelling.

In 1953 werd voor het eerst een Parkgidsje uitgegeven met daarin een korte versie van de sprookjes uit het Sprookjesbos. Vanaf 1955 tot heden zijn er diverse Efteling-sprookjesboeken verschenen (zie bijlage 3).

In 1962 verscheen voor het eerst een Efteling-grammofoonplaat met sprookjes als hoorspel.

In de jaren 90 waren in een tijdelijk theater in het park de Sprookjesshows te zien, waarbij verschillende sprookjes via zang en dans werden opgevoerd.¹⁵ Vanaf 2004 werden in totaal 26 (klassieke) sprookjes verfilmd voor de televisieserie *Efteling Sprookjes*.¹⁶ In Theater de Efteling waren vanaf 2003 verschillende sprookjesmusicals te zien.¹⁷

Sinds 2006 worden via Sprookjesboom sprookjesachtige verhalen verteld waarin de verschillende 'sprookjesbosbewoners' uit de Efteling met elkaar figureren, aanvankelijk via een animatieserie¹⁸, later ook in korte voorstellingen in het Openluchttheater en in diverse theatervoorstellingen waaronder *Sprookjesboom op Reis* (2008-2009)¹⁹ en *Sprookjesboom de Musical* (2009).²⁰

14 In de jaren 90 werden in de omgeving van een aantal sprookjesattracties opengeslagen 'boeken' geplaatst met daarin in vier talen een korte versie van het betreffende sprookje (zie verder 5.4.3).

15 De eerste sprookjesshow werd in de seizoenen 1996/1997 opgevoerd, de tweede van 1998 t/m 2001.

16 Deze serie was een co-productie van de Efteling en het Belgische televisiestation VRT en werd voor het eerst uitgezonden door de KRO en Ketnet.

17 *Doornrosje* (2003-2004) geproduceerd door Studio100, *De Kleine Zeemeermin* (2004-2005) geproduceerd door Efteling Theaterproducties en Studio100, *Assepoester* (2007-2008), geproduceerd door Efteling Theaterproducties en V&V Entertainment.

18 Voor het eerst uitgezonden bij Z@ppelin/TROS.

19 Dit was een co-productie van Efteling Theaterproducties en V&V Entertainment.

20 Dit is een eigen productie van Efteling Theaterproducties.

1.3 Het vertellen van sprookjes als narratieve praktijk

Door de jaren heen hebben veel verschillende ‘vertellers’ (hierna aangeduid als *actoren*) zich met de ontwikkeling van sprookjes van de Efteling bezig gehouden. Tot deze actoren²¹ kunnen worden gerekend: vormgevers, technici, (script)schrijvers, imagineers, creatief producenten, marketeers.

De nadruk in deze studie ligt op het handelen van deze actoren met betrekking tot sprookjes. Het handelen van de actoren vormt de *narratieve praktijk* van het vertellen van sprookjes in de brede zin van het woord. Daaronder versta ik:

het gesitueerde creatieproces in de zin van het bedenken, (her)schrijven, ontwerpen, vormgeven en/of insceneren van sprookjes met als resultaat een impliciete en/of expliciete ‘vertelling’ van sprookjes.

De actoren en de praktijken waarvan zij deel uitmaken, zijn gesitueerd in een *context*. Bij hun handelen worden zij door de context geconditioneerd. Het is onmogelijk een vaste afbakening van ‘context’ te geven. De context kan eindeloos opgerekt worden en de keuze voor wat wel en niet wordt meegenomen is vaak arbitrair (Van der Heijden, 2008). In hoofdstuk 2 zal ik uitgebreid terugkomen op de keuzes met betrekking tot afbakening van de contexten binnen deze studie.

In vogelvlucht volgt hier een eerste oriëntatie op de conditionerende rol van de context bij actoren en hun narratieve praktijken²² van sprookjes, en hoe deze praktijken op hun beurt de context – bedoeld of onbedoeld – kunnen beïnvloeden. Ik zal een en ander illustreren aan de hand van enkele voorbeelden, onder andere uit de Efteling.

Vertellers van sprookjes bevinden zich als actoren op een bepaalde plaats in tijd en ruimte en worden daarvoor beïnvloed. “Nieuwe tijden, ruimtes en vertellers zorgen telkens weer voor aanpassingen en veranderingen” (Dekker, Van der Kooi en Meder, 1997:2).

Als volksverhalen zijn sprookjes door de tijd heen keer op keer verteld, door verschillende vertellers, of steeds op een iets andere manier door dezelfde verteller (Zipes, 1997:63). Iedere verteller kon elementen aanpassen of toevoegen, afhankelijk van zijn eigen smaak en individuele voorkeuren (Dekker et al., 1997:11), of om aan de smaak van het publiek tegemoet te komen (Gabriel, 2000:10). Ditzelfde geldt ook voor literaire vertellers van sprookjes, zoals Perrault, de gebroeders Grimm en Hans Christian Andersen, en daarnaast ook voor de actoren die zich bij de Efteling met sprookjes bezighielden of -houden.

Hoewel sprookjes enerzijds vaak worden gezien als universeel en tijdloos, vormen zij anderzijds een dynamisch genre en kunnen zij beschouwd worden als “sociaal-culturele documenten van de tijd waarin zij verteld worden” (Dekker et al., 1997:22). De tijdgeest is van invloed op de praktijk van het vertellen van sprookjes. Een voorbeeld hiervan is de opvatting in een bepaald tijdperk over opvoeding en gedrag van kinderen.

Vertellers van sprookjes worden in hun handelen geconditioneerd door vaak eeuwenoude tradities op dit gebied. Zij zijn zelf ontvangers (geweest) van sprookjes en houden - bewust of onbewust en in meer of in mindere mate - rekening met sprookjes als cultureel erfgoed. Tezelfdertijd wordt het cultuurofgoed - bedoeld of onbedoeld - door hun handelen beïnvloed.

21 In de meeste gevallen waren of zijn deze actoren in dienst bij de Efteling. In enkele gevallen was of is er sprake van een ander soort verbintenis. Zo waren Anton Pieck en Peter Reijnders aan de Efteling verbonden als ‘adviseurs’. In sommige gevallen is er sprake van opdrachten die op projectbasis (extern) worden uitgevoerd.

22 In deze dissertatie gebruik ik afwisselend ‘narratieve praktijk’ en ‘vertelpraktijk’ als termen.

In het geval van de Efteling komt daar bij dat er ook sprake is van het ‘cultureel erfgoed’ of ‘cultuurgood’ van de Efteling zelf. Iedere sprookjesvertelling die door een actor wordt toegevoegd – impliciet of expliciet - verandert het fysieke of (multi)mediale aanbod, en daarmee mogelijk het ‘cultuurgood’ van de Efteling. Door dit proces veranderen de condities voor deze zelfde en/of voor een volgende actor. Een voorbeeld van hoe conditionering binnen de context van de Efteling in zijn werk gaat, is Sprookjesboom. De fysieke context van de Efteling - en dan met name de karakters uit het Sprookjesbos (‘sprookjesbosbewoners’) – vormden in 2005 een inspiratiebron voor geheel nieuwe vertellingen in de vorm van de animatieserie Sprookjesboom. Sprookjesboom ontwikkelde zich verder tot een merk. In 2010 was het merk Sprookjesboom (met de bijbehorende uitingen in de multimediale wereld) zelf weer conditionerend bij de ontwikkeling van de Sprookjesboom als fysieke, interactieve attractie in het Sprookjesbos.

Ontwikkelingen op het gebied van techniek, technologie en media hebben in de loop van de tijd nieuwe mogelijkheden gecreëerd voor het vormgeven en verspreiden van sprookjes. In die zin is de context van techniek of technologie conditionerend voor de ontwikkelingsgang van het vertellen van sprookjes. Zo maakte de uitvinding van de boekdrukkunst de ontwikkeling van sprookjes als literair genre mogelijk (Zipes, 1997:64). Aan het begin van de twintigste eeuw maakten technische vindingen op het gebied van film dat sprookjesfilms als filmisch genre ontstonden. Dit had tot gevolg dat het beeld de tekst ging domineren (Zipes, 1997:69), wat implicaties had voor de vertelwijze van sprookjes in de twintigste en eenentwintigste eeuw. Bij de Efteling waren vanaf de beginjaren technieken op het gebied van geluid en beweging conditionerend voor het vertellen van sprookjes. Soms was de techniek die men beheerste uitgangspunt voor een sprookje. Dit was bijvoorbeeld het geval bij de Spreekende Papegaai (1952) waarbij het opnemen en versneld afspelen van stemgeluiden de basis vormde van de attractie. In tweede instantie werd hierbij het sprookje bedacht van Het stoute prinsesje, dat betoverd werd in een papegaai en in die hoedanigheid iedereen moest napraten.

Soms bestond er eerst een sprookje of een aansprekend element daaruit als idee, en werd daarna de techniek erbij ontwikkeld. Dit was bijvoorbeeld het geval bij de Vliegende Fakir (1958). Al in 1956 speculeerde Peter Reijnders over hoe een ‘vliegend tapijt’ technisch gerealiseerd zou kunnen worden:

Over de toekomstplannen willen wij niets verklappen behalve dan toch het idee van de heer Reynders om het vliegend tapijt te realiseren. Hij is op die mogelijkheid gekomen door een reportage in Life over het succes van een uitvinder in Amerika met een wiekloze heliocopter. Dit apparaat blijft in de lucht door de plaatsing van horizontaal geplaatste ventilatoren. De stroom moet door een kabel van de grond worden toegevoerd. Iets dergelijks acht de heer Reynders ook op de Efteling te verwezenlijken, waardoor een tapijt als in het Oosterse sprookje zou kunnen zweven rondom een minaret. (“Wedloop met zeven oude fraters”, 1956)

In de attractie zoals die uiteindelijk werd ontwikkeld, zweeft het tapijt met daarop de fakir via kabels van de ene toren naar de andere.

In 2005 ontstond bij de Efteling het idee dat de sprookjesbosbewoners met elkaar in nieuwe verhalen zouden kunnen figureren. Pas daarna kwam de bedenker van dit idee in contact met een bedrijf dat de zogenaamde *motion capture*-techniek beheerste en daarmee de animaties voor de televisieserie van Sprookjesboom kon realiseren.

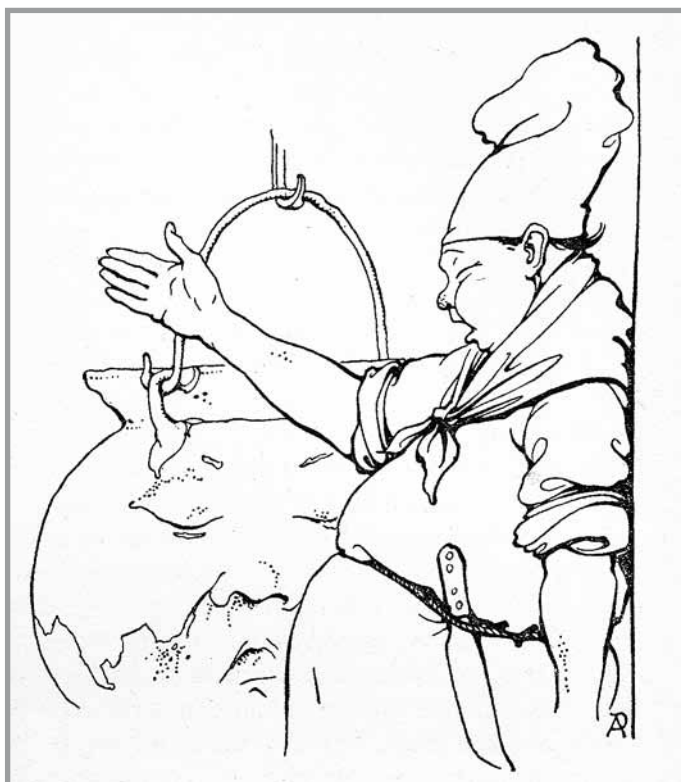
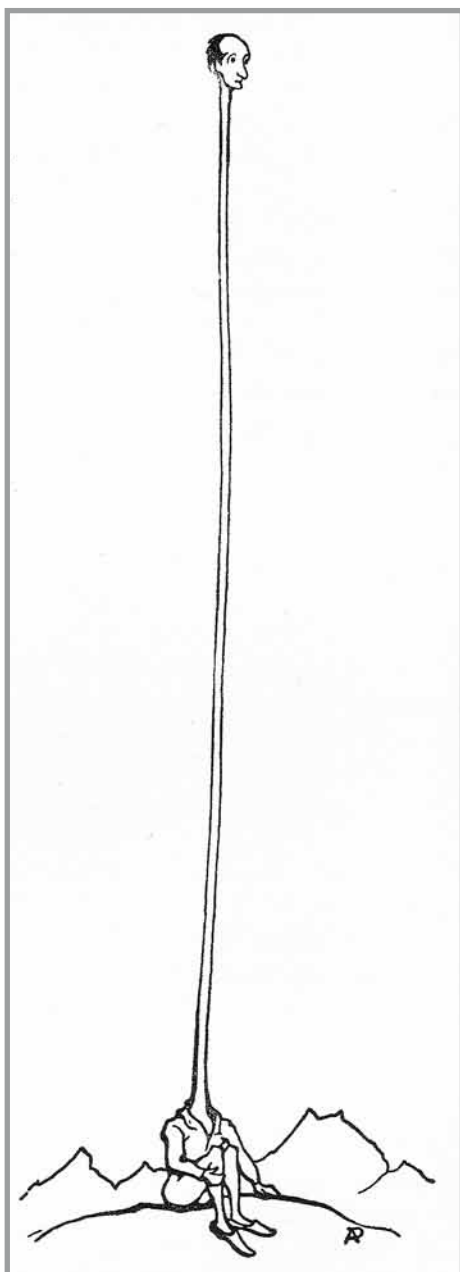
1.3.1 De Efteling en andere vertellers van sprookjes

Zoals uit het bovenstaande blijkt, werken juist bij sprookjes de praktijken of versies van eerdere en/of andere vertellers vaak conditionerend. Dit geldt voor vertellers van volksverhalen maar ook voor literaire vertellers zoals de gebroeders Grimm, die zich lieten inspireren door de praktijken van andere vertellers (zie hoofdstuk 2). Ook bij de Efteling spelen de narratieve praktijken van vertellers van buiten en binnen de Efteling contextueel een rol. Deze rol kan in de loop van de tijd meer of minder relevant worden, afhankelijk van de situering van de Efteling in tijd en ruimte, en daarmee van de actoren van dat moment.

Ter illustratie volgen hier twee voorbeelden van de manier waarop de praktijken van andere sprookjesvertellers al dan niet conditionerend werkten en werken voor de narratieve praktijken van de Efteling.

Grimm

De sprookjes zoals opgetekend door de gebroeders Grimm zijn relevant omdat zij bij het ontstaan van de Efteling zeer bekend en geliefd waren, niet alleen bij het publiek maar ook bij de actoren. Bovendien had Anton Pieck in de jaren 40 een Nederlandse uitgave van de sprookjes van Grimm geïllustreerd.²³ De illustraties uit deze uitgave komen vaak letterlijk



Figuur 1.2 en 1.3: Illustraties door Anton Pieck uit de Sprookjes van Grimm (1946:355 en139).

23 De derde druk van dit sprookjesboek is nog steeds in het archief van de Efteling aanwezig. Onbekend is wanneer het daar terecht is gekomen.

overeen met wat hij later in de Efteling zou vormgeven, zoals te zien is aan deze illustraties van Langnek uit het sprookje De zes dienaren en die van de kok uit het sprookje van Doornroosje.

Daarmee zijn de sprookjes van Grimm - én Piecks eigen, eerdere illustraties hierbij - conditionerend voor de praktijken van Pieck en Reijnders.

Ook in latere praktijken, zoals die van het Efteling-sprookjesboek uit 2009, zijn door de actoren de versies van Grimm en Andersen als referentie gebruikt vanuit de behoefte “recht te willen doen” aan deze sprookjes-schrijvers (interviews met de schrijvers van het *Sprookjesboek van De Efteling*, 6 april en 13 oktober 2009). Daarmee zijn de praktijken van de gebroeders Grimm en van Andersen ook tegenwoordig nog steeds conditionerend.

Disney

Sinds de jaren 30 van de vorige eeuw is Disney als verteller van sprookjes actief via diverse media, waaronder themaparken. Het themapark Disneyland Anaheim in Californië (VS) ontstond, net als de Efteling, in de jaren 50. In de jaren daarna ontwikkelde Disney op verschillende plaatsen in de wereld themaparken, waaronder in 1992 Euro Disney (het latere Disneyland Parijs). Het zou wellicht voor de hand liggen deze praktijken van Disney voor deze gehele studie als concurrent in de context mee te nemen. Toch is dit - zeker voor de beginjaren van de Efteling - niet aan de orde. De Efteling introduceerde in 1952 als eerste het concept van een permanent sprookjespark (Meder in De Blécourt et al., 2010:504). Disneyland, waar eveneens sprookjes als permanente attracties werden verbeeld, opende pas in 1955. Het attractiepark Disneyland bevond zich letterlijk en figuurlijk te ver weg om van invloed te zijn op de ontwikkeling van de Efteling. Dat de actoren bij de Efteling op de hoogte waren van het bestaan van dit park, blijkt uit de notulen van de adviseursvergaderingen. In 1959 zag directeur Diender een televisiefilm over Disneyland waarna Reijnders zich voornam Walt Disney te schrijven en naar deze film te vragen:

De heer Reijnders licht toe, dat hij bezig is aan een brief voor Walt Disney. Hierin zal dhr. Reijnders ook de Eftelingfilm²⁴ te leen aanbieden. (Notulen Adviseursbespreking, 29 mei 1959).

Het is niet duidelijk in hoeverre Reijnders' interesse als cineast of als bedenker van attracties hierbij een rol speelde. In de daaropvolgende vergaderingen werd op dit punt niet meer teruggekomen. Hieruit kan afgeleid worden dat Disneyland in Californië geen referentiepunt vormde, laat staan dat het als concurrent werd gezien. Ook Anton Pieck was weliswaar op de hoogte van de praktijken van Walt Disney – en dan met name de tekenfilms – maar hij liet zich er niet rechtstreeks door beïnvloeden in zijn ontwerpen.

Kijk, dat was zijn [Anton Piecks] wereld niet, van Walt Disney. Maar hij had alle waardering, dat had ie wél voor Walt Disney. En ook de tekenfilms vond ie allemaal wel hartstikke leuk maar ja, nee Walt Disney is niet als referentie gebruikt.

(T. van de Ven, p.c., 11 november 2009)

In latere periodes kwam Disney als concurrent op brancheniveau van attractieparken weliswaar dichterbij - zeker met de opening van het park in Parijs in 1992 - maar desondanks bleef de Efteling in de praktijken van het vertellen van sprookjes haar eigen koers varen. Opvallend was dat de reactie op de komst van Euro Disney voor de Efteling juist bestond uit een terugkeer naar de sprookjes: ‘sprookjes’ en ‘sprookjesbeleving’ werden in 1995 als “uniek en verdedigbaar concept” (Efteling, 1995) bestempeld in de meerjarenstrategie

24 Reijnders maakte in de jaren 50 en 60 verschillende promotiefilms voor de Efteling (zie verder 3.4).

voor de toekomst (zie hoofdstuk 4). Pas in de laatste periode, waarin de Efteling zich in de wereld van de multimedia begeeft, wordt Disney duidelijker als concurrent beschouwd.

Opmerkelijk is dat actoren uit alle periodes weliswaar waardering hebben voor de aanpak en hoge kwaliteitsstandaard van Disney, maar dat zij overtuigd zijn van de authentiekere beleving van de Efteling. Ter illustratie hiervan een passage uit een van de interviews:

Informant: "De manier waarop zij dingen aanpakken en af en toe denk ik daar kunnen we echt nog wel wat van leren. Aan de andere kant, de laatste keer dat ik in Disney was toen zag ik ook ineens dingen van hm dat weet ik niet of dat zo mooi en zo fraai vind."

MH: "Wat dan bijvoorbeeld?"

Informant: "Nou, dat het toch wel allemaal heel erg plat is. Daar waar de Efteling in ieder geval probeert het toch altijd authentiek te hebben daar zie je dat Disney heel veel gebruik maakt van allemaal platte elementen eh en goed, datgene wat iedereen zegt: het is natuurlijk toch vrij gekunsteld."

1.4 Periodisering en subcases

De zestigjarige geschiedenis van de Efteling als verteller van sprookjes kan globaal ingedeeld worden in een aantal periodes, waarin steeds een nieuwe manier van 'sprookjesvertellen' geïntroduceerd werd. Aangezien de diverse actoren ofwel 'vertellers' bij de Efteling een zeer bepalende rol vervullen in de diverse praktijken, zou het wellicht voor de hand liggen deze periodisering te baseren op de aan- of afwezigheid van bepaalde actoren. Een dergelijke benadering doet echter geen recht aan de realiteit. Opvolging vond niet altijd abrupt plaats maar was meestal een geleidelijk proces, waarbij de nieuwe actor eerst naast of onder de hoede van de oude actor werkte, waarna hij geleidelijk steeds meer (ook) zijn eigen, vernieuwende narratieve praktijken ging ontwikkelen. Dit was bijvoorbeeld het geval bij Anton Pieck en Ton van de Ven. Daarnaast is er een periode geweest (eind jaren 70 - begin jaren 80) waarin sprookjes naar de achtergrond leken te zijn verdwenen, en er voornamelijk geïnvesteerd werd in andersoortige attracties zoals achtbanen. Naarmate de Efteling als organisatie groeide, waren meerdere vertellers gelijktijdig actief met verschillende vertelwijzen van sprookjes: impliciet en expliciet, zowel binnen als buiten het park. Zo werd Sprookjesboom al sinds 2006 via diverse kanalen buiten de fysieke Efteling verspreid, toen in 2009 Assepoester als attractie in het Sprookjesbos werd geopend in de meer 'klassieke' traditie van de Efteling (zie hoofdstuk 5). In die zin wordt het type narratieve praktijken zoals in de jaren 50 geïntroduceerd door Pieck en Reijnders, nog steeds voortgezet. Ik maak in deze studie een globaal onderscheid in drie periodes of ontwikkelingslijnen, waarbij het criterium is dat per periode een nieuwe of vernieuwende narratieve praktijk zijn intrede doet. Van deze periodes is in feite alleen de aanvang min of meer te duiden. Ze zijn zodoende overlappend. Vaak is een nieuw type vertelling gekoppeld aan één verteller of aan een team van vertellers uit verschillende disciplines.

Eerste periode: geïnitieerd in 1952 door actoren Pieck/Reijnders

Tweede periode: geïnitieerd in 1978 door actor Ton van de Ven

Derde periode: geïnitieerd in 2006 door diverse actoren

Per periode zal ik één (sub)case uitlichten die als praktijk typerend is voor het vernieuwende type vertellingen en daarmee voor deze periode.

Uit de eerste periode is dit de attractie Roodkapje (1961). Het is een voorbeeld van een *impliciete en deels expliciete vertelling* die gebaseerd is op een *bestaand sprookje*. Peter Reijnders en Anton Pieck waren leidend in deze narratieve praktijk.

Met betrekking tot de tweede periode ga ik in op Droomvlucht (1993) als narratieve praktijk. Dit is een *volledig impliciete vertelling* die niet gebaseerd is op een bestaand sprookje, maar die wel *sprookjesachtige karakters en elementen* bevat. Droomvlucht werd ontworpen door Ton van de Ven. De techniek werd grotendeels verzorgd door Lex Lemmens.

Uit de derde periode wordt Sprookjesboom (2006-heden) uitgediept. Sprookjesboom werd - in tegenstelling tot de eerste twee praktijken - eerst in de vorm van *expliciete vertellingen buiten het park* naar buiten gebracht via *diverse media*. In Sprookjesboom worden diverse *bestaande sprookjeskarakters in vertellingen met elkaar* gecombineerd. Het gaat bij Sprookjesboom in feite om een samenspel van verschillende narratieve praktijken waarbij veel verschillende (interne en externe) actoren betrokken zijn.

De drie (sub)cases of narratieve praktijken zullen in paragraaf 1.7 nader worden toegelicht.

1.5 Wat in dit onderzoek aan de orde is en waarom

De Efteling is inmiddels 60 jaar actief als 'verteller van sprookjes'. Dat wil zeggen dat zij sprookjes in de loop van haar bestaan op verschillende manieren (her)interpreteert, creëert, vormgeeft en via verschillende media verspreidt.

De centrale vraag van deze studie luidt:

Hoe ziet de ontwikkelingsgang van de Efteling in relatie tot het 'vertellen' van sprookjes eruit?

Het gaat hierbij om het ontrafelen en 'inschrijven'²⁵ van de narratieve praktijken van de Efteling in relatie tot sprookjes. Deze narratieve praktijken omvatten het in de context gesitueerde handelen door actoren, met sprookjesvertellingen als resultaat. Tot de 'vertellingen' reken ik zowel de fysieke, impliciete vertellingen in het park als de expliciete vertellingen (zowel binnen als buiten de grenzen van het park). Nadruk ligt op de reconstructie van de gesitueerde creatieprocessen die aan deze vertellingen ten grondslag liggen. Achtergrond en referentiekader van de actoren spelen hierbij een belangrijke rol.

Deze studie is er primair op gericht inzicht te verkrijgen in de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes. Dit is op diverse niveaus relevant. Ten eerste omdat de Efteling een fenomeen is op het gebied van vertellen van sprookjes.²⁶ Zij heeft daarnaast een leidende positie in de vrijetijdsindustrie en behoort tot de sterkste merken van Nederland. Vanwege de omvang, importantie en uniciteit van de Efteling is een studie naar haar ontwikkelingsgang op het gebied van sprookjes relevant. In haar 60-jarig bestaan heeft de Efteling op een aantal momenten de bewuste, strategische keuze gemaakt om via het 'vertellen' van sprookjes een unieke positie te veroveren of te behouden in de vrijetijdsindustrie. Binnen de Efteling als organisatie is er sprake van grote interesse in hoe deze keuzes in de tijdruimtelijke context tot stand zijn gekomen en hoe Efteling en sprookjes in de loop der jaren met elkaar verweven zijn geraakt.²⁷ Vandaar dat ook de Efteling als organisatie deze studie als relevant beschouwt.

25 'Inschrijven' is afgeleid van 'inscription' en is gebaseerd op Latour en Woolgar (1986). Met betrekking tot het begrip 'inscription' geven Latour en Woolgar aan dat "writing is not so much a method of transferring information as a material operation of creating order" (p.245).

Uit de grote hoeveelheid data die tijdens het onderzoek is verzameld, heb ik als onderzoeker een eigen selectie gemaakt. Wat ik in deze dissertatie aan de lezer presenteer is mijn interpretatie van de case. Ik claim hierbij niet dat deze interpretatie en mijn manier van 'inschrijven' de enig juiste of enig mogelijke zijn.

26 Ook in de wetenschappelijke literatuur over sprookjes wordt de Efteling als 'verteller van sprookjes' regelmatig aangehaald. Dit komt in de volgende hoofdstukken op diverse plaatsen aan bod.

27 Dit is aangegeven door Olaf Vugts, directeur Imagineering en Marjolein Mens, manager Strategische Marketing en Onderzoek.

Tenslotte is het wetenschappelijk gezien relevant te zien hoe een actor-context-gerelateerd handelingsmodel kan dienen als analyse-instrument voor het ontrafelen van narratieve praktijken.

1.6 Opzet van het onderzoek

1.6.1 Conceptueel kader

Sprookjes

Om inzicht te krijgen in sprookjes als thema heb ik een uitgebreid literatuuronderzoek uitgevoerd naar dit type verhalen. Centraal stonden daarbij de volgende vragen: Wat zijn de kenmerken van sprookjes? Hoe hebben sprookjes zich (als genre) ontwikkeld? Hoe wordt de aantrekkingskracht van sprookjes verklaard? Welke betekenissen worden eraan toegekend? In hoeverre kunnen sprookjes als memetisch beschouwd worden? Welke rol wordt aan vertellers van sprookjes toegekend? Hoe opereren vertellers van sprookjes in een context? Het literatuuronderzoek is verrijkt door interviews en gesprekken met Theo Meder²⁸, autoriteit in Nederland op het gebied van sprookjes en (andere) volksverhalen. Het belang en de betekenis van sprookjes in het algemeen komen per periode bij de diverse (sub)cases contextueel steeds opnieuw aan bod.

Handelingsmodel als analyse-instrument

Om de narratieve praktijken en de verschillende krachten die (contextueel) hierin een rol spelen te kunnen ontrafelen, gebruik ik een conceptueel kader dat ontleend is aan het handelingsmodel voor (sociale vrijetijd) praktijken van Van der Poel (1993, 2004).²⁹ Dit conceptueel kader beschrijft de onderlinge relaties tussen de vele factoren die van invloed zijn op het gesitueerde handelen (praktijken) van mensen³⁰ en wordt door mij ingezet als analyse-instrument om de drie bovengenoemde narratieve praktijken bij de Efteling op een orde-lijke manier 'in te schrijven'.

1.6.2 Case study

De benadering die in deze studie is gekozen is die van de *single case study* zoals omschreven door Yin (2009). De Efteling voldoet op verschillende punten aan de rationale die Yin (2009:46-53) aan single case study verbindt.

De Efteling is een *revelatory case* omdat er sprake is geweest voor mij van een bijzondere toegang tot bronnen. De Efteling beschikt over een omvangrijk en zeer goed georganiseerd archief, dat normaal gesproken voor mensen van buiten de Efteling niet toegankelijk is. In het archief is een grote diversiteit aan documenten en objecten aanwezig, van de beginjaren tot heden. Deze documenten bestaan uit schetsen en ontwerpen van attracties, films, notulen van vergaderingen, brochures, advertenties, knipselmappen met artikelen uit kranten en tijdschriften, reportages uit televisieprogramma's³¹, stijlboeken, samples van merchandise zoals dvd's en (sprookjes)boeken. De unieke toegang die ik heb gekregen tot het archief en de adviezen en infor-

28 Theo Meder is als Senior Onderzoeker verbonden aan het Meertens Instituut in Amsterdam en heeft veel wetenschappelijke publicaties over sprookjes op zijn naam staan.

29 Dit handelingsmodel bouwt voort op de structuratietheorie van Anthony Giddens (1979) en is door Hugo van der Poel verrijkt en vertaald naar de context van de vrijetijd (zie ook Bargeman (2001) en Verbeek (2009).

30 Van der Poel geeft aan dat het model gebaseerd is op de uitkomsten van allerlei onderzoek naar menselijke handelingen (zie ook Van der Poel, 1999/2004:149-150).

31 Van slechts enkele oude kranten- en tijdschriftartikelen en van enkele televisieprogramma's uit de jaren 90 is de titel of bron niet volledig bekend. In die gevallen vermeld ik (in de bronnenlijst): 'aanwezig in het Efteling-archief'.

matie van archivarist³² en medewerkster van het archief hebben mij een uitzonderlijke mogelijkheid geboden mij te verplaatsen in de creatieprocessen, in (de achtergronden en het referentiekader van) de actoren, en in de diverse contexten.

Daarnaast is er sprake geweest van bijzondere toegang tot actoren die bij de creatieprocessen betrokken waren of zijn. Via mijn werk voor de Efteling als docent en organisator van de Efteling Academy³³, heb ik contact kunnen leggen met vertellers uit verleden en heden.

De Efteling is een zogenaamde *extreme* of *unique case* omdat zij sprookjes op een geheel eigen wijze 'vertelt'. In de loop van haar bestaan heeft de Efteling steeds gezocht naar nieuwe manieren om sprookjes te vertellen en te verspreiden. Dit blijkt door de jaren heen succesvol te zijn geweest, gezien de bezoekersaantallen van de Efteling als park en de bekendheid en populariteit van de Efteling als merk. De Efteling gebruikt sprookjes dan ook als 'unieke positioneringstrategie'. In diverse artikelen duidt zij zichzelf aan als 'hoeder van het sprookje' (onder andere in "Wij zijn een sterk merk", 2007; "Wij voelen onszelf de hoeder van het sprookje", 2010).

Daarnaast kan deze studie getypeerd worden als een *intrinsic case study*. Stake (1995, 1998) geeft aan dat er sprake is van een *intrinsic case study* als: "it is undertaken because, first and last, the Researcher wants a better understanding of this particular case. Here, not undertaken primarily because the case represents other cases or because it illustrates a particular trait or problem, but because [...] the case itself is of interest" (Stake, 1998:88).

In 1.5 is aangegeven dat de Efteling een fenomeen is op het gebied van sprookjesvertellen. Als casus is de Efteling dusdanig omvangrijk en uniek, dat een *intrinsic case study* hier gerechtvaardigd is. Een *intrinsic case study* heeft niet het doel te komen tot begrip van abstracte constructen of van algemene fenomenen. Het is evenmin de bedoeling te komen tot generalisaties of te tonen in hoeverre de casus verschilt van andere cases.³⁴ Het gaat er bij deze studie primair om binnen de context van de Efteling als casus – die intrinsiek is – te komen tot inzicht in de ontwikkelingsgang van de Efteling in relatie tot het thema sprookjes, primair aan de hand van de drie (sub)cases.³⁵

1.6.3 Dataverzameling

Yin (2009:99-114) geeft aan dat het voor case studies van belang is bij de dataverzameling veel verschillende bronnen te gebruiken. Als bronnen die bij case studies het meest gebruikelijk zijn, noemt hij: 1. documentatie³⁶; 2. archieven³⁷; 3. interviews; 4. directe observatie; 5. participerende observatie; 6. fysieke of culturele artefacten. In mijn onderzoek heb ik gebruik gemaakt van al deze bronnen/methoden om een zo compleet mogelijk beeld te krijgen van de actoren en van de diverse narratieve praktijken. Yin (2009:116) stelt dat het bij case studies van belang is datatriangulatie toe te passen.³⁸

In het hiernavolgende zal ik van de diverse aspecten en dimensies uit het handelingsmodel als analyse-instrument aangeven hoe de dataverzameling heeft plaatsgevonden en hoe datatriangulatie is toegepast. Een

32 Bij archivarist Gerrie van Dongen heb ik een expertinterview afgenomen over de geschiedenis van de Efteling op het gebied van sprookjes; daarnaast heb ik haar tussentijds regelmatig benaderd met specifieke vragen.

33 De Efteling Academy is een talentontwikkelingsprogramma op het gebied van Imagineering (en hieraan gerelateerd onderzoek) voor studenten van NHTV Academy for Leisure en van de Universiteit van Tilburg (Vrijtijdwetenschappen). De Efteling Academy bestaat sinds 2009 en wordt vormgegeven in nauwe samenwerking met Olaf Vugts (directeur Imagineering) en diverse medewerkers van de Efteling.

34 Desondanks komt in het onderzoek soms een vergelijking met een andere verteller van sprookjes ter sprake. Dit was vooral het geval bij de interviews, waar de informanten spontaan de vergelijking met - met name - Disney aankaartten.

35 Daarnaast zal ik de flankerende ontwikkelingslijn van de diverse Efteling-sprookjesboeken in beeld brengen.

36 Hiertoe rekent Yin onder andere brieven, notulen van vergaderingen, interne rapporten, artikelen uit kranten of tijdschriften.

37 De notulen van vergaderingen, interne rapporten en artikelen uit kranten en tijdschriften zijn bij mijn onderzoek grotendeels afkomstig uit het Efteling-archief. Dit geldt ook voor artefacten als illustraties door Pieck en Van de Ven en voor foto's en films die ik heb gebruikt.

38 Triangulatie wordt door Ritchie & Lewis (2003) als volgt omschreven: "Triangulation involves the use of different methods and sources to check the integrity of, or extend, inferences drawn from the data" (p.46).

en ander is waar nodig uitgesplitst naar de drie (sub)cases. In de hoofdstukken 3, 4 en 5 wordt vervolgens gedetailleerder op de aanpak van het onderzoek naar de betreffende (sub)case ingegaan.

Inzicht in de actoren en hun narratieve praktijken

Ten aanzien van de actoren in relatie tot de narratieve praktijken waren de volgende vragen aan de orde: Wat is hun disciplinaire achtergrond? Welke inspiratiebronnen spelen een rol? Wat zijn hun persoonlijke talenten? Welke ervaringen hebben zij met sprookjes? Hoe interpreteren zij de (voor)kennis van hun publiek? Hoe interpreteren zij de Efteling als context? Centraal stond verder: Hoe ging of gaat het creatieproces in zijn werk? Tevens spelen bedoelingen van de vertellers een rol: Welke betekenis leggen zij in hun vertelling? Welke beleving³⁹ hebben zij voor ogen? Op welke manier dragen zij bij aan de Efteling en aan sprookjes als cultuurgoed?

De belangrijkste actoren uit de beginjaren van de Efteling (Anton Pieck en Peter Reijnders) zijn niet meer in leven. Om toch een zo helder mogelijk beeld te krijgen van deze actoren als vertellers van sprookjes heb ik verschillende *biografieën* over hen geraadpleegd en – met name wat Pieck betreft - ook gesproken met *sleutelinformanten* die hem persoonlijk hebben gekend.⁴⁰ Daarnaast heb ik *documentaires* over Pieck en Reijnders bekeken. Heel waardevol waren ook de *interviews op film*, zoals het interview met de dochters van Reijnders dat de Efteling in 2001 liet maken als voorbereiding op de publicaties ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan in 2002. Om inzicht te krijgen in de praktijken van Pieck en Reijnders - en dan specifiek de attractie Roodkapje als case⁴¹ - heb ik in het Efteling-archief van de jaren 50 en begin 60 alle *notulen* doorgevoerd van de bestuursvergaderingen, en van de wekelijkse werkbesprekingen en adviseursbesprekingen (zie verder hoofdstuk 3).

De belangrijkste bron bij de case Droomvlucht (hoofdstuk 4) en de case Sprookjesboom (hoofdstuk 5) vormen de *interviews* die ik heb afgenomen. In totaal heb ik ten behoeve van deze twee cases tweeëntwintig interviews afgenomen onder zestien informanten. De interviews hebben verspreid plaatsgevonden in de periode tussen juni 2009 en januari 2012.

Met betrekking tot Droomvlucht en de communicatie of activiteiten hieromheen ging het om interviews met (oud-)Eftelingers. Enkele informanten speelden tevens een belangrijke rol in het toenmalige beleid en de positionering van de Efteling. Sommigen van hen werken niet meer bij de Efteling - meestal vanwege pensioenering - en anderen zijn nog steeds bij de Efteling in dienst.

In het geval van Sprookjesboom heb ik interviews afgenomen bij interne en externe actoren die betrokken zijn (geweest) bij diverse praktijken van Sprookjesboom en/of bij andere praktijken op het gebied van sprookjes die hieraan voorafgaand of flankerend plaats hebben gevonden (zoals *Het Sprookjesboek van De Efteling* en de attractie Assepoester, beide uit 2009).

39 Het Engelstalige begrip *experience* kan in Germaanse talen op verschillende manieren vertaald worden: *Erlebnis* (beleving/belevenis) of *Erfahrung*. Mommaas (2000), Schulze (2005), Visser (1998), Zipes (1997) geven aan dat *Erlebnis* verwijst naar zintuiglijke, onmiddellijke, subjectieve gebeurtenissen: "mit eindander verknüpfte subjektive Prozesse" (Schulze, 2005:559). *Erfahrung* verwijst eerder naar momenten van reflectie, naar leereffecten of naar de betekenis die men (aan een *Erlebnis*) toekent: "Erfahrung denotes an experiential moment in which one learns something about oneself and the world" (Zipes, 1997:34). In dit proefschrift wordt de term 'beleving' voor beide nuances van het begrip *experience* gehanteerd omdat dit - met name ook in de interviews - meestal als term werd gebruikt, ook waar het soms om (betekenisvolle) ervaring ging.

40 Zoals Anneke Nitrau, conservator Anton Pieck museum te Hattem en Ton van de Ven, voormalig ontwerper/ creatief directeur van de Efteling.

41 Vanaf hier hanteer ik het begrip case in plaats van subcase als het gaat om Roodkapje (1961), Droomvlucht (1993) of Sprookjesboom (2006-heden).

De methode die ik bij de interviews gehanteerd heb, is die van *conversational interviewing* zoals omschreven door van Manen (1990:63). Deze benadering ziet het conversational interview als een methode om *lived-experience* materiaal te verzamelen (bijvoorbeeld verhalen, herinneringen) en om in dialoog met de gesprekspartner gezamenlijk te reflecteren op het onderwerp. Hiermee worden de gesprekspartners als het ware participanten of samenwerkingspartners in het onderzoeksproject (Manen, 1990:63).

De duur van de gesprekken varieerde van circa twee tot meer dan drie uur. Van de gesprekken is een transcriptie gemaakt. Volgens Elliot (2005:51) is het vrijwel onmogelijk om alle betekenis die tijdens een ontmoeting of gesprek naar voren komt, in een transcriptie vast te leggen. Via intonatie, pauzes, aarzelingen en lichaamstaal kan een spreker - al dan niet bewust - aanvullende betekenis leggen in wat hij vertelt. Ik heb ervoor gekozen in de transcripties het gesprek letterlijk weer te geven, dat wil zeggen: alles wat gezegd en gevraagd is, door de geïnterviewde en door mijzelf. Ook versprekingen, aarzelingen en pauzes heb ik weergegeven.⁴² Daarnaast heb ik ook andere, non-verbale uitingen - zoals lachen - vermeld. De transcriptie is enige tijd na het interview aan de desbetreffende informant voorgelegd.

Seidman (1998, in Elliot 2005:32) geeft - in geval van biografische interviews - de voorkeur aan een serie van drie opeenvolgende interviews met een respondent.⁴³ In het eerste interview wordt aan de respondent gevraagd zijn of haar levensverhaal te vertellen, tot aan de gebeurtenis of het onderwerp waar het onderzoek over gaat. Het tweede interview zou moeten focussen op concrete aspecten van de (huidige) ervaringen van de respondent, waarbij de respondent wordt aangemoedigd dit in verhalende vorm te doen. In het laatste interview kan de onderzoeker de respondent aanmoedigen te reflecteren op de betekenis van deze ervaringen.

Bij mijn onderzoek heb ik in de meeste gevallen bovengenoemde aspecten in één gesprek aan bod laten komen. Voorafgaand aan de interviews had ik mij via documentenonderzoek en via bestaande interviews (op schrift of op film) met de betrokken personen al verdiept zowel in de achtergronden van de actor als in de relevante praktijken. Met een aantal actoren heb ik twee gesprekken gevoerd. In het (eerste) interview kwamen de persoonlijke achtergronden van de informant aan bod, zoals hun disciplines, ervaringen (onder andere met sprookjes) en talenten of vaardigheden. Vaak kwam dit neer op een deel van het levensverhaal. Een en ander werd steeds in relatie gebracht met de (latere) betrokkenheid en rol bij de Efteling. Vervolgens kwamen concrete aspecten van de praktijken bij de Efteling aan bod. Tijdens de gesprekken ontstond de reflectie op de praktijken deels spontaan, deels werd deze gestimuleerd door vragen die ik stelde, of door de begrippen of thema's die ik voorlegde. In het geval van een tweede gesprek werd er dieper gereflecteerd met name op de betekenis van de praktijken, bijvoorbeeld op inspiratiebronnen, intenties en gevolgen. Vaak had de informant tussentijds - naar aanleiding van het eerste interview of tijdens het lezen van het transcript - nieuwe inzichten gekregen in zichzelf als actor of in de praktijk.

Tijdens het onderzoek naar Droomvlucht is de informant gevraagd zich terug te verplaatsen in de tijd en vanuit dat perspectief te vertellen over de praktijken waarin zij een rol speelden, wat hierbij de context was en wat een en ander betekende. Bij deze case ging het dan met name om de periode begin jaren 90, inmiddels bijna twintig jaar geleden. Edward Bruner (2005) wijst in dit verband op een probleem bij het re- of deconstrueren van persoonlijke herinneringen. Hij geeft aan dat tijd en plaats een onvermijdelijke invloed uitoefenen op de manier waarop het verleden gecontextualiseerd wordt (Bruner, 2005 in Morgan, Lugosi & Brent Ritchie, 2010:120).

Elliot (2005) stelt dat wat in een interview wordt verteld, nooit eenvoudigweg een verslag kan zijn van de ervaringen, "rather they make sense of and therefore inevitably distort those experiences" (p.23). Alle herinneringen aan ervaringen - of het nu om beschrijvingen van of om reflecties op deze ervaringen gaat - zijn in

42 Ook de citaten uit de interviews die zijn terug te vinden in met name hoofdstuk 4 en 5, zijn op deze manier weergegeven om de 'stem' van de actor zoveel mogelijk intact te laten.

43 Elliot hanteert de term respondent in plaats van informant.

feite al transformaties van die ervaringen (Manen, 1990:54). Negatieve gebeurtenissen hebben de neiging te vervagen, terwijl positieve gebeurtenissen beter herinnerd worden (Morgan et al., 2010:16-18). In het kader van dit onderzoek is het van belang te beseffen dat al deze aspecten mogelijk een rol spelen bij de reconstructie van creatieprocessen of praktijken uit het verleden.⁴⁴

Bij de interviews is met de informanten afgesproken dat een en ander vertrouwelijk zou worden behandeld. Er was tijdens de gesprekken sprake van veel openheid, grote betrokkenheid bij het onderwerp en van een verregaande interesse in het onderzoek. Ik heb geprobeerd de betrouwbaarheid van het onderzoek te waarborgen door in de fase van dataverzameling de transcriptie van het interview aan de desbetreffende informant voor te leggen en te vragen om aanvullingen, verduidelijking of correcties. In enkele gevallen heb ik van informanten nog een naschrift bij het interview ontvangen. In de analysefase heb ik de informatie uit de interviews verwerkt door deze onder te verdelen in een negental thema's, die op hun beurt onderverdeeld werden in subthema's (Creswell, 2007:150-164). Eveneens in de analysefase heb ik respondent validatie toegepast. Hierbij worden tussentijdse bevindingen voorgelegd aan personen die bij het onderzoek betrokken waren. Op deze manier kan gewaarborgd worden dat de bevindingen van de onderzoeker en de perspectieven en ervaringen van de deelnemers aan het onderzoek zo goed mogelijk overeenkomen (Bryman, 2008:377). Waar in de analysefase bleek dat er sprake was van onduidelijkheid of tegenstrijdigheid in bepaalde resultaten, heb ik via datatriangulatie getracht helderheid te krijgen door diverse bronnen naast elkaar te leggen. Soms heb ik aanvullende bronnen uit het archief geraadpleegd als extra 'controle'. Vanwege de afspraken met betrekking tot vertrouwelijkheid vermeld ik in de verslaglegging van dit proefschrift in de meeste gevallen geen namen van de geïnterviewden,⁴⁵ maar verwijs ik – indien relevant – eerder naar rollen of disciplines. Soms wordt hierop een uitzondering gemaakt. Dit gebeurt wanneer deze persoon in andere, openbare bronnen al bij naam wordt geciteerd of genoemd in verband met de betreffende praktijk. Dit is met name het geval bij Ton van de Ven als ontwerper van Droomvlucht.

Inzicht in de vertellingen

Om inzicht te krijgen in de aard en inhoud van de diverse impliciete en expliciete vertellingen (als resultaat van de creatieprocessen) heb ik in de eerste plaats *observaties* verricht in het park. Dit geldt voor de attracties en voor de korte voorstellingen van Sprookjesboom in het Openluchttheater. Daarnaast heb ik voorstellingen in Theater de Efteling bijgewoond. Andere vertellingen heb ik bekeken op dvd. Dit geldt voor de Sprookjesshows uit de jaren 90 en voor de animatieserie Sprookjesboom.

Alle sprookjesboeken die de Efteling heeft uitgegeven, maar ook andere relevante sprookjesboeken⁴⁶ zijn aanwezig in het archief. Deze heb ik gelezen en inhoudelijk met elkaar vergeleken. De Efteling-sprookjesboeken volgen in feite een eigen ontwikkelingslijn binnen de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes. Zij geven een beeld van de tijdgeest, met name in relatie tot de beleving en betekenis die men in een bepaalde periode via de sprookjes wilde meegeven. Daarnaast zijn zij een indicatie voor de Efteling als context omdat er vaak een wisselwerking is tussen de boeken en wat in de Efteling te zien is. Ook op een ander niveau zijn sprookjesboeken contextueel van belang. Bestaande (literaire) sprookjesvertellingen (al dan niet door de Efteling) dienden of dienen voor de diverse actoren als inspiratiebron of als referentiepunt in hun creatieprocessen.

44 Dit geldt overigens ook voor bepaalde schriftelijke documenten die ik heb geraadpleegd, zoals *Kroniek van een Sprookje* dat vanuit de (Efteling)context van 2002 geschreven werd.

45 Tijdens het onderzoekstraject hebben de promotoren en de copromotor inzicht gekregen in de verwerking van de interviews in het manuscript. De citaten en parafrazen uit de interviews zijn in het manuscript dat is beoordeeld door de promotiecommissie, voorzien van een nummering. De promotoren en de copromotor beschikken over een overzicht van de informanten die met deze nummering corresponderen.

46 Dit geldt bijvoorbeeld voor de *Sprookjes van Grimm* uit de jaren 40 die Anton Pieck geïllustreerd heeft. In hoofdstuk 3 zal worden aangetoond hoe dit boek conditionerend was voor de praktijken van Pieck en Reijnders in de jaren 50 en 60.

Inzicht in de context

Zoals eerder in deze inleiding vermeld, is het niet eenvoudig de context af te bakenen. De praktijken – waarbij de diverse actoren een (hoofd)rol spelen - zijn gesitueerd binnen de Efteling-context. Actoren en Efteling bevinden zich tevens in een bredere context. De contexten heb ik bij de drie cases steeds opnieuw gedefinieerd, zoveel mogelijk op basis van bronnen uit de periode waarin de praktijk heeft plaatsgevonden of plaatsvindt.

Om inzicht te krijgen in de tijdruimtelijke context (bijvoorbeeld sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen) en de culturele context (bijvoorbeeld belang en betekenis van sprookjes), heb ik bij elke casus waar mogelijk gebruik gemaakt van wetenschappelijke publicaties. Maar ook andere typen publicaties kunnen soms inzicht geven in de context. Zo zijn in artikelen in kranten en tijdschriften uit de diverse periodes regelmatig verwijzingen te vinden naar aspecten uit de context, bijvoorbeeld hoe men in een bepaalde periode over sprookjes dacht.

Sprookjes bestaan misschien niet maar dit sprookje [de Efteling] is wel degelijk werkelijkheid geworden. [...] Wat zou het leven saai zijn zonder sprookjes.
(“Flair + de Wereld”, 1992)

Met name voor de eerste twee cases is dit type artikelen afkomstig uit het Efteling-archief. Verondersteld kan worden dat deze artikelen en de inhoud destijds bekend waren binnen de Efteling, en dus ook bij de actoren.

Hoe de Efteling als context eruit zag ten tijde van de diverse praktijken, is vastgesteld op basis van documentatie zoals plattegronden, brochures en (beleids)stukken uit een bepaalde periode. Foldermateriaal, advertenties en persberichten geven een beeld van hoe de Efteling zichzelf zag en wat zij het publiek wilde bieden:

Het wereldvermaarde recreatieoord waar jong en oud kan genieten van het grootse natuurpark met:
Zijn mechanische sprookjestuin.
Zijn speeltuin met elektrische draaimolen, zweefmolen, kinderbad en spoorwegemplacement voor de jeugd.
Zijn tennisbanen, siervijver, zwembad en kanovijver.
U vertoeft er in een blijde wereld!
(Advertentie in *Viking*, 16 juni 1954)

Waardevol zijn in dit verband ook de diverse films die over de Efteling zijn gemaakt, zoals de (promotie)films van Peter Reijnders uit de jaren 50 en 60 en latere Efteling-documentaires.⁴⁷ Daarnaast vormen de diverse (jubileum)boeken⁴⁸ van de Efteling een wezenlijke bron van informatie over de Efteling als context. Niet alleen omdat zij (geheel of gedeeltelijk) samenvallen met de periode waarin een bepaalde praktijk uit deze studie zich afspeelde, maar ook omdat in deze boeken reflecties van de actoren op de Efteling als context en op de narratieve praktijken zijn terug te vinden.

De Efteling als context is daarnaast vaak in de diverse interviews aan bod gekomen. Voor alle actoren geldt dat zij inzicht konden geven in (hun perceptie van) deze context. Soms heb ik hierover apart interviews gevoerd met interne sleutelinformanten. Zo heb ik met de archivaris regelmatig gesproken over de Efteling-historie. In andere gevallen kwam het voor dat een deel van het interview met een actor gewijd was aan

47 Zoals *Dromen met Open Ogen* (1992) en *50 jaar Sprookjes in Kaatsheuvel* (2002).

48 Dit zijn *Het sprookje van de efteling* (1962), *Mam, een duppie voor de kip?* (1992), *De Efteling. Kroniek van een Sprookje* (2002) en *Zijn we d'r al?* (2012).

aspecten uit de Efteling-context uit een eerdere periode. Deze informanten vervulden dan als het ware een dubbelrol: die van actor (over hun eigen praktijk) en van sleutelinformant (over eerdere praktijken). Bij de citaten van uitspraken die gedaan zijn vanuit de rol van sleutelinformant, vermeld ik de naam gevolgd door 'persoonlijke communicatie' (p.c.) en datum en/of jaartal.

Inzicht in de gevolgen (respons bij het publiek)

In het handelingsmodel van Van der Poel spelen bedoelde en onbedoelde gevolgen van praktijken een rol. In het geval van de vertelpraktijken van sprookjes is het uiteraard interessant te weten welke beleving of betekenis sprookjes bij het publiek en/of de lezers teweeg brengen. Hoewel de nadruk in deze studie ligt op de vertellers van sprookjes, wordt indirect ook de respons van de ontvangers van sprookjes, namelijk het publiek, meegenomen als contextuele informatie. Bij het inventariseren van de gevolgen speelt de situering van de actor mee. Ik richt mij met name op de respons waarvan de actor kennis kan nemen en die hij - bewust of onbewust - mee kan nemen in zijn leerproces, en daarmee in een volgende narratieve praktijk. Bij deze inventarisatie zijn twee typen bronnen voor handen.

Voor de eerste periodes van de Efteling baseer ik mij op reacties van pers en publiek zoals vermeld in kranten en tijdschriften. Voor de latere periodes geldt dat de Efteling zelf onderzoek doet of laat doen naar de bekendheid en de beleving van (Efteling)sprookjes. Een voorbeeld hiervan is de Sprookjesenquête, opgezet en uitgevoerd door de Efteling in samenwerking met het Meertens Instituut (Efteling/Mens, 2008). Ook hebben vanaf 2008 diverse studenten van de Universiteit van Tilburg (Departement Vrijtijdwetenschappen) in opdracht van de Efteling en mijzelf en onder mijn begeleiding onderzoek gedaan naar de Efteling-beleving. Dit varieerde van een algemeen onderzoek naar herinneringen aan de Efteling - waarin ook sprookjes aan bod kwamen (Heessen & Mens, 2009) - tot onderzoek naar de respons op *storytelling* door de Efteling bij een tweetal attracties (Heijnekamp & L. Jansen, 2010). Verder is onderzoek verricht naar de beleving van Sprookjesboom binnen en buiten het park (S. Jansen & Meijdam, 2011).

1.7 Leeswijzer

De indeling van deze dissertatie is als volgt. In hoofdstuk 2 wordt het fenomeen sprookjes geïntroduceerd en toegelicht. Het hoofdstuk schetst de ontwikkeling van sprookjes van volksverhaal tot literair genre tot (multimediaal) genre dat ook via bijvoorbeeld films en attractieparken wordt uitgedragen. Ook de kanttekeningen die in de wetenschappelijke literatuur bij deze laatste ontwikkeling worden geplaatst, komen aan bod. Vervolgens wordt verkend hoe het handelingsmodel van Hugo van der Poel voor (sociale vrijetijd) praktijken als analyse-instrument kan dienen bij het bestuderen en het 'inschrijven' van de variëteit aan factoren die (in onderlinge samenhang) een rol spelen bij narratieve praktijken op het gebied van sprookjes. De vertelpraktijk van Roodkapje door de gebroeders Grimm dient als illustratie voor deze benadering.

In de hoofdstukken 3, 4 en 5 worden de drie gekozen cases behandeld. Hoewel er bij alle drie cases in principe sprake is van eenzelfde benaderingswijze, te weten het thema sprookjes als gemeenschappelijk kenmerk en het handelingsmodel/analyse-instrument als conceptueel kader, zijn er naast overeenkomsten ook grote verschillen in context en vertelpraktijken. Ik heb er dan ook voor gekozen bij elk hoofdstuk in de presentatie een opzet en indeling te gebruiken die mijns inziens het meest recht doet aan de betreffende praktijken en actoren. Tevens heb ik er in de opzet en indeling rekening mee gehouden dat elk hoofdstuk ook afzonderlijk te lezen moet zijn. Vandaar dat bijvoorbeeld bij de beschrijving van de context soms wordt teruggegrepen op aspecten die ook bij de eerdere praktijken een rol speelden.

Hoofdstuk 3 bevat een analyse van de eerste case, de attractie Roodkapje, als narratieve praktijk. De attractie biedt een combinatie van beeld, beweging (techniek) en audio (gesproken en gezongen tekst). Deze casus is exemplarisch voor de narratieve praktijken van Anton Pieck en Peter Reijnders als actoren. Roodkapje behoort tot de oudste sprookjes in de Efteling en is in vrijwel alle Efteling-sprookjesboeken terug te vinden. Het sprookje is in het verleden op twee manieren uitgebeeld in het park: eerst via een tafereeltje met een tweetal beeldjes in het bos (1953), later via de scène van het huisje van grootmoeder (1961). Ik analyseer de ontwikkeling van Roodkapje bij/door de Efteling aan de hand van de diverse fasen in het creatieproces. De ontwikkelingen in de expliciete vertellingen uit de diverse sprookjesboeken die door of in opdracht van de Efteling zijn uitgegeven, dienen daarbij als achtergrond.

Hoofdstuk 4 behandelt de tweede case, de attractie Droomvlucht uit 1993. Deze narratieve praktijk is exemplarisch voor de praktijken van Ton van de Ven als actor. Sinds de opening geldt Droomvlucht als een van de populairste attracties van de Efteling.⁴⁹ Ik analyseer (de ontwikkelingen in) het ontwerp, de vormgeving, de ideeën, de inspiratiebronnen, de beoogde beleving en het persoonlijke referentiekader van de actor. Ook komt een expliciete vertelling (uit 1992) over Droomvlucht aan bod. Dit alles in het licht van de context, waaronder bijvoorbeeld de 'terugkeer naar de sprookjes', die de Efteling als organisatie in de loop van de jaren 80 in gang zette.

Hoofdstuk 5 gaat in op Sprookjesboom, de derde case. Sprookjesboom is exemplarisch voor de narratieve praktijken waarin diverse actoren (in diverse teams) opereren. In de vertellingen van Sprookjesboom figureren verschillende karakters uit het Sprookjesbos (onder anderen Roodkapje, Klein Duimpje, de Wolf, de Heks, Langnek en de Fakir). Deze treden buiten hun oorspronkelijke sprookje en beleven - in interactie met elkaar - avonturen. Elementen van de oorspronkelijke sprookjes waar Sprookjesboom op gebaseerd is, blijven herkenbaar in de typering van de karakters, in hun motieven en handelingen, en in het type 'conflicten'. Zo zit de Wolf altijd achter Roodkapje en het geitje aan. Daarnaast zijn er in elke vertelling herkenbare beelden die sterk verwijzen naar het Sprookjesbos als context, bijvoorbeeld het huisje van de heks.

Sprookjesboom is begonnen als computeranimatieserie op televisie. De serie wordt technisch gerealiseerd door Motek. Voor het maken van de inhoud wordt gebruik gemaakt van externe scriptschrijvers die door actoren vanuit de Efteling worden aangestuurd. Sprookjesboom is in oktober 2006 op televisie gelanceerd bij Z@ppelin/TROS. Van de serie worden nog steeds nieuwe afleveringen gemaakt. Het betreft korte verhaaltjes van vijf of tien minuten voor kinderen van circa 3 tot 7 jaar. De verhaaltjes worden ingeleid door de Sprookjesboom en verlopen steeds op dezelfde wijze: er is een probleem, dat wordt opgelost en ze leven nog lang en gelukkig. De serie is ook op dvd verkrijgbaar. Vanaf september 2009 is het magazine *Sprookjesboomfeest* op televisie uitgezonden. Er is een uitgebreide Sprookjesboom merchandiselijn met producten die zowel binnen als buiten het park te koop zijn. Sprookjesboom heeft ook een eigen website.

Verder is in het verlengde van de serie een theatershow gemaakt (*Sprookjesboom op Reis*) en vinden er Sprookjesboom-voorstellingen plaats in het kleine Openluchttheater in het Sprookjesbos van de Efteling. In 2009 ging *Sprookjesboom de Musical* in het grote Theater de Efteling in première. Dit was de eerste grote, eigen theaterproductie van de Efteling. In 2012 is een nieuwe musical van Sprookjesboom in première gegaan. In 2010 is de interactieve Sprookjesboom als fysieke attractie in het Sprookjesbos van de Efteling gerealiseerd, waarmee de cirkel tussen multimediale en fysieke wereld rond is gemaakt. Interessant aan de case Sprookjesboom is dat verschillende disciplines - en hierbinnen diverse teams - zich met de ontwikkeling van het merk bezighouden. Het betreft vijf verschillende afdelingen, te weten Brand

49 Bij diepte-interviews onder 30 respondenten werd Droomvlucht maar liefst 244 keer - veelal spontaan - genoemd als zijnde 'typisch Efteling' en 'sprookjesachtig' (Heessen & Mens, 2009).

Development, Media, Live Entertainment & Theaterproducties, Design & Development, en Merchandise, Licensing & Publishing.⁵⁰ Bij de Efteling stemmen de diverse actoren onderling hun narratieve praktijken op elkaar af. Het merk Sprookjesboom is zeer succesvol en wordt intern als voorbeeld van *best practice* van merkontwikkeling beschouwd. Interessant is verder dat bij Sprookjesboom de karakters en verhalen uit het eigen Sprookjesbos als inspiratiebron hebben gediend. In de analyse leg ik de nadruk op Roodkapje en de Wolf om zo aan te kunnen sluiten bij de eerste case. Bovendien zijn Roodkapje en de Wolf zeer populaire Sprookjesboom-karakters, de eerste onder de doelgroep kinderen en de tweede onder de doelgroep volwassenen.

In de verslaglegging van deze case worden de diverse actoren niet met naam en toenaam genoemd, aangezien deze allen nog werkzaam zijn voor de Efteling, en intern de nadruk ligt op (de praktijken van) de diverse teams.

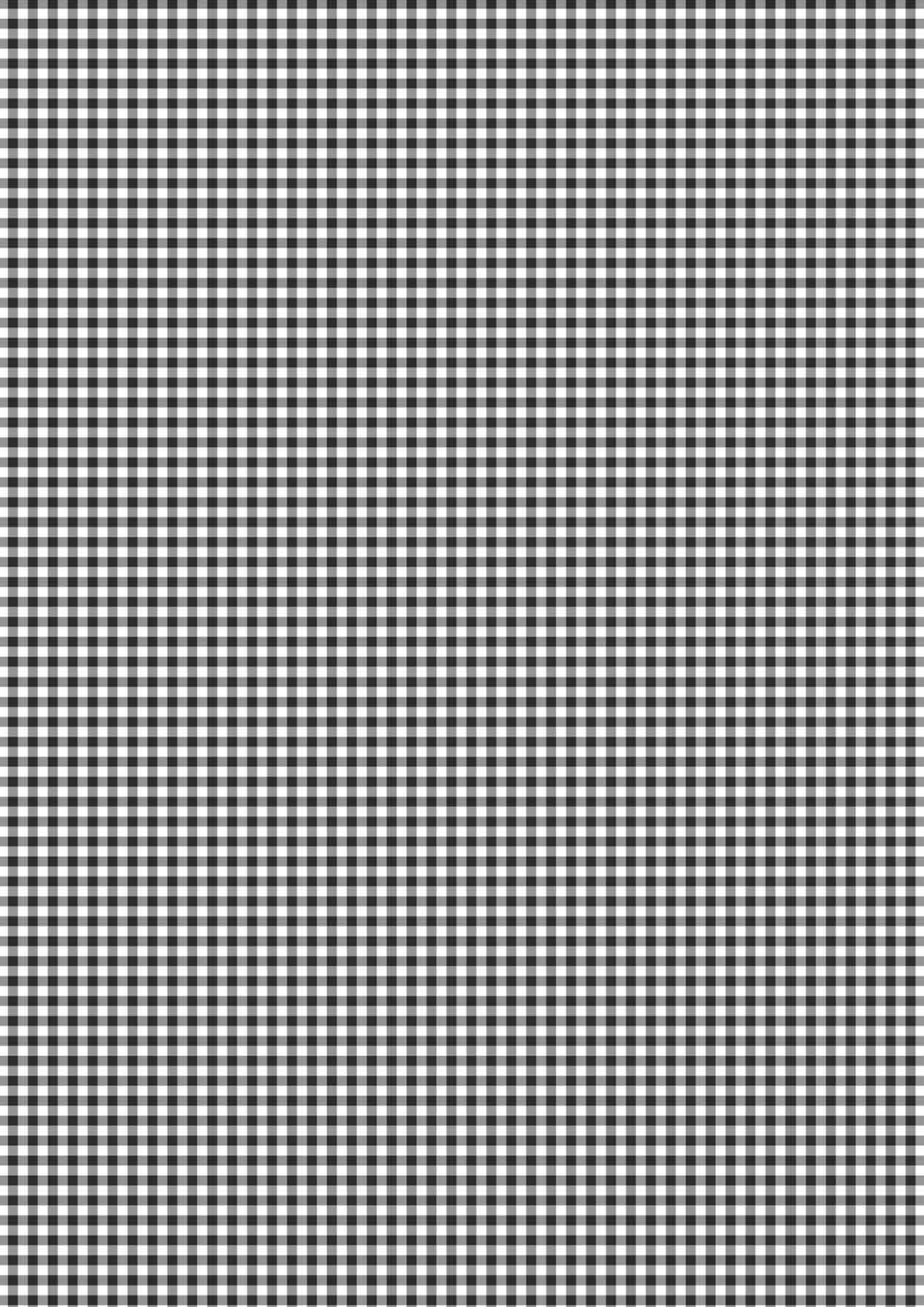
Hoofdstuk 6 bevat een samenvatting waarin ik de belangrijkste bevindingen uit de diverse hoofdstukken uitlicht en verbind om zodoende de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes te schetsen. Hierbij kijk ik met name naar de wisselwerking tussen het cultuurgood sprookjes, het handelen door de vertellers en de Efteling als context. Het hoofdstuk bevat daarnaast een reflectie op het onderzoek. Allereerst op het handelingsmodel zoals dat is toegepast als analyse-instrument bij deze narratieve praktijken en verder op de keuze voor de drie cases. Daarnaast doe ik aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

50 Deze afdelingen vallen onder het Directoraat Imagineering (zie verder hoofdstuk 5).

Hoofdstuk 2

For children [...] the fairy tale insinuates itself into their lives as 'natural history'.

*Jack Zipes (1997)
Happily ever after. Fairy Tales, Children,
and the Culture Industry. (p.73)*



Hoofdstuk 2 De dynamiek van het vertellen van sprookjes

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk wordt in paragraaf 2.2 het fenomeen sprookjes geïntroduceerd waarbij de nadruk ligt op de dynamiek van sprookjes⁵¹ onder invloed van de vele verschillende vertellers en contexten waarin sprookjes werden en nog steeds worden verteld.

Eerst worden sprookjes als mondeling overgedragen volksverhalen behandeld. Vervolgens wordt ingegaan op kenmerken van sprookjes en op sprookjes als literair genre⁵², waarbij tevens aandacht is voor wat (motieven uit) sprookjes memetisch maakt. Tenslotte volgt een verkenning van de contexten die bij het vertellen van sprookjes een rol spelen. Bijzondere aandacht gaat hierbij uit naar de context van media en de context van plaats, waartoe ik ook een attractiepark als de Efteling reken.

In paragraaf 2.3. wordt het handelingsmodel van Van der Poel (2004) geïntroduceerd en vertaald tot analyse-instrument om het vertellen van sprookjes te kunnen ontrafelen. De 'vertellers' worden hierbij als actoren beschouwd, en het 'vertellen' als het handelen. De actoren geven de narratieve praktijken vorm. Actoren en praktijken zijn geconditioneerd door persoonsgebonden én contextuele omstandigheden. Deze laatste kunnen weer uiteenvallen in tijdruimtelijke, structurele en fysisch-biotische en/of materiële conditionering. Paragraaf 2.4 is een illustratie van het analyse-instrument, toegepast op het vertellen van het sprookje Roodkapje door de gebroeders Grimm.

2.2 Sprookjes: ontwikkeling en kenmerken

2.2.1 De mondelinge overlevering van volksverhalen

Verhalen vertellen, in de zin van verhalen die mondeling werden overgedragen, is duizenden jaren oud (Dekker, Van der Kooi & Meder, 1997:11; Zipes, 1997:63). Onder de noemer 'volksverhalen' vallen allerlei typen verhalen (Von Franz, 1996:4; Zipes, 1997:63). Dekker, Van der Kooi en Meder (1997) en Meder (2000) verstaan hieronder verhalen die in een bepaalde tijd en ruimte worden doorverteld en bij mensen bekend zijn.

Volgens Dekker et al. (1997) is een van de belangrijkste kenmerken van de mondelinge overlevering dat een verhaal niet één definitieve vorm kent. "Nieuwe tijden, ruimtes en vertellers zorgen telkens weer voor aanpassingen en veranderingen" (p.12), bijvoorbeeld een verandering in de moraal.

Volksverhalen konden keer op keer verteld worden, door verschillende vertellers of steeds op een iets andere manier door dezelfde verteller (Zipes, 1997:63). Iedere verteller kon elementen aanpassen of toevoegen, afhankelijk van zijn eigen smaak of individuele voorkeuren (Dekker et al., 1997:11) of om aan de smaak van het publiek tegemoet te komen (Gabriel, 2000:10).

De mondelinge overlevering vond plaats in veel verschillende omgevingen, zoals in taveernes, op het land, op zee (Zipes, 1997). In Europa was het de belangrijkste vorm van vermaak, vooral in de wintertijd (Von Franz, 1996:4). De term 'volk' in volksverhaal verwees vroeger vooral naar het eenvoudige, ongeletterde volk, naar de plattelandsbevolking (Dekker et al., 1997:7).

51 Theo Meder duidt in *Een zoen voor Sneeuwwitje* (1998) de veranderlijkheid van sprookjes aan als de 'dynamiek van het sprookje'. Hierop is de titel van dit hoofdstuk geïnspireerd.

52 De achtergrondinformatie uit het eerste deel van dit hoofdstuk zal in de volgende hoofdstukken (de drie Efteling-cases) regelmatig terugkomen. Diverse actoren hebben niet alleen kennis van de inhoud van afzonderlijke sprookjes maar ook kennis of overtuigingen ten aanzien van sprookjes in het algemeen, bijvoorbeeld wat de kenmerken van sprookjes zijn en wat de ontstaansgeschiedenis is. Dit speelt een rol in de praktijken van het vertellen.

Volgens Von Franz (1996) was het vertellen van deze verhalen in boerengemeenschappen een essentiële, spirituele bezigheid (p.4). Het vertellen van volksverhalen kwam echter ook bij andere sociale, wél geletterde groepen voor (Dekker et al., 1997:7), zoals aan het hof, in scholen of in salons (Zipes, 2006:22). Waar het vertellen ook plaatsvond, de verteller bevond zich te midden van een groep mensen. Er was dus sprake van persoonlijk onderling contact. Volgens folkloristen is de belangrijkste functie van het vertellen van verhalen (zoals sprookjes) entertainment⁵³, wat alleen tot zijn recht komt als het verhaal *in situ* verteld wordt, in de vorm van een voorstelling (Dorson, 1969; Georges, 1969, 1980, 1981; Newall, 1980 in Gabriel, 2000).

Vanaf de Middeleeuwen tot aan het begin van de negentiende eeuw was het overgrote deel van de bevolking ongeletterd, vandaar dat vrijwel iedereen – hetzij als verteller, hetzij als luisteraar - meedeed in de orale traditie van het verhalen vertellen (Zipes, 2006:54). Volgens Zipes (2006) waren daardoor troubadours, professionele verhalenvertellers aan het hof, rondreizende handelaren, maar ook slaven, bedienden, zeelui, spinsters, herbergiers en kinderen dragers van een verhaal. Volgens Meder (2000) was het mondelinge volksverhaal eeuwenlang het “boek van de arme man en vrouw” (p.40). Boeken waren niet voorhanden of niet voor iedereen betaalbaar. Naast de persoonlijke smaak van een verteller kon ook bijvoorbeeld zijn beroep bepalend zijn voor het soort volksverhalen dat werd doorverteld. Zo zou een koopman verhalen kiezen die zich afspelen in een handelsmilieu (Dekker et al., 1997:23).

2.2.2 Sprookjes en andere genres

Onder de brede noemer van volksverhalen kunnen verschillende genres onderscheiden worden, zoals het sprookje, de sage, de legende, de anekdote, de mop (Dekker et al., 1997:7), de fabel (Zipes, 2006:229), het raadsel en het broodje aap-verhaal (Meder, 2000:31). Ook de mythe wordt in dit verband wel genoemd (Von Franz, 1996; Bettelheim, 1978:37).

De onderlinge grenzen tussen deze genres zijn vaag (Dekker et al., 1997:7). Zo rekenen sommige folkloristen mythen niet tot de volksverhalen, omdat deze verhalen de functie van vermaak of ‘entertainment’ missen die het volksverhaal typeert (Campbell, 1975:862 in Gabriel, 2000:10). Anderen beschouwen de mythe als een verrijkt sprookje, maar dit lijkt niet logisch omdat sprookjes waarschijnlijk minder oud zijn dan vaak gedacht (T. Meder, p.c., 2011). Er is ook een tegenovergestelde theorie die stelt dat een sprookje een gedegenereerde mythe zou zijn (Von Franz, 1996:25). Deze theorie lijkt echter vooral gebaseerd op toevallige overeenkomsten in details (T. Meder, p.c., 2011).

Een mythe kent – net als andere volksverhalen - in principe geen auteur en heeft via opeenvolgende vertellers een min of meer gestandaardiseerde inhoud gekregen (De Ruijter, 1979:93). Lévi-Strauss stelt zelfs dat een mythe bestaat uit alle versies en interpretaties: geen enkele versie kan worden gezien als de juiste (Lévi Strauss, 1958/1976 in Gabriel, 2000:17). Lévi-Strauss karakteriseert de mythe als een van generatie op generatie overgeleverd probleemgericht verhaal. In mythen worden intellectuele paradoxen en diepgaande sociale conflicten aan de orde gesteld. Mythen zijn dus een middel om “onwelgevallige en onoplosbare logische tegenstellingen (le scandale logique) en sociale problemen uit te drukken” (Lévi-Strauss, 1964:13 in De Ruijter, 1979). Deze paradoxen en de sociale conflicten zijn uiteindelijk niet oplosbaar, maar worden wel aanvaardbaar gemaakt (De Ruijter, 1979:94). In mythen worden mensen geconfronteerd met potentieel ongunstige ontwikkelingen en met extreme situaties. Hierdoor wordt hun inzicht in de werkelijkheid groter. Ook wordt op gevaren gewezen en naar alternatieven gezocht. Hierbij is sprake van een probleemgericht karakter (ibid.:105). Dit laatste is een duidelijk onderscheid tussen mythen en sprookjes. Het sprookje is optimistischer en luchtiger van aard.

53 De amuserende functie geldt met name voor sprookjes (T. Meder, p.c., 2011).

Lévi-Strauss kent aan mythen een bovennatuurlijke oorsprong toe. Dit vloeit voort uit het verband dat bestaat tussen de enerzijds collectieve wijze waarop een mythe tot stand komt, en anderzijds de wijze waarop zij wordt ervaren door het individu. Tijdens het vertellen van mythen ontvangt de individuele toehoorder een boodschap, die nergens vandaan schijnt te komen (ibid.:104).

Volgens Bettelheim (1978) bestaat er in de meeste culturen geen scherpe scheidingslijn tussen mythe en sprookje, als het om volksverhalen gaat (p.25). Toch zijn er wel enkele verschillen. Anders dan bij sprookjes zijn bij mythen de helden of heldinnen vaak 'groots' (Cashdan, 1999:34) of 'bovenmenselijk', waarbij "wij stervelingen" ons duidelijk inferieur voelen (Bettelheim, 1978:26). De helden, evenals hun ouders, worden vaak bij naam genoemd (ibid.:40).

Bij de klassieke mythen ligt de nadruk vaak op de macht van de goden (Zipes, 2009:98). De gebeurtenissen zijn uniek en groots en worden ook als zodanig gepresenteerd (Bettelheim, 1978:37). De held wordt aan het eind van het verhaal soms opgenomen in het rijk der goden (ibid.:40). Vaak hebben mythen een tragisch einde (ibid.:37). Naast de mythen van de Grieken en de Romeinen, lijkt er ook een voorchristelijke Germaanse mythologie te hebben bestaan. De kennis hierover is echter beperkt en bestaat voornamelijk uit "twijfelachtige negentiende-eeuwse speculaties en reconstructies" (De Blécourt et al., 2010:9).

In het Engels wordt het woord *legend* gebruikt voor zowel sagen als legenden in het Nederlands (De Blécourt et al., 2010:8). De Blécourt et al. definiëren sagen als korte verhalen die gaan over bovennatuurlijke verschijnselen en wezens. Vaak worden in een sage tijd en plaats aangeduid (De Blécourt et al., 2010:8; Iba, 2000:7). Opvallend is dat sagen vaak door een plaats worden 'geclaimd' of aan een plek worden toegewezen (men spreekt dan over oikotypen of ecotypes), maar dat zij desondanks lokale variaties zijn op een internationaal bekend verhaalsthema. Sagen kunnen op verschillende plekken opduiken en worden om die reden in het Engels ook wel als *migratory legends* aangeduid (De Blécourt et al., 2010:8).

Sagen zijn vaak spannend of angstaanjagend en kunnen gaan over bijvoorbeeld heksen, spoken of weerwolven. Soms gaan sagen over moedige helden. Vroeger werden sagen vaak verteld alsof het ging om non-fictieverhalen. Sagen zijn over het algemeen wat pessimistischer van toon dan sprookjes en ze hebben vaak geen gelukkige afloop (ibid.:8).

Zoals eerder is gesteld zijn sprookjes volgens de laatste inzichten minder oud dan vaak gedacht (T. Meder, p.c., 2011). Bottigheimer (2009:2) stelt dat in verleden en heden meestal voetstoots is aangenomen dat sprookjes voortkomen uit de orale traditie van het vertellen van volksverhalen. De wetenschappelijke onderbouwing bij deze aanname is in haar optiek ontoereikend. Bottigheimer geeft in dit verband aan dat volksverhalen over het algemeen realistischer zijn dan sprookjes. Volksverhalen hebben meestal alledaagse personen als karakters, ze handelen over alledaagse situaties en ze lopen vaak niet goed af. Bovendien missen volksverhalen het magische element dat kenmerkend is voor sprookjes (pp.4-5).

2.2.3 Kenmerken van sprookjes

Uit het voorgaande blijkt dat er overeenkomsten maar ook verschillen zijn tussen sprookjes en andere genres. Het sprookje is niet eenduidig te definiëren. Vandaar dat Dekker et al. (1997:8) en Meder (2000:33) het genre afbakenen aan de hand van een aantal kenmerken. De door hen genoemde kenmerken dienen als raamwerk voor het onderstaande overzicht. Ook andere auteurs gaan op enkele van deze kenmerken in:

1. Sprookjes worden (ook) mondeling doorverteld en zijn meestal anoniem in de zin dat de eerste verteller niet bekend is. Toch worden ook bepaalde verhalen waarvan de eerste verteller wél bekend is, tot de sprookjes gerekend. Deze worden dan aangeduid als kunstsprookjes (Meder, 2000:45). Een van

de bekendste vertellers van deze sprookjes is Hans Christian Andersen, die veel van zijn verhalen baseerde op motieven uit dit type volksverhalen (Zipes, 2006).⁵⁴

2. Sprookjes spelen zich af in het verleden in een vaak onbestemde tijd, wat bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in een in sprookjes veel gebruikte openingszin als 'Er was eens'. Het gaat om een "pre-industriële, feodaal gestoffeerde wereld met koningen, prinses en prinsessen" (Dekker et al., 1997:8).
3. Sprookjes zijn recht-toe-recht-aan-verhalen - vaak een reis- of avonturenverhaal of een liefdesgeschiedenis met hindernissen - met een blij einde, wat tot uitdrukking komt in een veel gebruikte slotzin als 'En ze leefden nog lang en gelukkig' (Dekker et al, 1997; Meder, 2000:33). Als het blij einde een criterium is om een bepaald verhaal tot de sprookjes te rekenen, dan zouden sommige van de verhalen van Andersen niet werkelijk een sprookje zijn. Zo hebben in de ogen van Bettelheim (1978:37) Het meisje met de zwavelstokjes en Het tinnen soldaatje een triest einde (zie ook 5.4.3).
4. Sprookjes zijn ook duidelijk in de karakters die worden neergezet. De hoofdpersoon is jong, op de drempel van volwassenheid, en trekt eropuit om het probleem waarmee hij wordt geconfronteerd op te lossen. Dit personage is vaak de jongste, minst belovende en op het eerste gezicht domste van een drietal. Bij een klein aantal maar tevens zeer geliefde wondersprookjes zijn de hoofdpersonages geen adolescenten maar kleine kinderen. Denk hierbij aan Roodkapje, Klein Duimpje, en Hans en Grietje. In deze verhalen staat het ontsnappen aan een mensetend bovennatuurlijk wezen (reus of heks) of dier (wolf) centraal (Dekker et al., 1997:8).
5. De personages dragen vaak geen naam, maar worden benoemd als wat zij voorstellen: de reus, heks, prinses, stiefmoeder. Heeft de held of heldin wél een naam, dan is deze vaak zó algemeen dat er sprake is van ontindividualisering. Vaak ook hebben zij een naam die te maken heeft met hun uiterlijk (Klein Duimpje, Sneeuwwitje) of met een voor hen of voor het verhaal wezenlijke activiteit (Assepoester, Doornroosje).
6. Sprookjes kennen een duidelijk handelingsverloop en resultaat. In het handelingsverloop spelen ook de tegenstanders en de helpers van de hoofdpersoon een rol. De tegenstanders zijn menselijk, dierlijk, bovennatuurlijk of demonisch (stiefmoeder, heks, draak, reus of duivel) en proberen het hoofdpersoon tegen te werken bij het bereiken van zijn doel (Meder, 2000:33). Vaak is er ook sprake van helpers of tovervoorwerpen, die het hoofdpersoon ontvangt, steelt of verdient. Deze maken het mogelijk dat de hoofdpersoon het doel bereikt (Dekker et al., 1997:8).
Von Franz (1996:39) beschrijft het handelingsverloop van sprookjes aan de hand van de vier fasen van het klassieke drama. Het begint met het *exposé* van tijd en plaats. In het geval van sprookjes worden tijd en ruimte niet gespecificeerd. Vervolgens richt het verhaal zich op de *dramatis personae*: de hoofdpersonages worden geïntroduceerd. Daarna volgt het benoemen van het 'probleem', van de innerlijke behoefte van de hoofdpersoon, de opdracht of de noodsituatie die om een oplossing vraagt (Dekker et al., 1997:8; Von Franz, 1996). Dan volgen de *peripeteia*, of de keerpunten in het verhaal. De spanning wordt opgebouwd en leidt tot de *climax* waarbij een beslissing valt. Dit leidt vervolgens in de meeste gevallen tot een positief eindresultaat, zoals de prins die met de prinses trouwt (Von Franz, 1996:40).

54 Andersen schreef overigens ook sprookjes die oorspronkelijk als volksverhalen bekend waren, zoals De tondeldoos en De prinses op de erwt (T. Meder, p.c., 2011).

Vladimir Propp beschreef in 1928 een studie over de morfologie van het wondersprookje (Propp, 1928/1968). Hij onderscheidt binnen de wondersprookjes 31 verschillende handelingen of functies⁵⁵, zoals een verbod of de schending van dit verbod (Dekker et al., 1997:49). Vaak is er sprake van een verwijdering (vertrek of verbanning), een moeilijke opdracht die vaak is gerelateerd aan het verbod (Zipes, 2006:48), de uitvoering van die opdracht, en een gelukkige afloop. Deze handelingen kunnen gezien worden als de bouwstenen van het verhaal (Dekker et al., 1997:20). De functies zijn de fundamentele en constante componenten in een verhaal die de handelingen van een karakter motiveren en die de actie voortstuwten (Zipes, 2006:49). Kenmerkend is dat de handelingen altijd in een bepaalde vaste volgorde voorkomen en leiden tot het succes van de hoofdpersoon (Dekker et al., 1997:20).⁵⁶

7. Veel sprookjes kennen een drieritmiek of drieslag (Meder, 2000:33). Het hoofdpersonage is vaak één van een drietal, er moeten drie opdrachten worden uitgevoerd. Waar twee anderen falen lukt het de derde wel, het hoofdpersonage moet drie tegenstanders verslaan, heeft drie helpers en drie magische voorwerpen. Het hoogtepunt in het verhaal wordt bij de derde opdracht, poging of helper bereikt (Dekker et al., 1997:9).
8. Vaak kennen sprookjes ook nog een tweeledige structuur. Wanneer het uitgangsprobleem is opgelost, volgt soms een nieuwe reeks avonturen, waarbij opnieuw het drie-ritme-stramien wordt gehanteerd. De ontknoping van deze tweede reeks vormt in dat geval het slot van het sprookje (Dekker et al., 1997:9).
9. Het sprookje is een wonderverhaal waarin het wonder en het bovennatuurlijke een bijzondere rol spelen. Heel kenmerkend voor het genre sprookjes is dat het wonderlijke niet als wonderlijk wordt gepresenteerd, maar als iets heel vanzelfsprekends wordt ervaren. Voor een held is een draak of een reus niets bijzonders. Dekker et al. (1997) stellen:

De twee dimensies, het natuurlijke aardse en het bovennatuurlijke, magisch-mythische, worden in het sprookje niet, zoals bijvoorbeeld in de sage, gescheiden en geproblematiseerd, maar lopen probleemloos en bijna naadloos door elkaar heen en in elkaar over. Mens, dier, mythisch wezen, het betoverde en het betoverende: ze leven in een sprookje in eenzelfde universum. (p.9)

10. In het sprookje staat de wereld vaak op zijn kop: het resultaat is het tegenovergestelde van wat in de realiteit zou gebeuren. Juist de domste, jongste, zwakste trekt aan het langste eind. Het arme meisje trouwt met de prins, de domme jongen wordt koning. In die zin is het sprookje optimistisch (Dekker et al., 1997:9). De karakters functioneren in de lijn van hun status in een familie, sociale klasse of beroep. Zij overschrijden echter vaak grenzen en transformeren zich. Volgens Zipes (2006:49) is het juist deze mogelijkheid van transformatie die de verteller en luisteraar een gevoel van hoop geeft.

55 Ook diverse andere auteurs (Vogler, 1998; Bouma, 2010; McDonald, 2010; Mandler in Polkinghorne, 1988:111) onderscheiden een vaste verhaalstructuur in de vorm van opeenvolgende stappen of fases. Hierbij wordt het sprookje vaak als voorbeeld aangehaald.

56 Zipes (2006) vindt dat structuralistische benaderingen als die van Propp ontoereikend zijn bij het verklaren van de essentie van het sprookje, omdat er onvoldoende rekening wordt gehouden met de interactie tussen orale en literaire tradities, en de vele mutaties en variaties die ook binnen het literaire sprookje bestaan. Meder voegt eraan toe dat de studie van Propp een honderdtal verhalen bevatte van een specifiek type, namelijk Russische wondersprookjes van het avontuurlijke type, die door één verzamelaar waren vastgelegd. Mogelijk had deze verzamelaar al een soort voorselectie gemaakt van verhalen die hem aanspraken en die zodoende mogelijk op elkaar leken (T. Meder, p.c., 2009 en 2011). Dit neemt niet weg dat veel van de functies van Propp herkenbaar zijn in sprookjes en in veel avonturenverhalen.

11. Het sprookje is rechtlijnig en radicaal. Tegenstellingen worden scherp aangezet, zoals arm en rijk, goed en kwaad (Dekker et al., 1997:9).
12. Naast vaste formulering kennen sprookjes vaak een stijl en vertelwijze die zich kenmerkt door abstrahering, beeldend taalgebruik, symboliek en herhaling (Dekker et al., 1997:10).

2.2.4 Subgenres bij sprookjes

Uiteraard bevatten niet alle sprookjes al deze kenmerken. Het meest duidelijk worden ze aangetroffen bij de wondersprookjes, die Dekker et al. (1997) tot de kern van het genre rekenen.⁵⁷ Er zijn ook subgenres zoals het diersprookje. Hiertoe wordt door Dekker et al. (1997) en Meder (2000:33) ook de fabel gerekend. De Grimm-collectie bevat veel dierverhalen. De term 'dier' is niet helemaal passend, omdat het in feite om antropomorfe wezens gaat (Von Franz, 1996:32) die zich tegelijk als dier en als mens gedragen (Dekker et al., 1997:10). Volgens Von Franz (1996:36) vertegenwoordigen deze karakters de dierlijke instincten van de mens, zoals hebzucht of agressiviteit. Deze sprookjes spreken volgens Von Franz (ibid.) vooral bij jonge kinderen aan omdat dieren als karakters weinig uitleg behoeven.

Volgens Adam en Heidmann (in Zipes, 2006:24) muteren sprookjes continue en worden zij daarbij beïnvloed door (elementen uit) andere genres en subgenres. Zo bevat Perraults versie van Roodkapje elementen uit de tragedie, het waarschuwingssprookje, de dierenfabel en het moraliteitsverhaal. Er is sprake van een proces waarin het sprookje zichzelf voortdurend definieert én herdefinieert.

2.2.5 De ontwikkeling van sprookjes als literair genre

Motieven van magische volksverhalen zijn terug te vinden in vroege, schriftelijke teksten als de Bijbel, en de Ilias en de Odyssee (Zipes, 1997:64). Van het sprookje als literair genre is pas sprake vanaf de uitvinding van de boekdrukkunst en de groeiende alfabetisering. Een literair genre kon in Europa pas tot bloei komen vanaf de Renaissance. Hiervoor was een vorm van sociale acceptatie nodig die de productie, receptie en verspreiding van de verhalen in de hand werkte. De eerste tekenen van sprookjes als literair genre kunnen gevonden worden in Giovan Francesco Straparola's *Le Piacevoli Notti* (1550-1553) en in Giambattista Basile's *Lo Cunto de li Cunti* ofwel *Il Pentamerone* (1634-1636).

Bottigheimer (2009:24) onderscheidt in de context van sprookjes als literair genre *restoration fairy tales* en *rise fairy tales*. Het eerste type was gebaseerd op middeleeuwse romans. Deze sprookjes behielden elementen als ridderlijke locaties, hoofse activiteiten en koninklijke personages. In dit type sprookjes gaat het vaak om prinsen of prinsessen die uit hun koninklijke positie verdreven worden en die - na allerlei beproevingen - via magie of via een huwelijk terugkeren in hun rechtmatige, koninklijke status. De *rise fairy tales* waren in de zestiende eeuw nieuw wat de verhaallijn betreft. Deze sprookjes handelen over (kans)arme personages die na allerlei verwickelingen hogerop komen. Volgens Bottigheimer kwamen deze sprookjes voort uit en waren zij ook bedoeld voor geletterde mensen in de steden. Zij stelt dat deze twee typen sprookjes ontstonden in Venetië in het midden van de zestiende eeuw, vervolgens bewerkt werden in Napels in de vroege zeventiende eeuw, daarna verder ontwikkeld werden in Frankrijk in de late zeventiende eeuw om in de tweede helft van de achttiende eeuw naar Duitsland geëxporteerd te worden (Bottigheimer, 2009:22-27).

Ook Zipes (1997) wijst erop dat de Italiaanse en Franse literaire sprookjes uit de zestiende en zeventiende eeuw gecultiveerd werden voor en door de ontwikkelde klassen. In deze sprookjes werden motieven, karakters en plots van verhalen uit de volkscultuur weliswaar verwerkt, maar zij waren niettemin *feudal artworks* (Zipes, 1997:65) die een weerspiegeling vormden van wat de schrijvers uit de aristocratie of middenklasse

57 Meder (2000:33) maakt een onderverdeling in het legendesprookje, het nouvellesprookje, het domme duivel-sprookje en het wonder-sprookje. Dit laatste type is het meest populair.

bezigheids. Daarnaast waren sprookjes gericht op een selecte groep volwassen lezers of luisteraars aan het hof of in salons. Het (machts)spel tussen koningen, koninginnen, prinsessen, monsters, et cetera was te interpreteren als commentaar op normatief gedrag en op het gebruik van macht in de hiërarchische samenleving van de zestiende en zeventiende eeuw (Zipes, 1997:64-65).

Volgens Dekker et al. (1997:13) is er sprake van een groeiende literaire invloed op de mondelinge traditie. Zo hebben de Franse sprookjes van Perrault een aantoonbaar grote invloed gehad, onder andere ook op de sprookjes van de gebroeders Grimm (Dekker et al., 1997:14). Zipes (1997:66) en Meder (2000:32) spreken van een wisselwerking tussen de orale traditie en de literaire sprookjes: de literaire verhalen werden door luisteraars en lezers getransformeerd in weer nieuwe, mondelinge verhalen die op hun beurt de literaire traditie gingen beïnvloeden.

Vanaf het begin van de negentiende eeuw was er sprake van een andere belangrijke ontwikkeling bij het sprookje als genre: men begon met het uitgeven van literaire sprookjes voorzien van illustraties, specifiek voor kinderen (Zipes, 1997:66). Aanvankelijk werden sprookjes als gevaarlijk beschouwd, omdat de christelijke opvoedkundige boodschap ontbrak en de gebruikte symbolen vaak een dubbele betekenis hadden (ibid.:4-5). Inhoud en structuur van deze sprookjes werden geleidelijk aangepast aan wat de opvoeders binnen de bourgeoisie voor kinderen geschikt achtten (ibid.:66). Zo veranderden de gebroeders Grimm – met name Wilhelm (Iba, 2000:7) - tussen 1819 en 1857 bewust hun sprookjes, waarbij ze meer ‘opvoedkundig’ gemaakt werden en een duidelijkere moraal kregen (Zipes, 1997:5). Daarnaast werden ongemotiveerde wreedheden weggewerkt of van een duidelijke reden voorzien (T. Meder, p.c., 2011).

Tegen het einde van de negentiende eeuw waren de meeste schrijvers van sprookjes mannen, zoals de gebroeders Grimm, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll en Carlo Collodi. Zij waren verantwoordelijk voor het ‘familiesprookje’ dat zich op het hele gezin richtte, en waarin onderwerpen als vlijt, rechtvaardigheid en prestatie belangrijker werden. Volgens Zipes (1997:67) versterkte het familiesprookje de patriarchale denkbeelden van de maatschappij. Dit gold overigens niet alleen voor mannelijke schrijvers: ook bij vrouwelijke schrijvers was dit destijds de tendens.

2.2.6 Het ‘memetische’ karakter van sprookjes

Sommige sprookjes kennen honderden varianten. Voor bepaalde sprookjes geldt dat de *kern* soms duizenden jaren oud is. Zo tekende Apuleius in de tweede eeuw het sprookje Amor en Psyche op, dat sterke overeenkomsten vertoont met Het mooie meisje en het monster. Dit type verhaal komt op veel plaatsen voor (Von Franz, 1996:3).

Zipes (2009) doet een poging te verklaren waarom bepaalde sprookjes zo diep ingebed zijn geraakt in onze cultuur dat zij haast ‘besmettelijk’ lijken te zijn en zich als virussen lijken te verspreiden. Sommige (sociale) wetenschappers vergelijken ze met genen en noemen ze *memes* (memen) in navolging van Richard Dawkins die het begrip voor het eerst introduceerde in zijn boek *The Selfish Gene* uit 1976.

Een meme is een gecodeerde boodschap met informatie die gevormd wordt door neuronen die overgedragen worden van persoon tot persoon en verschillende vormen aannemen.

Memes, cultural recipes, similarly depend on one physical medium or another for their continued existence (they aren't magic), but they can leap around from medium to medium, being translated from language to language to diagram, from diagram to rehearsed practice, and so forth. (Dennet in Zipes, 2009:104)

Volgens Dawkins (in Zipes, 2009:104) kan vrijwel elk cultureel artefact een meme worden, mits het groot genoeg is om informatie te dragen die het waard is gekopieerd te worden. Zipes (2006, 2009) beschouwt de

verschijningsvormen van bepaalde sprookjes die via diverse media van mens tot mens gaan, als uitingen van memen. Voor dit proces van overdracht is een zekere eenvoud nodig: iets moet makkelijk te onthouden en door te geven zijn. Maar daarnaast moet het centrale thema of de betekenis nuttig zijn. Het moet bijvoorbeeld gaan om iets waarmee men bepaalde uitdagingen van het leven het hoofd kan bieden.⁵⁸ Of een cultureel artefact het 'waard' is overgedragen te worden, hangt af van de individuele zenders en ontvangers en van de culturele omstandigheden.

Een meme is niet oneindig: memen kunnen niet voortbestaan buiten de systemen van culturele evolutie. Memen veranderen, ze hebben hun eigen specifieke ontwikkelingsgeschiedenis, wat duidelijk is waar te nemen in de evolutie van bepaalde volksverhalen en sprookjes. Er zijn echter bepaalde 'kernkwaliteiten' in bijvoorbeeld stijkenmerken, motieven, plot en inhoud die vastgehouden worden en die ze onderscheiden van andere memen (Zipes, 2009:104).

Volgens Haig (in Zipes, 2009) kan memetische transmissie op de volgende manieren waargenomen worden:

There are two principal kinds of things we observe that provide evidence about the nature of memetic transmissions. The first are communication acts including sounds, texts, actions, and artefacts. The second are insights from introspection when we register a communication act, when we integrate the content of a communication act into our private set of concepts, and when we emit communication acts. (p.105)

Volgens Zipes (2009:105) kunnen in het geval van volksverhalen en sprookjes memen worden 'waargenomen' in de communicatie tussen verteller en luisteraar. Bovendien nemen zij een tastbare vorm aan, bijvoorbeeld via teksten in boeken, toneelstukken, opera's, speelgoed, muziek, schilderijen, films, reclameboodschappen (ibid.:107) en ook in attractieparken. Zipes (2009:108) stelt dat het nog te vroeg is om wetenschappelijk vast te stellen hoe een meme precies werkt: er is nog te weinig bekend over de werking van de hersenen en taal in relatie tot bepaald gedrag. Vanuit de cognitieve linguïstiek is bekend dat bij het tot stand komen van succesvolle communicatie de betekenis van dat wat gecommuniceerd wordt op een bepaald niveau te bevatten moet zijn. Volgens Zipes (2009: 109) geldt dit ook voor volksverhalen of sprookjes. Een verhaal maakt zichzelf relevant als meme - of wordt relevant gemaakt door de mensen die het vertellen - als het hen in staat stelt zich beter aan te passen aan hun (culturele) omgeving. Om deze reden raakt een verhaal verankerd in ons brein en wordt het op vele manieren gereproduceerd.

Zipes (ibid.:108) licht dit toe aan de hand van het sprookje *The Frog Prince* (De kikkerkoning). Mensen zijn geneigd zich aangetrokken te voelen tot memen die hen kunnen helpen hun genen en bepaalde aspecten van hun cultuur te reproduceren. Sprookjes als *De kikkerkoning* bevatten wezenlijke informatie voor de reproductie en aanpassing van de menselijke soort. In dit geval gaat het om informatie over hoe en waarom wij een partner kiezen, en over wat ons aantrekkelijk maakt. Dit type verhalen komt voort uit ervaringen die mensen in de loop van honderden of zelfs duizenden jaren hebben opgedaan. *De kikkerkoning* als meme opereert op twee niveaus om het voortbestaan en de reproductie van het verhaal te garanderen. In de eerste plaats wordt de bekendste vertelling van *De kikkerkoning* - die door de gebroeders Grimm - steeds opnieuw verteld, herdrukt en in beelden weergegeven. Daarnaast worden er duizenden varianten van deze vertelling gegene-

58 Diverse auteurs gaan in op de diepere betekenis van sprookjes. Zo is psychoanalyticus Bettelheim (1978) van mening dat sprookjes reflecties zijn van allerlei verborgen psychosexuele conflicten. Ook Cashdan (1999) gaat in op de betekenis van sprookjes, en dan specifiek op de psychologische betekenis voor kinderen. Hij stelt: "Whereas the initial attraction of a fairy tale may lie in its ability to enchant and entertain, its lasting value lies in its power to help children deal with the internal conflicts they face in the course of growing up" (Cashdan, 1999:10). Sprookjes zouden kinderen helpen 'af te rekenen' met negatieve neigingen in henzelf. Deze worden aangeduid als de zeven 'hoofdsonden' van de kindertijd: ijdelheid, gulzigheid, afgunst, lust, bedrog, hebzucht en luiheid. Vaak zijn deze eigenschappen te herkennen in de heks. Wanneer er in een sprookje met de heks wordt afgerekend, kan het kind met een bepaalde slechte eigenschap in zichzelf 'afrekenen'.

reerd die afhankelijk zijn van een specifiek cultureel discours. Zo is op een bepaald moment het motief van de kikker die tegen de muur wordt gegooid, vervangen door de kus.

Ook zijn er in de loop van de tijd parodieën ontstaan, en verschijnen er de laatste decennia kikkerkoning-vertellingen die vanuit een feministisch oogpunt de verhoudingen tussen mannen en vrouwen kritisch becommentariëren (Zipes, 2009:112). Interessant is dat bij alle culturele artefacten zoals films, boeken en toneelstukken die gebaseerd zijn op De kikkerkoning, zowel de boodschap als de ontvangst daarvan afhankelijk is van enige voorkennis over De kikkerkoning als meme (ibid.:119).

Meder (1998, 2000) constateert dat bijvoorbeeld reclamemakers, cartoonisten en striptekenaars graag variaties presenteren op beelden uit sprookjes die als het ware in “ons collectief geheugen” gegrift staan (Meder, 1998:274). Als voorbeeld noemt hij een Nederlandse commercial uit 1995 waarin de prins Sneeuwwitje probeert wakker te kussen, een motief dat met name via de Disney-versie van dit sprookje de wereld in is geholpen maar dat in veel andere versies van dit sprookje ontbreekt.⁵⁹

2.2.7 Sprookjes in context

Uit het bovenstaande is duidelijk geworden dat er bij sprookjes enerzijds sprake is van een min of meer eenduidige memetische kern en anderzijds van een groot aantal versies of variaties. Vertellers van sprookjes lijken zich steeds in meer of mindere mate bewust te zijn geweest van de memetische kernen van een of meerdere andere versies. Dit geldt zowel voor de orale als voor de literaire vertellers van sprookjes. Toch zijn er ook belangrijke verschillen tussen het orale en het literaire vertellen van sprookjes. Deze zijn met name gelegen in de veranderingen in de contexten.

In de loop van de tijd is het expliciet en impliciet vertellen van sprookjes ook plaats gaan vinden via media als film (Bendix, 1993; Meder, 1998; Stone, 1975; Zipes, 1997) of via fysieke vormgeving in attractieparken (Bendix, 1993; Dekker et al., 1997; Meder, 2000; Philips, 1999). Er is hierbij sprake van nieuwe contexten die conditioneel werken bij het vertellen.

Het is allerminst zo dat wanneer er sprake is van een nieuwe of andere context, de overige contexten onbelangrijk worden. Wel kunnen accentverschillen optreden. De verschillende contexten tezamen spelen in wisselwerking een rol bij de narratieve praktijk.

Wezenlijk binnen de orale traditie was de *sociale context* van het vertellen. Er was sprake van directe interactie tussen de sprookjesverteller en een kleine groep mensen, een groep waarvan de verteller vaak zelf deel uitmaakte. De verteller reageerde rechtstreeks op de wensen en behoeften van zijn publiek. Dit proces had betekenis voor verteller en publiek omdat aan hun beider waarden en smaak tegemoet gekomen werd. Het sprookje werd verteld door een ‘stem’ waarmee de leden van de groep zich konden identificeren. Mede daardoor voelden zij zich ‘eigenaar’ van het verhaal (Zipes, 1997:3).

Toen in de zestiende en zeventiende eeuw schrijvers uit de hogere klassen in Italië en Frankrijk zich sprookjes gingen toe-eigenen, ging de *context van de verteller* een andere rol spelen. De literaire ‘stem’ was specifiek, maar tegelijkertijd meer anoniem dan die van de orale verteller. Lezers van het literaire sprookje konden immers niet langer de verteller ‘bevragen’ (ibid.:4). Ook was er sprake van veranderingen in achtergrond en intenties van de verteller. Zo veranderde Basile in de *Pentamerone* het perspectief van het volksverhaal en bekritiseerde hij zowel de boerenklasse als de aristocraten (ibid.:26). Ook Perrault had een andere achtergrond en andere intenties dan de orale vertellers van sprookjes. Hij bewoog zich als hoge ambtenaar in het netwerk rond het hof van Lodewijk XIV. Perrault schreef zijn *Histoires ou Contes du temps passé* (1697)

59 In veel andere beroemde versies van Sneeuwwitje, zoals die van Basile en van Grimm, ontwaakt Sneeuwwitje doordat de appel via een schok uit haar keel schiet, wat bijvoorbeeld veroorzaakt wordt door het schudden van de kist (Meder, 1998).

mede om te bewijzen dat Frankrijk eigen, unieke tradities had die op innovatieve wijze gecultiveerd konden worden (ibid.:28).

De literaire sprookjes van Basile, Straparola, Perrault en anderen waren complexe, symbolische, sociale uitingen die bedoeld waren als reflectie op zeden, normen en gewoonten van een bepaald deel van de samenleving (ibid.:3). Zij waren nadrukkelijk ingebed in de (*sociaal-)*culturele context van de tijd. Naarmate de literaire sprookjes in de achttiende eeuw steeds meer verbreid raakten, ging het publiek meer en meer bepaalde structuren, clichés, motieven en karakters verwachten (ibid.:4). In de negentiende eeuw werden sprookjes geleidelijk meer geschikt gemaakt voor kinderen. Zoals eerder opgemerkt, brachten de gebroeders Grimm tussen de eerste uitgaven van *Kinder- und Hausmärchen* uit 1812/1815 en de laatste uit 1857 veranderingen aan in de sprookjes. Zij legden er een steeds duidelijkere educatieve en morele boodschap in. Schrijvers als Andersen maakten het genre sprookjes 'zoeter'. Het 'gekuiste' sprookje voor kinderen werd een populair product. Het werd bewust ingezet voor het socialiseren van kinderen binnen het gezin en op scholen. Tegelijkertijd waren er schrijvers als Lewis Carroll en Oscar Wilde die het sprookje juist gebruikten om kanttekeningen te plaatsen bij de verhalen die al te belerend waren (ibid.:5).

Aan het begin van de twintigste eeuw was het sprookje een belangrijk literair genre voor kinderen geworden, en dan met name voor preadolescente kinderen uit de middenklasse. Tegelijkertijd was het ook een product voor de hele familie. In deze periode rees de vraag op welke manieren het sprookje nog meer 'verpakt' kon worden om een zo groot mogelijk publiek te bereiken, dat wil zeggen niet alleen via boeken, maar ook via bijvoorbeeld radioprogramma's of film (ibid.:5). Met de uitvinding van de film waren er namelijk geheel nieuwe mogelijkheden ontstaan om sprookjes vorm te geven en te verspreiden. Binnen deze *technologische context* ontstond een nieuw type verteller: de filmmaker die verhalen omzette in bewegende beelden. Aanvankelijk waren deze filmmakers meer gefascineerd door de technische kant van het film maken - of het nu om animatie of om *live action* ging - dan in het verhaal. De uitdaging lag in het oplossen van technische en esthetische problemen bij het maken van films, zodanig dat de beelden op het scherm een effectieve illusie zouden creëren (ibid.:2).

Zipes (1997:2) veronderstelt dat filmmakers in het Hollywood van de jaren 30 van de twintigste eeuw zich juist tot het genre sprookjes aangetrokken voelden, omdat zij via deze utopische, illusionaire wereld het publiek konden imponeren. Zij maakten gebruik van verhalen die hun waarde in feite al bewezen hadden vanwege de boodschap dat wensen in vervulling kunnen gaan. De jaren 30 werden gekenmerkt door een wereldwijde economische depressie en door oorlogsdreiging. Het sprookje bood als antwoord op deze omstandigheden een boodschap van geluk en hoop, voor kinderen en voor volwassenen. Volgens Zipes (1997:3) was dit dan ook de reden waarom Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* in 1937 zo'n groot succes werd.

Later in de twintigste eeuw bood de *context van (multi)media* - zoals televisie en later ook internet - steeds meer mogelijkheden voor verdere vertelling en verspreiding van sprookjes. Kenmerkend voor deze periode is dat er steeds meer sprake is van commercialisering (Meder, 1998:274) of commodificatie van sprookjes, en dat de vertellers steeds vaker deel uitmaken van organisaties en bedrijven. De *organisatiecontext* is daarmee een rol gaan spelen in de ontwikkeling van het sprookje.

Halverwege de twintigste eeuw ontstonden op verschillende plaatsen in Europa en in de Verenigde Staten sprookjesparken (Meder in De Blécourt et al., 2010:506). Disneyland en de Efteling zijn hiervan de bekendste voorbeelden. In het Sprookjesbos van de Efteling zijn de bekendste en de in Nederland meest gewaardeerde

sprookjes uitgebeeld (Meder, 2000).⁶⁰ Herkenbare scènes uit diverse sprookjes werden driedimensionaal, visueel vormgegeven als attracties op een specifieke, fysieke locatie. In sommige gevallen werd hieraan - via audio - de vertelling geheel of gedeeltelijk toegevoegd. De *context van plaats* ging hierbij een rol spelen als conditie waarmee vertellers rekening gingen houden. Bovendien ontstond er een nieuw type 'verteller', namelijk die van de ontwerper en vormgever.

2.2.8 Kanttekeningen bij verspreiding van sprookjes via diverse media

Wetenschappers zien twee kanten aan het gegeven dat sprookjes inmiddels ook via media als films en attractieparken worden verspreid (Dekker et al., 1997; Philips, 1999; Zipes, 1997). Enerzijds wordt dit gezien als een positieve ontwikkeling omdat sprookjes hierdoor als cultureel genre in stand worden gehouden:

Het sprookje wordt al zo'n honderdvijftig jaar op sterven na dood verklaard. Het wordt langzamerhand tijd om deze gedachte los te laten en vast te stellen dat het sprookje nog altijd leeft, dat wil zeggen als verhaal in de verschillende media.
(Meder, 1998:284-285)

Terwijl het sprookje in onze tijd niet meer als verhaal in de orale traditie functioneert, zien we een aantal sprookjes volop floreren als literair kindersprookje en als toneelstuk, film, op cd en in sprookjesparken. [...] Deze sprookjes vormen een deel van het collectieve cultuurbezit en zijn tegenwoordig bekender dan ooit tevoren.
(Dekker & Meder, 1998:211)

Ook in andere publicaties wordt verwezen naar sprookjes als genre in films (Bendix, 1993; Stone, 1975; Zipes, 1997) en in themaparken (Philips, 1999). Vaak wordt hierbij Disney als voorbeeld aangehaald. Een enkele keer wordt een positief aspect genoemd van het gegeven dat dit bedrijf zich met sprookjes bezighoudt. Zipes (1997) geeft aan dat Disney sprookjes als het ware heeft teruggegeven aan het grote publiek:

Since the cinematic medium is a popular form of expression and accessible to the public at large, Disney actually returns the fairy tale to the majority of the people. The images (scenes, frames, characters, jokes) are readily comprehensible to young and old alike and to different social classes.
(p.36)

Anderzijds ligt in sommige publicaties de nadruk op de negatieve kant van deze ontwikkeling. Met name de invloed van (de verbeelding door) Disney wordt als een bedreiging gezien van sprookjes als cultureel erfgoed: "But Disney's film is also an attack on the literary tradition of the fairy tale. He robs the fairy tale of its voice and changes its form and meaning" (Zipes, 1997:36).

Disney speelt volgens anderen een té dominante rol bij het importeren van literaire en volksverhalen in "sites of pleasure and into the mass market realm of popular culture. The sequence of transportation from tale to film to theme park attraction and into themed commodities for children, has led to a dominance of those particular images of folk tale heroes and heroines" (Philips, 1999:98). Critici spreken zelfs over "a totalitarian onslaught on the world's favourite stories" (in Philips, 1999:99).

60 Onderzoek door Inter/View uit 1999 wees uit dat Sneeuwwitje, Assepoester, Roodkapje, Doornroosje en Hans en Grietje de favoriete sprookjes van Nederlanders zijn (in Meder, 2000). Onderzoek door de Efteling i.s.m. het Meertens Instituut laat dezelfde voorkeur voor deze vijf sprookjes zien (Efteling/Mens, 2008). Zie verder 4.3 en 5.3.

Hoewel de Efteling in de wetenschappelijke literatuur minder kritisch wordt beschouwd dan Disney, is Meder (2010) van mening dat in de Efteling de nadruk meer ligt op beleving dan op traditioneel erfgoedbeheer:

Gaandeweg heeft het park zich ook opgeworpen als een zelfbenoemde cultuurhoeder, die werk maakt van het behoud van oud cultuurgoed en zich profileert als bewaker van de sprookjesschat. Daarbij ligt in de commerciële praktijk van alledag de nadruk wel erg op het entertainment en de beleving, en het vermarkten van herinneringen en emoties als product en veel minder op serieuze vormen van erfgoedbeheer. (Meder in De Blécourt et al., 2010:505)

Philips (1999) is van mening dat sprookjes hierdoor, ondanks de commodificatie in themaparken, niet geheel kunnen worden gedomineerd: "The stories that recur in these sites, have what Bakhtin has called 'prior speakings', they are tales that have already been told, and will continue to be told in different versions" (Philips, 1999:99).

Disney wordt door Philips dan ook beschouwd als één van de vertellers in de lange lijn van vertellers van sprookjes waartoe - naast de anonieme vertellers van volksverhalen - volgens haar ook schrijvers als Perrault, de gebroeders Grimm en H.C. Andersen behoren.

Ook de Efteling kan in die zin beschouwd worden als een 'verteller' in de lijn van vertellers van sprookjes. Volgens Meder heeft "iedere 'verteller' recht op zijn eigen sprookjesversie, ook de Efteling" (T.Meder, p.c., 2011).

In het kader van deze discussie wil ik enkele opmerkingen plaatsen. Ik ben van mening dat een inherent kenmerk van sprookjes is dat zij herverteld (kunnen) worden, ongeacht of het om orale of literaire sprookjes gaat. Vertellers van sprookjes, zoals de gebroeders Grimm, hebben - gegeven de context waarin zij leefden en werkten - vaak zelf nadruk gelegd op (onbekende, orale) bronnen uit het verleden, eerder dan op hun eigen interpretatie. Wellicht is hierdoor - mede door de schrijvers zelf - een 'waarheid' rondom het sprookje gecreëerd die het hervertellen door anderen en daarmee het ontstaan van verschillende versies legitimeerde. Het kan hierbij gaan om 'onafhankelijke' vertellers of om vertellers die in opdracht van een organisatie met sprookjes aan de slag gaan. Soms betreft dit een organisatie met een ideële doelstelling (zoals Stichting Natuurpark de Efteling) en/of soms een organisatie met een winstoogmerk (zoals Disney of de Efteling als BV). Een verteller zal enerzijds door deze achterliggende doelstellingen geconditioneerd zijn maar hij zal anderzijds ook - ongeacht deze doelstellingen - bewust of onbewust en in meer of mindere mate in een creatieproces handelingsvrijheid zoeken en een eigen draai aan het sprookje geven. Elke verteller zal daarbij - net als eerdere vertellers - door de actuele context van dat moment geconditioneerd worden. Zo zal de verteller rekening houden met de tijdgeest en met de smaak van zijn publiek. Tijdens het creatieproces zal hij elementen toevoegen of weglaten, afhankelijk van onder andere zijn eigen smaak. De achterliggende doelstellingen van een organisatie hoeven geen afbreuk te doen aan de betekenis en beleving die de verteller persoonlijk in het sprookje probeert te leggen en die het publiek eraan ontleent. Het is uiteindelijk aan de mensen (volwassenen en kinderen voor wie het sprookje bedoeld is) te bepalen of een bepaalde sprookjesversie of -vertelling bij hen wel of niet de juiste snaar raakt. De Grimms, maar ook Disney en de Efteling zijn ooit op zeer bescheiden schaal met het vertellen van sprookjes begonnen. De positieve respons bij het publiek was en is een cruciale factor voor de reikwijdte en impact van hun sprookjesvertellingen.

2.3 Handelingsmodel en het vertellen van sprookjes

2.3.1 Handelingstheorieën in relatie tot het vertellen van sprookjes

In het voorafgaande wordt duidelijk dat sprookjes als een dynamisch genre dienen te worden beschouwd. Door de eeuwen heen is steeds sprake (geweest) van ontwikkelingen in inhoud, vorm en vormgeving. Veel verschillende en opeenvolgende 'vertellers' hebben zich sprookjes toegeëigend om ze vervolgens verder te verspreiden, onder veranderende condities en in verschillende contexten.

Om dit handelen - dat wil zeggen impliciet of expliciet 'vertellen' - en de hiermee samenhangende (creatie) processen te kunnen begrijpen, kan een handelingsmodel als analyse-instrument uitkomst bieden. De vertellers kunnen in dit verband beschouwd worden als actoren. De narratieve praktijk is het vertellen van sprookjes in de brede zin van het woord, dat wil zeggen het expliciet en impliciet creëren en verspreiden van sprookjes. Het gaat dan zowel om het creatieproces (Hoe komt een 'vertelling' tot stand? Welke afwegingen worden hierbij gemaakt? Waardoor wordt het proces geconditioneerd?) als om het resultaat (Hoe ziet de vertelling eruit en hoe wordt deze overgebracht of verspreid?).

Actorcentrische theorieën leggen bij de verklaring van het handelen grote nadruk op behoeften, opvattingen, ervaringen, intenties en interpretaties van individuen. *Structuurcentrische theorieën* daarentegen beschouwen het handelen als een afgeleide van de structurele verhoudingen in de maatschappij (Van der Poel, 2004:133).

Op het eerste gezicht lijkt met betrekking tot de praktijk van het vertellen van sprookjes, de actorcentrische benadering passender dan de structuurcentrische benadering. Vertellers kunnen immers hun eigen draai geven aan het sprookje op basis van hun opvattingen, ervaringen, intenties, et cetera. Anderzijds is er juist bij sprookjes per definitie sprake van een sprookjestradië, van eerdere versies of een al bestaand (materieel of multimediaal) aanbod, waarvan een verteller op de hoogte is en "die indruk heeft gemaakt of geappelleerd heeft aan zijn gevoel van esthetica of logica" (Meder, 1998:279-280). De verteller houdt hiermee in meer of mindere mate rekening bij zijn eigen vertelling. In dit verband lijkt een *synthetische handelingstheorie* passender. Hierin worden structuren enerzijds als beperkend beschouwd, maar scheppen zij anderzijds juist ook mogelijkheden en werken zij ordenend. Het handelen is dus enerzijds doelgericht en zelfbewust, maar tegelijkertijd is het ingebed in afhankelijkheidsverhoudingen (Van der Poel, 2004:135).

Voor vertellers van sprookjes geldt van oudsher dat zij rekening houden met de beleving van het publiek. In veel gevallen wordt bewust getracht een bepaalde betekenis in het sprookje te leggen, bijvoorbeeld een moraal of een waarschuwing (*Schreckmärchen* of *Warnmärchen*) (Zipes, 1984/1993:18). Vertellers zijn zich daarnaast meestal bewust van de traditie van sprookjes, en dragen zelf meer of minder bewust ook weer bij aan die traditie. Voor vertellers kan het universele en tijdloze karakter van sprookjes en de gedeelde kennis op dit gebied een voordeel zijn. De gebroeders Grimm haalden inspiratie uit de stijl en toon van de volksverhalen, en wisten daarmee bij de smaak van een groot publiek aan te sluiten. Daarnaast maken veel vertellers gebruik van het gegeven dat van bepaalde sprookjes een memetische kern bij het publiek bekend is. Zodoende kunnen vertellers bij bijvoorbeeld het vormgeven van bepaalde sprookjes als attractie, volstaan met het uitbeelden van een typerende scène uit een bekend verhaal.

2.3.2 Verkenning van het handelingsmodel in relatie tot het vertellen van sprookjes

In de volgende paragrafen zal globaal worden verkend in hoeverre het handelingsmodel van Van der Poel⁶¹ als analyse-instrument kan dienen om de praktijken van het vertellen van sprookjes te ontrafelen.

Dekker et al. (1997), Meder (1997, 2000, 2010) en Zipes (1984, 1993, 2002, 2006, 2009, 2011) benaderen (de praktijk van het vertellen van) sprookjes tegen de achtergrond van verschillende contexten. In hun werk besteden deze wetenschappers bijzondere aandacht aan de historische en sociaal-culturele context van het vertellen. Zipes hecht daarnaast veel belang aan de persoonlijke context van de vertellers van sprookjes. De contextuele benadering van Dekker et al., Meder en Zipes van de vertelpraktijken van sprookjes biedt aanknopingspunten voor de ontwikkeling van een conceptueel kader dat aansluit bij het handelingsmodel van Van der Poel (2004:137).

Van der Poel (2004) geeft aan dat het handelen vorm krijgt in sociale praktijken, die op hun beurt deel uitmaken van zich in tijd en ruimte uitstrekkende *sociale systemen*. In de vormgeving van het handelen wordt gebruikgemaakt van *structuren*: sets van regels en hulpbronnen.

De vormgeving van sociale praktijken is weliswaar het werk van actoren, maar dat werk wordt geconditioneerd door het bestaan van systemen en structuren die voor een groot deel al bestonden voordat de actoren zelf werden geboren, en wier voortbestaan het al dan niet bedoelde gevolg is van het handelen van alle mensen, en niet uitsluitend het handelen van de individuele actor. (p.137)

Vertellers van sprookjes zijn in hun praktijk geconditioneerd door de (eeuwenoude) traditie van sprookjes. Dat wil zeggen dat ze beïnvloed worden door de populariteit van het genre en door alles wat op dat moment van het genre sprookjes bekend is, bijvoorbeeld op het gebied van inhoud, vorm, stijl en verhaallijn. Structuren worden volgens Van der Poel (2004:137) niet blindelings gereproduceerd in het handelen, maar telkens opnieuw toegepast, afhankelijk van de context. In dit continue proces worden structuren in stand gehouden. Juist doordat vertellers door de tijd keer op keer sprookjes verteld of herverteld hebben, blijft het genre in stand. De regels en hulpbronnen worden enerzijds steeds opnieuw toegepast, maar kunnen ook veranderen onder invloed van het gebruik ervan. Zo werden in de achttiende eeuw de sprookjes van Perrault - die deels gebaseerd waren op de orale traditie, maar deels gevormd waren door Perraults persoonlijke capaciteiten en maatschappelijke positie - ongekend populair. Zij werden vervolgens opgenomen en verwerkt in de orale traditie, waardoor deze traditie veranderingen onderging (Zipes, 1993:31).

2.3.3 Conditionering bij het vertellen van sprookjes

Het handelingsmodel van Van der Poel onderscheidt binnen de contexten verschillende vormen van conditioneren. Het handelen wordt beperkt (*constraining*) of wordt juist mogelijk (*enabling*) door (de aan- of afwezigheid van) hulpmiddelen, regelstelsels, materiële condities en relevante andere actoren (Van der Poel, 2004:139).

In onderstaande toelichting van de conditionering van het handelen, zal ik een vertaalslag maken van de diverse condities voor het vertellen van sprookjes. Soms wordt hierbij een bepaald aspect van een type conditionering aan Van der Poels model toegevoegd.

61 Zoals vermeld in hoofdstuk 1 is het handelingsmodel van Van der Poel gebaseerd op de structuratietheorie van Giddens. Dit is een formele handelingstheorie waarin verbanden worden gelegd die vermoedelijk vrijwel overal in de tijd-ruimte geldig zijn (Meijer, Mommaas, Munters, Van der Poel, Rosendal & Spaargaren, 1985; Van der Poel, 1993:135).

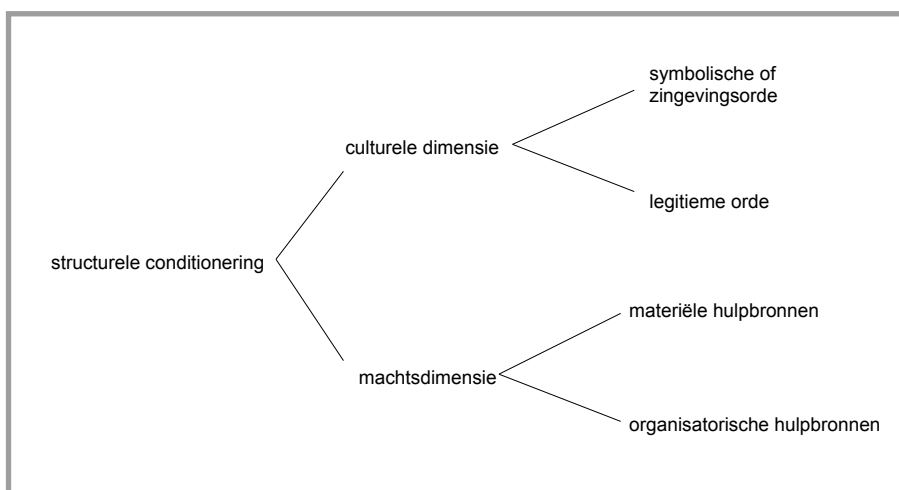
Tijdruimtelijke conditionering

Bij de tijdruimtelijke conditionering gaat het om de *plaats in tijd en ruimte* waar de actor zich bevindt. Van sprookjes als volksverhalen is in de meeste gevallen moeilijk vast te stellen waar en wanneer ze zijn ontstaan, omdat de eerste verteller niet bekend is en de verhalen mondeling werden overgeleverd. Het systematisch optekenen van mondelinge volksverhalen in West-Europa komt bovendien pas sinds ongeveer 1800 voor. Wat men waar en bij wie verzamelde gebeurde echter selectief (Dekker et al., 1997:11). Pas met het ontstaan van literaire versies van sprookjes is het mogelijk geworden bepaalde vertellers als actoren te identificeren en hen – en daarmee hun vertellingen - te situeren in tijd en ruimte. Vanuit deze situering is het mogelijk te zien hoe bepaalde tijdruimtelijke factoren van invloed zijn (geweest) op de actoren en hun handelen (en daarmee op de sprookjesvertellingen die hiervan het resultaat zijn). Zo zijn bepaalde sociaaleconomische ontwikkelingen in de diverse periodes conditionerend geweest bij de ontwikkeling van de Efteling als park, en daarmee ook bij de ontwikkeling van sprookjes.

Structurele conditionering

De essentie van de *structurele conditionering* van het handelen ligt in de programmering van het handelen, waarbij het tevens gaat om de inzet van (organisatorische en materiële) hulpmiddelen in de vormgeving daarvan. De conditionerende werking van structuren hangt samen met het gedrag van andere mensen. Hoe in de (sociale) omgeving van de actor regels worden gevolgd en hoe met hulpmiddelen wordt omgegaan, is conditionerend voor de wijze waarop de actor het eigen handelen vormgeeft. In het geval van sprookjes geldt dit niet alleen voor de voorbeeldfunctie van eerdere of andere vertellers, maar ook voor het dynamische proces waarvan in de orale traditie sprake was: het interactieve proces van geven en nemen tussen verteller en publiek.

Aan de structurele conditionering van praktijken kunnen verschillende dimensies worden toegekend, die op hun beurt uiteen vallen in verschillende ordes en hulpbronnen. Van der Poel (2004) heeft deze als volgt in beeld gebracht:



Figuur 2.1: Elementen van de structurele conditionering van het handelen. (Van der Poel, 2004:141)

1. Bij de *culturele dimensie* ligt de nadruk op het regelgeleide karakter van het handelen. De culturele dimensie kan worden uitgesplitst in de volgende twee ordes:

De *symbolische orde* bestaat uit een stelsel van zingevingregels. Deze zingevingregels maken het mogelijk dat mensen aan zaken min of meer dezelfde betekenis toekennen en daarover kunnen communiceren. Dit met anderen gedeelde stelsel van regels speelt ook een rol in processen van identificatie, beeldvorming en esthetische oordeelsvorming.

Dit gegeven is op een aantal niveaus toepasbaar op het vertellen van sprookjes. Tijdens het creatieproces van sprookjes maakt een verteller min of meer onbewust gebruik van een collectieve, praktische kennis van wat een sprookje is, aan welke 'regels' en kenmerken het voldoet. Zo kondigt een openingsformule als 'Er was eens' aan dat het om fictie gaat en geldt het als een uitnodiging aan het gehoor zich mee te laten voeren in een fantasiewereld (Meder, 2000:32). Daarnaast maakt de verteller bewust of onbewust een inschatting van de voorkennis (bijvoorbeeld ten aanzien van de memetische kern) van bepaalde sprookjes en van het interpretatief vermogen van het publiek. Tot de symbolische orde behoort ook de gedeelde, esthetische oordeelsvorming, bijvoorbeeld ten aanzien van de romantische tekenstijl van Pieck die volgens velen goed aansluit op de fantasiewereld van sprookjes.

De *legitieme orde* bestaat uit gedeelde kennis van normatieve regels. Deze regels onderscheiden wat goed, juist of geoorloofd is en wat niet.

In het geval van sprookjes betreft de legitieme orde met name de inhoud. Bij veel sprookjes zijn er ontwikkelingen of veranderingen in inhoud waar te nemen niet alleen van verteller tot verteller, maar ook in opeenvolgende versies van sprookjes door dezelfde verteller. Dit wil overigens niet altijd zeggen dat met het verstrijken van de tijd de normatieve regels zelf veranderen. Het komt ook voor dat een verteller zelf een proces doormaakt waarbij hij zich minder of juist meer aan normatieve regels gaat hechten. Een voorbeeld hiervan vormen de wijzigingen die Wilhelm Grimm aanbracht in het sprookje van Hans en Grietje. In de eerste editie werden de kinderen achtergelaten door hun biologische ouders. In de tweede editie werd de biologische moeder vervangen door een stiefmoeder, vermoedelijk omdat de verteller zijn eigen moeder hoog achtte en dus het gegeven van een biologische moeder die haar eigen kinderen in de steek laat te schrijnend vond, zeker voor het jonge publiek (Zipes, 1997:49).

2. *De machtsdimensie* verwijst naar de positie van de actor en de middelen die hij in kan zetten bij het handelen. Hierbij kunnen worden onderscheiden:

Materiële hulpbronnen, zoals geld en goederen (Van der Poel, 2004:141). Het Sprookjesbos kon ontstaan doordat de Efteling begin jaren 50 investeerde in de ontwikkeling van sprookjesattracties. Voor deze studie voeg ik *(multi)media* en *techniek/technologie* als hulpbronnen toe. Bij sprookjes gaat het namelijk niet alleen om materiële hulpmiddelen, maar ook om (multi)mediale en technische/technologische mogelijkheden die vertellers kunnen benutten bij de creatie of verspreiding. De uitvinding van de boekdrukkunst opende de deuren naar nieuwe vormen van productie en verspreiding van sprookjes, en daarmee naar een nieuw publiek (Zipes, 1997:64-65). Een vergelijkbare ontwikkeling deed zich voor aan het begin van de twintigste eeuw met de opkomst van de filmindustrie (Zipes, 1997:2-3). Ook de technische mogelijkheden die vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw werden gebruikt in attractieparken, leidden tot nieuwe vertelvormen van sprookjes. Bij de Efteling kwamen zo sprookjestaferelen tot stand die voorzien waren van 'klank en beweging'.

Organisatorische hulpbronnen, dat wil zeggen de (machts)verhoudingen en (sociale) netwerken waarin actoren verkeren. Wie toegang tot meer of tot bepaalde netwerken heeft, beschikt over meer mogelijkheden de loop der gebeurtenissen te beïnvloeden.

In de jaren 30 van de twintigste eeuw ontstonden er nieuwe vormen voor het gebruik van organisatorische hulpbronnen bij het vertellen van sprookjes. In de Disney studio's werden verhaallijnen collectief ontwikkeld en uitgewerkt door een team van actoren – in dit geval animatoren - waarbij Disney als *decision maker* zelf het laatste woord had (Zipes, 1997:71).

Bij de Efteling speelde in de jaren 50 en 60 het gegeven dat Reijnders deel uitmaakte van het (sociale) netwerk van burgemeester Van der Heijden een rol. Het verschafte hem de noodzakelijke speelruimte bij het realiseren van het Sprookjesbos.

Fysisch-biotische/materiële conditionering

Van der Poel geeft aan dat de materiële of fysisch-biotische vormen van conditionering verwijzen naar de lichamelijke van de mens en zijn binding met de (natuurlijke) omgeving (p.139). Het gaat hierbij om de wisselwerking tussen de mens en wat in zijn omgeving aanwezig is.

De sprookjesattracties bij de Efteling bevinden zich op een specifieke plaats, in een specifieke omgeving. In het geval van de Efteling gaat het hier met name om de omgeving van het bos. Deze natuurlijke, multisensorische omgeving brengt *fysisch-biotische* conditionering met zich mee. Het toevoegen van sprookjes(attracties) in het Sprookjesbos leidt tot fysieke veranderingen in die omgeving. Het multisensorische aspect van bos en natuur is door actoren van de Efteling daarnaast vertaald naar andere attracties, zoals Droomvlucht.

Bij de toepassing van het model op het vertellen van sprookjes voeg ik aan deze vorm van conditionering ook het (op een bepaald moment bestaande en voor de verteller concreet toegankelijke) *materiële* of *fysieke* aanbod van sprookjes toe. Bij de (literaire) vertellers gaat het daarbij vooral om concrete boeken (al dan niet met illustraties) waartoe zij toegang hebben en die op de een of andere manier als inspiratiebron hebben gediend. Vanaf de twintigste eeuw werd dit bestaande aanbod verbreed naar sprookjesfilms, waarna er ook een (voor actoren toegankelijk) multimediaal aanbod van sprookjes is ontstaan. In het geval van de Efteling gaat het vooral ook om het fysieke aanbod aan sprookjesattracties (in het Sprookjesbos).

2.3.4 De actor

Van der Poel (1997:142) merkt op dat actoren onderling van elkaar verschillen, en dat dit gegeven de loop der gebeurtenissen beïnvloedt. Op basaal niveau gaat het om verschillen in menselijke capaciteiten zoals het gebruik van zintuigen en mentale vermogens. Daarnaast lijkt een actor enerzijds vrije keuzes te maken, terwijl hij anderzijds meer routinematig te werk gaat en de dingen doet zoals ze altijd gedaan zijn.

Bij een handeling als het vertellen van sprookjes kan er bij eenzelfde actor sprake zijn van een dilemma tussen artistieke of creatieve vrijheid enerzijds, en zich houden aan bestaande sprookjes- of verteltradities anderzijds. De vertellers maken daarbij gebruik van een bepaald kennisreservoir bij het vormgeven van sprookjes.

Bij het *praktische bewustzijn* gaat het om impliciete (ervarings)kennis over sprookjes, over 'vertellen' en over 'beleving'. Vertellers zijn zelf veelal via verschillende wegen met sprookjes van verschillende vertellers in aanraking geweest op verschillende momenten in hun leven. Vaak begon dit al in de kindertijd: een openingsformule als 'Er was eens' roept ook bij een kind meteen associaties op met een sprookje zonder dat die relatie hem ooit bewust is uitgelegd.

For children [...] the fairy tale insinuates itself into their lives as 'natural history'. (Zipes, 1997:73)

Bij de verwoorde kennis spreekt men van het *discursieve bewustzijn*. Het betreft bewuste kennis die met anderen gedeeld kan worden en waarop men kan reflecteren.

De eerste versie van de *Kinder- und Hausmärchen* van de gebroeders Grimm was niet uitsluitend voor kinderen bedoeld (Meder, 2000:35). Pas bij de tweede editie in 1819 besloten de Grimms bewust hun verhalen meer op jonge kinderen te richten (Zipes, 2006:82). Veel sprookjes werden daarbij ontdaan van elementen die de Grimms voor kinderen niet geschikt achtten.

Een andere laag van de actor waarnaar Van der Poel verwijst, is het 'lichamelijke' niveau met kenmerken zoals geslacht en leeftijd (Van der Poel, 2004:142). Toegepast op de vertellers van sprookjes kunnen hieraan bepaalde persoonlijke *talenten en vaardigheden* worden toegevoegd zoals creativiteit en verhalend/beeldend vermogen. Het is duidelijk dat zowel Perrault als de Grimms over een uitgebreide praktische en discursieve kennis van sprookjes beschikten. Maar de immense populariteit van hun werk was vooral te danken aan het feit dat zij uitstekende schrijvers waren die met hun sprookjes een groot publiek wisten te bereiken. Uiteraard spelen ook bij latere vertellers van sprookjes (zoals Disney en de Efteling) creativiteit en verhalend/beeldend vermogen een grote rol in het succes.

Een andere invalshoek die Van der Poel (2004:144) noemt ten aanzien van de actor, is die van het *lerende vermogen*. Dit veronderstelt een procesmatige wisselwerking tussen de actor en de omgeving. Het lerende vermogen gaat er bovendien van uit dat de actor gedurende zijn levensloop kan veranderen en zich kan ontwikkelen. Zo kunnen kennis en vaardigheden toenemen en kan talent zich op verschillende manieren gaan manifesteren.

Van der Poel noemt nog een aantal aandachtspunten met betrekking tot de actor en het handelen. Allereerst gaat het om de rol van *informatie*. Enerzijds de beschikbaarheid van informatie, maar anderzijds vooral ook de mogelijkheden en bereidheid van de actor om iets met de informatie te doen (p.144). Bij de actoren van de Efteling is in de loop der jaren bijvoorbeeld informatie vanuit onderzoek een grotere rol gaan spelen bij keuzes die met betrekking tot sprookjes zijn gemaakt. Dit sluit aan op wat hierboven besproken is over discursieve kennis. In de tweede plaats spreekt Van der Poel over het *socialisatieproces*. Hierbij ligt het accent op de continue, interactieve overdracht en uitwisseling van praktische kennis. Een wezenlijk kenmerk van sprookjes is dat dit socialisatieproces zich bij vertellers niet alleen binnen de begrenzing van hun beroep afspeelt, maar hun hele leven voortduurt. Zij zijn zelf immers ook (sinds hun kindertijd) ontvangers van sprookjes.

2.3.5 Gevolgen van het handelen

Een ander belangrijk punt met betrekking tot de actor betreft het *intentionele* of *doelgerichte* karakter van het handelen (Van der Poel, 2004:145). Het handelen wordt vaak ingegeven door de verwachtingen die actoren koesteren ten aanzien van de uitkomsten ervan. Dat wil zeggen de (gewenste) gevolgen van het eigen handelen, maar ook de verwachtingen van het publiek. Bij het vertellen van sprookjes gaat het niet zozeer om gevolgen voor de actor zelf, maar vooral om gewenste, *bedoelde gevolgen* voor anderen. Vertellers zijn vaak doelgericht bezig een beleving bij het publiek teweeg te brengen en/of een boodschap of betekenis aan het publiek over te brengen.⁶²

Zipes (1997) noemt als grote verdienste van Wilhelm Grimm diens vermogen het plot en de actie van sprookjes te laten harmoniëren met de normen en verwachtingen van het burgerlijke publiek uit zijn tijd. Zijn stijl van schrijven leidde bij het publiek tot een verlangen naar een "maternal connection" (Steinlein in Zipes, 1997:51) en creëerde een sfeer van vertrouwen, waarin de boodschap over hoe men zich moest gedragen en hoe men moest denken makkelijker werd opgenomen (Zipes, 1997:51).

Een ander bedoeld gevolg van het vertellen van sprookjes waarnaar Zipes (1997:69) verwijst, is het maken van winst voor het eigen bedrijf. Hij doelt in dit verband met name op de Disney Company die sprookjes via haar films standaardiseerde en tot een massaproduct gemaakt heeft.

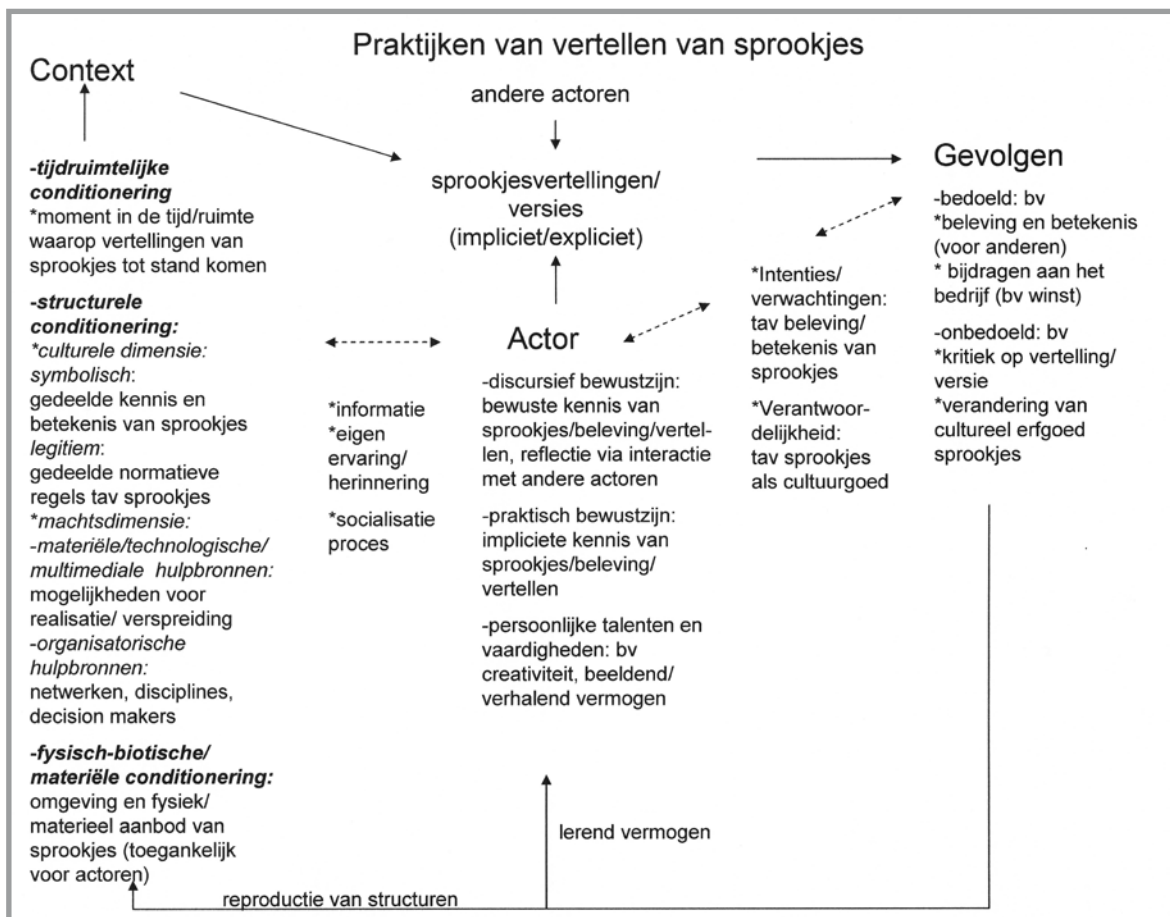
62 Betekenis (bijvoorbeeld in de vorm van een moraal) is volgens Bruner (1990) onlosmakelijk met het vertellen van verhalen verbonden.

Daarnaast noemt Van der Poel (2004:145) als aandachtspunt de *verantwoordelijkheid* die de actor voelt met betrekking tot het handelen. In het bovenstaande is al een aantal keren verwezen naar de verantwoordelijkheid die vertellers als Perrault en de gebroeders Grimm voelden ten aanzien van sprookjes als cultureel erfgoed. In de volgende hoofdstukken zal worden aangetoond dat een dergelijke verantwoordelijkheid ook een rol speelde en nog steeds speelt bij (de vertellers van) de Efteling.

Tenslotte krijgen de *onbedoelde gevolgen* van het handelen een plaats in het handelingsmodel. Deze zijn ook bij het vertellen van sprookjes talrijk. In 2.2.8 is aangegeven dat Disney vaak ongezoeten kritiek ontvangt - met name uit intellectuele hoek - op haar bewerkingen van sprookjes. Anderzijds wordt ook erkend dat Disney bijdraagt aan het in stand houden van het genre.

Voor de Efteling geldt dat de vertellers recht trachten te doen aan de waarde en betekenis van sprookjes als cultuurofgoed. Tezelfdertijd ontwikkelt dit cultuurofgoed zich onder invloed van hun handelen en kan het daarbij veranderingen ondergaan. Via het handelen worden sprookjes als het ware 'gereproduceerd'. Het is de vraag in hoeverre dit als een *bedoeld* of *onbedoeld gevolg* kan worden beschouwd.

Het onderstaande handelingsmodel brengt de elementen die tot nu toe besproken zijn, bijeen. Een en ander wordt globaal en tentatief ingevuld voor het vertellen van sprookjes. Dit model vormt de leidraad bij de analyse van de diverse cases in deze studie.



Figuur 2.2: Handelingsmodel tentatief ingevuld voor het vertellen van sprookjes.

2.4 De vertelpraktijk van Roodkapje door de gebroeders Grimm

In deze paragraaf zal ter illustratie het handelingsmodel als analyse-instrument worden toegepast op de vertelling van het sprookje Roodkapje door de gebroeders Grimm. Dit niet alleen om te tonen hoe het model bij het 'inschrijven' van deze praktijk gebruikt kan worden, maar ook omdat de sprookjes van Grimm - en hun versie van Roodkapje in het bijzonder - een conditionerende rol spelen bij de Efteling-cases die in hoofdstuk 3 en 5 aan bod komen. Daarnaast zal ik in de komende drie hoofdstukken ingaan op de expliciete vertellingen van Roodkapje in de diverse Efteling-sprookjesboeken.

Ik schets allereerst relevante aspecten uit de bredere context waarin de vertelpraktijken van sprookjes door de gebroeders Grimm plaatsvonden. Vervolgens ga ik dieper in op de Grimms als actoren, met name op drijfveren en intenties die zij bij hun praktijken hadden. De vertelling van Roodkapje wordt 'gereconstrueerd' door een analyse te maken van eerdere versies van Roodkapje door anderen. Deze versies waren voor de Grimms een inspiratiebron en waren in die zin dus conditionerend. De verschillende versies worden hierbij met elkaar vergeleken. Een en ander wordt samengebracht in een handelingsmodel. Vervolgens wordt dit model in een breder handelingsmodel geplaatst, waarbij ik de conditionering via de context en de gevolgen bij de praktijk van het vertellen van Roodkapje bespreek.

2.4.1 Sprookjes van Grimm in context

Tijdens de Napoleontische oorlogen (1805-1812) werden het Rheinland en Kassel bezet door Franse troepen. Hoewel de Fransen aan het begin van de eeuw nog welkom waren geheten, kregen de Duitsers in de loop der jaren een steeds grotere afkeer van de Franse overheersing. De gebroeders Grimm verzamelden in deze *tijdruimtelijke context* hun sprookjes (Jäger in Zipes, 1993:35). Sprookjes behoorden - volgens Duitse folkloristen en romantici uit het begin van de negentiende eeuw - tot de eeuwenoude Duitse volkscultuur. De gebroeders Grimm begonnen op verzoek van de dichter Brentano in 1807 met het verzamelen en optekenen van sprookjes, die door hen werden beschouwd als producten van "de collectieve volksziel" (Meder, 2000:42). Het was de bedoeling dit deel van de - volgens hen - eeuwenoude Duitse volkscultuur vast te leggen, juist in een tijd van Franse overheersing. De Grimms poogden dus als het ware bestaande orale sprookjes in de ruimte - dat wil zeggen in Duitsland - te 'fixeren'.

In de *sociaal-culturele context* van het begin van de negentiende eeuw werden sprookjes niet alleen als mondelinge vertellingen verspreid. Ook literaire versies - zoals die van Perrault - waren in Europa (en dus ook in Duitsland) bekend. Een ander relevant aspect uit de sociaal-culturele context waarbinnen de Grimms opereerden, betrof de heersende opvattingen over de opvoeding van kinderen. Vanaf de zestiende eeuw werd in Europa de kindertijd meer en meer gezien als een afzonderlijke groeifase van de mens. De kindertijd vormde een cruciale basis voor een goede, individuele ontwikkeling. Er verschenen boeken en pamfletten die ingingen op correcte manieren. Literaire socialisatie - onder andere via sprookjes - was een manier om het civiliseringsproces te sturen (Zipes, 1993:29).

De Grimms behoorden tot de middenklasse en zij hadden vanuit hun *sociale netwerk* toegang tot geletterde informanten uit dezelfde klasse en uit de hogere, aristocratische klasse (Zipes, 2006:81). In de zogenaamde Marburger periode (1803-1806) raakten de gebroeders bevriend met belangrijke personen uit de Duitse Romantiek, zoals Clemens en Bettina Brentano, Friedrich Karl von Savigny en Achim von Arnim (Huber, 2007:11). Hoewel de Grimms beslist niet rijk waren, verkeerden zij in de positie dat zij hun leven konden wijden aan het onderzoek naar volksverhalen (Iba, 2000:17). Zij waren in een *professioneel netwerk* van folkloristen als zodanig bekend. Niet voor niets wendde Brentano zich tot de twee gebroeders om hem te helpen bij het verzamelen van sprookjes als volksverhalen (Zipes, 2006:81).

De Grimms namen echter ook bruikbaar materiaal over uit de historische letterkunde (Meder, 2000:43). Zij hadden als geleerden toegang tot tastbare bronnen in de vorm van boeken, die gerekend kunnen worden tot de *materiële context*. Beiden waren zij in de loop van hun leven op diverse plaatsen als bibliothecaris actief (Huber, 2007). Sinds de achttiende eeuw was er al sprake van illustraties van sprookjes, met name in de vorm van lithografieën in zwart-wit. De markt voor deze illustraties begon zich in de negentiende eeuw in Europa te ontwikkelen, en viel samen met de periode waarin sprookjes voor kinderen meer en meer geaccepteerd raakten in de middenklasse (Zipes, 1993:351-352). Aan het begin van de negentiende eeuw begon men sprookjes als beeldverhaal ook in de vorm van centsprenten te drukken (Dekker & Meder: 'Roodkapje', in Dekker et al. 1997:309). Daarnaast was er in deze periode sprake van een enorme groei van de markt voor kinderboeken. Uitgevers wilden graag geld investeren in sprookjesboeken die ouders en opvoeders geschikt achtten voor kinderen (Cashdan, 1999:8).

2.4.2 De gebroeders Grimm als actoren in vertelpraktijken van sprookjes

Jacob (1785-1863) en Wilhelm (1786-1859) Grimm waren - na het vroege overlijden van hun vader - al vroeg op elkaar aangewezen. Zij werden op jonge leeftijd samen naar Kassel gestuurd om daar te studeren (Zipes, 1997:53). Hun bijzondere interesse ging uit naar het onderzoeken en optekenen van volksverhalen. Zoals vermeld begonnen de Grimms in 1807 met het *actief en bewust* verzamelen van sprookjes. In 1812 brachten zij de eerste editie van de *Kinder- und Hausmärchen* uit. In het voorwoord suggereren de gebroeders Grimm dat zij de sprookjes letterlijk bij de plattelandsbevolking optekenden (Dekker et al., 1997:15). Uit onderzoek blijkt echter dat zij zich baseerden op mondelinge vertellingen door informanten uit hun eigen, burgerlijke milieu. Het merendeel van de sprookjes kregen zij toegestuurd van personen uit de burgerstand (Dekker et al., 1997:15-16; Meder, 2000:43).

De Grimms waren goed op de hoogte van verhalen uit de literatuur (Iba, 2000: 7). Dat zij het werk van Perrault kenden, blijkt uit het volgende fragment uit een brief van Wilhelm aan Friedrich Karl von Savigny⁶³:

Die aus dem Perrault bekannten werde ich nicht nötig Ihnen zu schicken.
(in Huber, 2007:14)

Dekker et al. (1997:14) gaan ervan uit dat met name de literaire sprookjes van Perrault een grote invloed hebben gehad op de sprookjesverzameling van de gebroeders Grimm. Zij bewerkten verschillende versies van bepaalde sprookjes tot een volgens hen ideale lezing, waarbij zij deze soms ook aanvulden met motieven uit andere sprookjes (Dekker et al., 1997:16). Niet zelden ontstond er zo een "literair fraai bijgeschaafde contaminatie van sprookjesversies" (Meder, 1998:276). Bovendien voorzagen zij de sprookjes van een eigen stijl en toon (Dekker et al., 1997:16). De sprookjes van Grimm kunnen zodoende niet beschouwd of geïnterpreteerd worden als een tijdloos document (Dekker et al., 1997:23).

De Grimms gingen ervan uit dat "een volk een eigen ziel heeft die zich het zuiverst uit in de taal en de poëzie, de liederen en verhalen" (Dekker et al., 1997:15). In de loop der tijd zouden de oorspronkelijke eigen taal en poëzie gedeeltelijk verloren zijn gegaan. Dit zou vooral betrekking hebben op de hogere standen. Bij de lagere sociale standen zou men echter nog wel de oorspronkelijke cultuur in haar zuiverste vorm kunnen aantreffen. In deze visie waren sprookjes restanten van de vroegere eenheidscultuur van het volk. Sprookjes vormden enerzijds een historische bron waarmee de vroegere cultuur kon worden gereconstrueerd, en anderzijds konden zij worden ingezet als politiek middel om de eenheid van een volk te versterken (Dekker et al., 1997:15). De oorspronkelijke bedoeling van de gebroeders Grimm was deze "'splinters van een edelsteen', dat wil zeggen de restanten van heidense, Germaanse, mythologische verhalen te koesteren" (Dekker et al.,

63 Friedrich Karl von Savigny was professor aan de Landesuniversität Marburg waar de Grimms studeerden. Hij was een spil binnen de (Romantische) kring waartoe ook Brentano behoorde.

1997:15). Zoals vermeld kwamen zij in de loop van hun onderzoek tot het besef dat de meeste sprookjes niet van oorsprong Duits waren en dat dezelfde sprookjes ook in andere Europese landen voorkwamen⁶⁴ (Dekker et al., 1997:17).

De drijfveren en intenties van de Grimms waren echter niet uitsluitend wetenschappelijk of politiek. Ook (her)beleving speelde een rol. In 1806 schrijft Wilhelm Grimm:

Es war vielleicht gerade die Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen die sie bewahren sollen, immer seltener werden ... Wo sie noch leben, da leben sie so, daß man nicht daran denkt, ob sie gut oder schlecht sind, poetisch oder abgeschmackt, man weiß sie und liebt sie, weil man sie eben so entfangen hat. (in Huber, 2007: 14)

2.4.3 Eerdere vertelpraktijken van Roodkapje

Voorafgaand aan de beschrijving van de vertelpraktijk van Roodkapje door de gebroeders Grimm, ga ik in op hun (inspiratie)bronnen. Daaronder zijn vertelpraktijken te verstaan, dat wil zeggen versies of vertellingen van Roodkapje door andere actoren, waarop de Grimms hun versie direct of indirect baseerden.⁶⁵

Voor al deze versies geldt dat vertellers elementen uit andere versies overnamen of juist weglieten, en dat zij daarnaast vaak andere accenten legden of nieuwe elementen toevoegden.

Orale versie van Roodkapje door Hassenpflug

De gebroeders Grimm hoorden het sprookje van Roodkapje in Kassel rond 1812 van een vrouwelijk lid⁶⁶ van de familie Hassenpflug, die een Franse culturele achtergrond had (Dekker et al., 1997:32; Zipes, 1984:308). De Grimms werkten bij het vertellen van hun versie van Roodkapje dus bewust met de mondelinge informatie die zij verkregen van een andere actor in het vertellen van sprookjes. Deze baseerde zich overigens waarschijnlijk hoofdzakelijk op de literaire versie van Perrault (Zipes, 1993:32). Het ging hierbij dus niet om een orale versie in de zin van een mondeling overgeleverd *volksverhaal*, maar eerder om een mondeling overgeleverd *literair* verhaal. De exacte versie van het sprookje zoals Hassenpflug het vertelde, is niet te achterhalen. Voor zover bekend, werkten de Grimms vanuit hun geheugen. Dit wil zeggen dat zij geen aantekeningen maakten tijdens het luisteren naar de verteller, maar dat zij een sprookje zoals zij het zich herinnerden pas later opschreven en vervolgens herschreven. Hierin raakten hun eigen wensen en bedoelingen verweven (Zipes, 1997:53).

Orale versies van Roodkapje als volksverhaal

De invloed van de versies van Roodkapje als mondeling overgeleverd volksverhaal op de vertelling van de gebroeders Grimm is indirect. Dekker en Meder geven aan dat het sprookje van Roodkapje als mondeling volksverhaal in Duitsland ten tijde van de gebroeders Grimm waarschijnlijk onbekend was (p.309). Zowel Dekker en Meder (1997:308) als Zipes (1993:32) nemen aan dat de versie van Roodkapje van de gebroeders Grimm voornamelijk gebaseerd is op die van Perrault. Perrault bedacht het plot en de karakters van het sprookje van Roodkapje echter niet helemaal zelf. Hij baseerde zijn versie van het sprookje op elementen van

64 Al bij de tweede druk van hun sprookjes uit 1819 verwijzen de Grimms naar het gemeenschappelijke Indo-Germaanse verleden van de Europese volkeren als oorzaak hiervan.

65 Mogelijk waren er nog meer inspiratiebronnen. Dekker, Kooi et al. (1997) vermelden dat het sprookje Roodkapje begin negentiende eeuw ook als beeldverhaal verspreid werd.

66 Dekker en Meder (1997:308) noemen Johanna Isabella Hassenpflug als bron. Rölleke (in Zipes, 1984) verwijst naar Maria Hassenpflug als bron. Volgens Theo Meder is dit laatste correct (p.c., 2011).

volksverhalen uit de orale traditie die in die tijd in stand werd gehouden door de boerengemeenschap, en dan met name door vrouwen (Zipes, 1993:18).

Het sprookje van Roodkapje als mondeling overgeleverd volksverhaal is relatief jong.⁶⁷ De basiselementen van het verhaal zijn ontstaan binnen de orale traditie in de late Middeleeuwen, voornamelijk in Frankrijk, Tirol en Noord-Italië. In dit gebied ontstonden verhalen die gericht waren op kinderen, en met name bedoeld waren om hen te wijzen op gevaren. Binnen de Middeleeuwse traditie van deze zogenaamde waarschuwings-sprookjes ging het vaak om vijandige krachten die een bedreiging vormen voor kwetsbare kinderen. Een reus, een menseneter, een weerwolf of een wolf werd afgeschilderd als aanvaller van kinderen in het bos of thuis. De sociale functie van een dergelijk verhaal was kinderen te laten zien hoe gevaarlijk het kon zijn om in het bos met vreemden te praten of om vreemden in huis binnen te laten (Rumpf in Zipes, 1993:18-19). De literaire versie van het sprookje door Perrault uit 1697 is waarschijnlijk mede beïnvloed door verhalen over weerwolven die in Touraine circuleerden in de tijd dat zijn moeder daar opgroeide (Zipes, 1993:20).

Er zijn diverse orale versies van Roodkapje bekend. In sommige daarvan doodt de wolf de grootmoeder, waarna hij bloed en restjes vlees aan Roodkapje te eten geeft wanneer zij is aangekomen in het huisje (Dekker & Meder in Dekker et al., 1997:309; Zipes, 1993:20). Ook komt voor dat Roodkapje een soort striptease voor de wolf uitvoert voordat ze bij hem in bed stapt (Zipes, 1993:20-21). Tenslotte zijn er versies waarin Roodkapje zichzelf door een list weet te bevrijden. Wanneer zij naast de wolf in bed ligt, zegt ze dat ze buiten moet plassen. De wolf bindt haar voor de zekerheid vast met een touw alvorens haar naar buiten te laten gaan. Roodkapje bindt het touw ergens aan vast en ontsnapt (Dekker & Meder in Dekker et al., 1997:309; Zipes, 1993:21). Zodoende dwingt zij zelf, zonder de hulp van grootmoeder of een jager, een gelukkig einde af van het sprookje (Zipes, 1993:23).

Verdier (in Zipes, 1993:24) gaat ervan uit dat het sprookje verwijst naar het volwassen worden van jonge boerenmeisjes. Het gaat hierbij dan met name om hun zelfredzaamheid.

Soriano (in Zipes 1993:20) geeft aan dat het sprookje van Roodkapje in de orale traditie elementen en accenten bevat die bij Perrault niet (meer) te vinden zijn. Mogelijk was Perrault wel bekend met deze orale versies. Volgens Meder zijn veel van de erotisch getinte versies van Roodkapje qua optekening veel jonger dan de literaire versie van Perrault. Het is dus niet gezegd dat er sprake was van een 'oerversie' waarmee Perrault al dan niet bekend was (T. Meder, p.c., 2011).

De literaire versie van Roodkapje door Perrault

Perraults boek *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) dat ook de vertelling van Roodkapje bevatte, werd in 1790 in het Duits vertaald. Het is belangrijk te beseffen dat in die tijd leden van de aristocratie en de bourgeoisie ook Frans lazten. Perraults versie van Roodkapje was hierdoor erg bekend (Zipes, 1993:32). Mogelijk kenden ook de Grimms deze vertelling nog uit hun jeugd (Zipes, 1993:32). De versie van Perrault luidt als volgt:⁶⁸

Er was eens een klein meisje dat aanbeden werd door haar moeder en door haar grootmoeder. De grootmoeder maakte een rood kapje voor haar dat zo mooi stond dat zij overal Roodkapje werd genoemd. Op een dag droeg de moeder Roodkapje op koekjes en een potje boter naar haar zieke grootmoeder te brengen. Onderweg door het bos kwam zij een oude wolf tegen die enorm veel zin had haar op te eten. Maar hij durfde

67 Dekker en Meder (in Dekker et al., 1997:290) verwijzen naar het bestaan van een 'voorversie' van Roodkapje uit de elfde eeuw dat in het Latijn werd opgetekend door Egbert van Luik in zijn *Fecunda raris*. Het bevat de motieven van het kleine meisje, het manteltje en de wolf.

68 Vertaling door mijzelf gebaseerd op Engelse vertaling in Zipes (1993:91-93).

niet vanwege de houthakkers die in het bos aan het werk waren. Hij vroeg haar waar ze naartoe ging. Het arme kind dat niet wist dat het gevaarlijk is om stil te staan en naar een wolf te luisteren, vertelde hem dat ze op weg was naar haar grootmoeder met koekjes en boter. De wolf vroeg waar haar grootmoeder woonde en Roodkapje legde het hem uit. De wolf daagde Roodkapje uit een wedstrijd te houden om te zien wie het eerste bij het huisje aan zou komen als Roodkapje het ene pad zou nemen en hijzelf het andere. De wolf rende zo snel mogelijk over het korte pad naar het huisje en Roodkapje nam intussen het lange pad waar ze nootjes verzamelde, achter vlinders aan rende en een boeketje met bloemen maakte. Bij het huisje aangekomen klopte de wolf aan en deed hij zich voor als Roodkapje. De grootmoeder nodigde hem uit binnen te komen. De wolf liet zichzelf binnen, hij verslond grootmoeder en ging in haar bed liggen. Na een tijdje kwam Roodkapje aan bij het huisje. Ze klopte aan, waarna de wolf vroeg wie daar was. Roodkapje schrok aanvankelijk van de rauwe stem van grootmoeder maar bedacht toen dat het waarschijnlijk lag aan de verkoudheid. De wolf nodigde haar uit zichzelf binnen te laten. Hij kroop diep weg onder de dekens en zei tegen Roodkapje de koekjes en de boter weg te zetten en naast hem in bed te komen liggen. Roodkapje kleedde zich uit, stapte bij de wolf een bed en was verbaasd hoe haar grootmoeder er in haar nachthemd uitzag. Ze zei:

Wat heeft u een grote armen, grootmoeder!

Dan kan ik je beter omhelzen, mijn kind

Wat heeft u een grote benen grootmoeder!

Dan kan ik beter rennen, mijn kind

Wat heeft u een grote oren, grootmoeder!

Dan kan ik je beter horen, mijn kind

Wat heeft u een grote ogen, grootmoeder!

Waar kan ik je beter zien, mijn kind

Wat heeft u een grote tanden grootmoeder

Dan kan ik je beter opeten.

En terwijl hij dit zei, stortte de boze wolf zich op Roodkapje en at haar op.

Perrault voegde in rijmvorm een moraal toe aan het sprookje. Deze komt er op neer dat kinderen, en vooral jonge meisjes die mooi, welopgevoed en vriendelijk zijn, nooit moeten luisteren naar vreemden. En als zij dit toch doen, dan is het niet vreemd dat de wolf hen opeet.

Perrault vertelt verder dat er verschillende soorten wolven zijn: agressieve en zachtaardige die weten te overtuigen. Het zijn vooral de schijnbaar zachtaardige wolven die jongedames achtervolgen tot in hun huizen, tot in hun steegjes. Juist de zachtaardige wolven zijn het gevaarlijkst.

Als we ervan uitgaan dat Perrault het type mondelinge versies zoals hierboven omschreven kende, dan is er sprake van diverse aanpassingen in de versie van Perrault. Deze betreffen met name stijl en inhoud. Perrault schreef zowel voor kinderen als voor volwassenen van de hogere klasse. Het verhaal is gelaagd in de zin dat volwassenen nog wel de erotische verwijzingen eruit konden halen, maar dat het tegelijkertijd voor kinderen voornamelijk om het waarschuwend aspect ging (Zipes, 1993:26). De *moralité* aan het einde vormt een didactische anticlimax (ibid.:25). Waar het boerenmeisje uit de orale traditie moedig en slim is, is Roodkapje van Perrault mooi, verwend en hulpeloos.

Perrault voegde het rode kapje toe aan het verhaal. Rood werd in die tijd waarschijnlijk geassocieerd met zonde, sensualiteit en met de duivel⁶⁹ (Zipes, 1993:26-27). De *chaperon* werd in die tijd gedragen door vrouwen uit de aristocratische en middenklasse. Waarschijnlijk wilde Perrault hiermee aangeven dat Roodkapje tot de middenklasse behoorde (Zipes, 1993:77) wat identificatie met haar zou kunnen vergemakkelijken.

69 In studies van Roodkapje werd er in het verleden vaak van uitgegaan dat het verhaal afstamde van oude mythen over zonsopkomst en zonsondergang. Het rode kapje zou verwijzen naar de zon. Ook werd het rode kapje vaak in verband gebracht met het intreden van de puberteit (Zipes, 1993).

Daarnaast lijkt het opvallende rode kapje te verwijzen naar het gegeven dat het meisje verwend werd door haar grootmoeder (Zipes, 1993:26-27). Verder liet Perrault voor zijn doelgroep ongepaste elementen weg. Zo stelt Roodkapje in het volksverhaal ook een vraag over het harige lijf van de wolf (Zipes, *ibid.*:25). Deze vraag ontbreekt bij Perrault.

In de orale versies wordt rechtstreeks verwezen naar de omstandigheden waar mensen op het platteland mee te maken hadden. Het verhaal bevat rauwe en wrede elementen. Perraults literaire versie lijkt meer te gaan over ijdelheid, macht en verleiding. Het introduceert een nieuw type kind dat bijdraagt aan haar eigen ondergang (*ibid.*:26-27). Perrault wilde bewust een standaard aangeven van verfijnd en deugdzaam gedrag voor de kinderen van zijn tijd (*ibid.*:28).

Opvallend is dat de rauwe elementen die Perrault bewust weglief, toch zijn blijven voortbestaan in mondelinge versies van het sprookje, ondanks de grote bekendheid die de versie van Perrault zou krijgen (*ibid.*:20). Dit wil niet zeggen dat de mondelinge versies een eigen leven leidden ten opzichte van de literaire. Integendeel, Perraults versie van Roodkapje was een van de weinige sprookjes in de geschiedenis die opnieuw werden opgenomen in de orale traditie.⁷⁰ Volgens Zipes (1993:31) is dit onder andere te verklaren uit het universele karakter van het verhaal, de ambivalentie, en door de listige seksuele verwijzingen die Perraults vertelling bevat.

De dramatische bewerking van Roodkapje door Tieck

Het staat vast dat de Grimms bekend waren met de dramatische bewerking van het sprookje van Perrault door Ludwig Tieck uit 1800 (Dekker & Meder in Dekker et al., 1997:308; Zipes, 1993:32).⁷¹ Tiecks toneelstuk *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* is aanmerkelijk langer dan de versie van Perrault.

In het verhaal van Tieck⁷² is de grootmoeder erg vroom en spreekt zij uitgebreid over Christus, ook tegen Roodkapje. Voorafgaand aan de ontmoeting met de wolf gaat Roodkapje al een keer bij grootmoeder op bezoek. Ze spreken over Roodkapjes vader die volgens het kind aan de drank is. Roodkapje komt over als een zorgeloos meisje dat geniet van het bos, de bloemen en de vogels. Als Roodkapje bij grootmoeder weggaat, laat zij het hek openstaan. Op de terugweg ontmoet zij de jager die haar waarschuwt voor de wolf. Hij duidt de wolf aan als een zondaar en zoon van de duivel. Roodkapje en de jager spreken verder over het contrast tussen het groen van het bos en het rood van het kapje. Roodkapje komt hierbij frivol over. In de volgende scène ontmoet de wolf de hond van de vader van Roodkapje. De hond vertelt de wolf over de bezoeken van Roodkapje aan grootmoeder. De wolf vertelt over zijn eigen leven. Hij was eerst een waakhond, maar ontmoette een wilde, vrouwelijke wolf met wie hij trouwde. Deze wolvin werd door de boeren gedood. De wolf wil Roodkapje opeten uit wraak op haar vader. Op weg naar grootmoeder wordt Roodkapje door verschillende dieren gewaarschuwd, maar ze slaat de waarschuwingen in de wind. In de tussentijd doodt de wolf in het huisje grootmoeder. Hij eet haar niet op maar verstopt het lijk onder het bed. Hij zet haar muts op, trekt haar nachthemd aan en gaat in bed liggen wachten. Als Roodkapje binnenkomt stelt ze hem vragen over zijn uiterlijk: over zijn handen, haar, oren. De wolf nodigt haar uit bij hem in bed te komen liggen, maar hier gaat Roodkapje niet op in. Zij gaat verder met haar vragen over zijn ogen, neus en mond. Bij de laatste vraag antwoordt de wolf dat deze dient om haar op te eten waarna hij Roodkapje grijpt. Hierna komt de jager voorbij het huisje, hij hoort van twee roodborstjes dat Roodkapje dood is. Hij gaat naar binnen en schiet de wolf dood.

70 Zipes (1993:4) vermeldt dat de Franse folklorist Joisten in de jaren 50 van de twintigste eeuw in de regio van de Hautes-Alpines een versie van Roodkapje optekende bij een mondelinge verteller die deze rauwe elementen bevatte, maar ook elementen uit de versies van Perrault en Grimm.

71 De gebroeders Grimm verwijzen naar Tieck in een voetnoot bij hun uitgave (Zipes, 1993:34).

72 Deze samenvatting is gebaseerd op de Engelse vertaling uit 1852 door J. Browning Smith (in Zipes, 1993:99-128).

2.4.4 De literaire versie van Roodkapje door de gebroeders Grimm

De versie van Roodkapje door de gebroeders Grimm uit 1812 luidt als volgt:⁷³

Er was eens een klein meisje dat bij iedereen geliefd was. Maar haar grootmoeder hield nog het allermeeste van haar. Zij maakte voor haar een klein, fluwelen rood kapje. Het meisje droeg het kapje altijd en werd daarom Roodkapje genoemd.

Op een dag droeg haar moeder Roodkapje op koek en een fles wijn naar haar zieke grootmoeder te brengen. De moeder waarschuwde Roodkapje niet van het pad af te gaan omdat ze dan zou kunnen vallen en het glas zou breken. Roodkapje beloofde haar moeder gehoorzaam te zijn. In het bos kwam Roodkapje de wolf tegen. Zij was niet bang voor hem omdat ze niet wist wat voor gemeen dier hij was. De wolf vroeg Roodkapje waar ze naartoe ging. Roodkapje vertelde dat ze naar grootmoeder ging en verklapte de wolf waar grootmoeder woonde. De wolf wees Roodkapje erop dat ze liep alsof ze op weg was naar school. Zij moest eens oog hebben voor de mooie bloemen in het bos en voor de vogels. Daarop ging Roodkapje van het pad af om bloemen voor haar grootmoeder te plukken. In de tussentijd rende de wolf regelrecht naar grootmoeders huisje en klopte aan. Hij deed zich voor als Roodkapje en grootmoeder nodigde hem uit zichzelf binnen te laten. Na binnenkomst schrokte hij grootmoeder onmiddellijk op, deed haar kleren aan en zette haar nachtmutsje op. Daarna ging hij in bed liggen met de gordijnen dicht. Toen Roodkapje eindelijk bij het huisje aankwam, zag zij dat de deur openstond. Zij ging het huisje binnen en voelde zich een beetje angstig. Grootmoeder lag diep onder de dekens met het mutsje over haar gezicht getrokken. Roodkapje begon grootmoeder vragen te stellen over haar grote oren, ogen en handen. Haar laatste vraag was: "O grootmoeder, wat heeft u een grote mond!" "Dan kan ik je beter opeten", antwoordde de wolf.

Hierop sprong de wolf uit bed, stortte zich op Roodkapje en schrokte haar op. De wolf ging weer op bed liggen, viel in slaap en begon luid te snurken. Bij toeval kwam de jager langs en hij vroeg zich af hoe het kon dat de oude dame zo hard snurkte. Hij ging het huisje binnen, trof daar de wolf aan op wie hij al lange tijd jacht had gemaakt. Hij kwam tot de slotsom dat de wolf grootmoeder wel zou hebben opgegeten. Omdat zij mogelijk nog in leven was, besloot hij de wolf niet neer te schieten maar pakte hij zijn mes en sneed hij de buik van de wolf open. Eerst kwam Roodkapje naar buiten en vervolgens grootmoeder. Roodkapje ging grote, zware stenen verzamelen die zij in de buik van de wolf stopte. Toen deze wakker werd, wilde hij overeind springen maar de stenen waren zo zwaar dat hij dood neerviel.

De jager wilde de wolf, grootmoeder at de koek en dronk de wijn die Roodkapje had meegenomen en Roodkapje dacht bij zichzelf: nooit moet je meer in je eentje door de bossen gaan dwalen als je moeder het je heeft verboden.

Er wordt ook verteld dat Roodkapje opnieuw naar haar grootmoeder ging met voedsel en dat zij een andere wolf tegenkwam die probeerde haar te overreden van het pad af te gaan. Maar dit keer was Roodkapje behoedzamer. Ze ging rechtstreeks naar het huisje van grootmoeder en vertelde haar dat ze de wolf had ontmoet en dat deze zo'n gemene blik in zijn ogen had dat het net leek alsof hij haar wilde opeten, ware het niet dat zij zich op een open weg bevonden. Grootmoeder en Roodkapje deden de deur op slot zodat de wolf niet binnen kon komen. Niet lang daarna klopte de wolf aan en deed hij alsof hij Roodkapje was. Grootmoeder en Roodkapje gaven geen antwoord. Uiteindelijk sprong de wolf op het dak waar hij wilde wachten tot het avond werd en Roodkapje naar huis zou gaan. Dan zou hij achter haar aansluipen en haar opeten in de duisternis. Maar grootmoeder had hem door. Vóór het huisje stond een grote stenen trog. Grootmoeder droeg Roodkapje op een emmer te pakken en de trog te vullen met water waarin zij de dag tevoren worst gekookt had. De

73 Vertaling door mijzelf gebaseerd op Engelse vertaling in Zipes (1993:135-138).

geur van de worst lokte de wolf naar de rand van het dak, hij strekte zijn nek zó ver uit dat hij zijn evenwicht verloor, in de trog viel en verdronk. En toen ging Roodkapje blij weer naar huis.

Aanpassingen door de Grimms ten opzichte van Perrault en Tieck

De Grimms namen een aantal elementen over uit de versies van Perrault en Tieck. De belangrijkste zijn: het rode kapje (*Käppchen* bij Tieck), de confrontatie tussen Roodkapje en de wolf, de wolf in het bed van grootmoeder en het motief van de serie vragen die Roodkapje aan de wolf stelt. Opvallend is dat Roodkapje bij Perrault vraagt naar de 'grote tanden', terwijl zij bij Tieck en de Grimms vraagt naar de 'grote mond'.

De Grimms voegden in hun versie van Roodkapje ook enkele opvallende elementen toe. Zo begint het verhaal met hoe de moeder Roodkapje instructie geeft zich te gedragen en met de expliciete waarschuwing niet van het rechte pad te gaan. Bij Perrault is er geen sprake van een waarschuwing binnen het verhaal. Deze volgt pas in de *moralité* na afloop. Bij Tieck daarentegen wordt Roodkapje expliciet gewaarschuwd voor de wolf. Bovendien is deze waarschuwing niet alleen afkomstig van Roodkapje's moeder, maar ook van de jager en van diverse dieren die in deze vertelling voorkomen.

Bij Tieck is Roodkapje van nature frivool. Op eigen initiatief geeft zij zich over aan het zintuiglijk genieten van het bos. Bij de Grimms is het de wolf die Roodkapje overhaalt om te genieten van de natuur en het bos in te gaan om bloemen te plukken.

Wat de Grimms bewust weglieten waren de sexuele zinspelingen uit de versies van Perrault en Tieck, bijvoorbeeld dat de wolf Roodkapje uitnodigt bij hem in bed te komen liggen. Bij Perrault gaat Roodkapje hierop in, bij Tieck niet.

De christelijke verwijzingen bij Tieck die zich uiten in de vroomheid van de grootmoeder en in de jager die de wolf een 'oude zondaar' noemt, komen in Grimms versie van Roodkapje uit 1812 nog niet voor.⁷⁴ In de door Wilhelm herschreven versie uit 1857 komt deze benaming overigens wel weer voor (Zipes, 1993:40).

Zowel bij Perrault als bij Tieck wordt Roodkapje aan het eind van het verhaal opgegeten en gaat zij dood. Hoewel de Grimms het wrede element van het opeten wel handhaafden, gaven zij een geheel andere draai aan de afloop. Specifiek uit de versie van Tieck namen zij de figuur van de jager over. Waar bij Tieck de jager de wolf doodschiet, snijdt hij bij de Grimms de buik van de wolf open om Roodkapje en grootmoeder levend te laten ontsnappen.

Bij de Grimms zijn het niet grootmoeder en Roodkapje, maar is het dus juist de wolf die aan zijn eind komt. Het motief van de opengesneden buik gevuld met stenen, ontleenden de Grimms aan een ander sprookje, namelijk dat van De wolf en de zeven geitjes (Dekker et al., 1997:35; Zipes, 1993:308).

Verder is Perraults *moralité* aan het adres van welopgevoede meisjes bij de Grimms in een dergelijke expliciete vorm niet terug te vinden. Zij voegden echter wel degelijk een moraal toe, zij het op een meer indirecte manier. Allereerst via een reflectie van Roodkapje. Nadat de wolf dood is neergevallen, zegt zij tegen zichzelf dat ze nooit meer door de bossen moet dwalen als haar moeder haar dat verboden heeft. Bovendien voegden de Grimms de episode met de tweede wolf toe, waarbij Roodkapje de kans krijgt goed te maken wat zij de eerste keer fout deed. Zij laat zich dit keer niet van het rechte pad afbrengen en samen met grootmoeder weet zij ook deze wolf te verslaan.

Juist in deze episodes is het talent van de Grimms als vertellers goed zichtbaar. Roodkapje wordt gepresenteerd als een speels, onschuldig kind met een goede inborst. Zij heeft echter haar tekortkomingen. Zij is in eerste instantie ongehoorzaam en dat brengt haar in de problemen. In tweede instantie laat zij zien dat ze

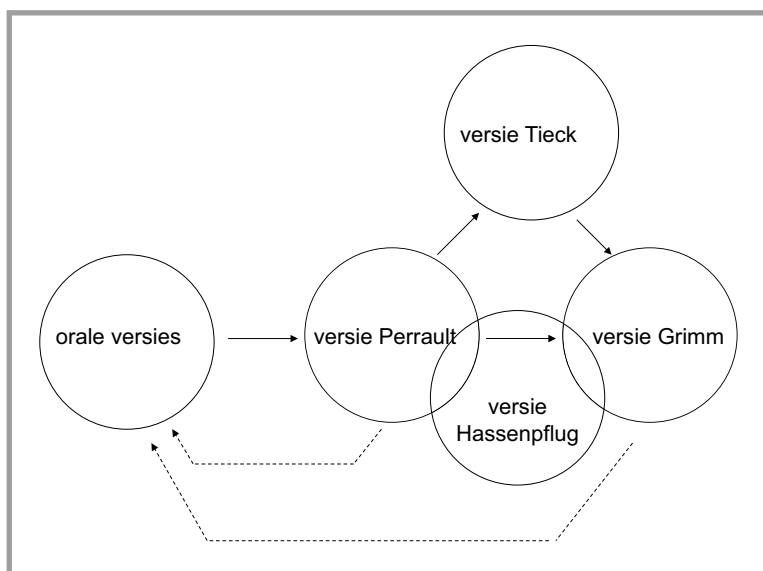
74 Oorspronkelijke weergave zoals opgenomen in Schindehütte (1991).

van haar fouten heeft geleerd. Ze wordt zelfbewust, moedig en zelfredzaam. In feite lijkt de Roodkapje van de Grimms daarmee juist weer enigszins op die uit de orale (volks)vertellingen.

Opvallend is verder dat de versie van de Grimms in vergelijking met die van Perrault en Tieck meer van de kenmerken van sprookjes bevat zoals omschreven in paragraaf 2.2.3. Zo is er bij de Grimms sprake van een verbod (niet van het pad afgaan) dat door het hoofdpersonage wordt overtreden. Ook de tweeledige structuur is aanwezig via de episode met de tweede wolf. Tenslotte is de positieve afloop een belangrijk kenmerk van sprookjes. Kortom, Roodkapje van de Grimms is meer een 'echt' sprookje dan dat van Perrault en Tieck. Mogelijk speelt hierbij het praktische en discursieve bewustzijn van de Grimms met betrekking tot sprookjes een rol. Het is echter niet uitgesloten dat het overzicht met kenmerken van sprookjes tot stand is gekomen mede op basis van de sprookjes van Grimm.

2.5 De vertelpraktijk van Roodkapje door de Grimms: handelingsmodellen en conclusies

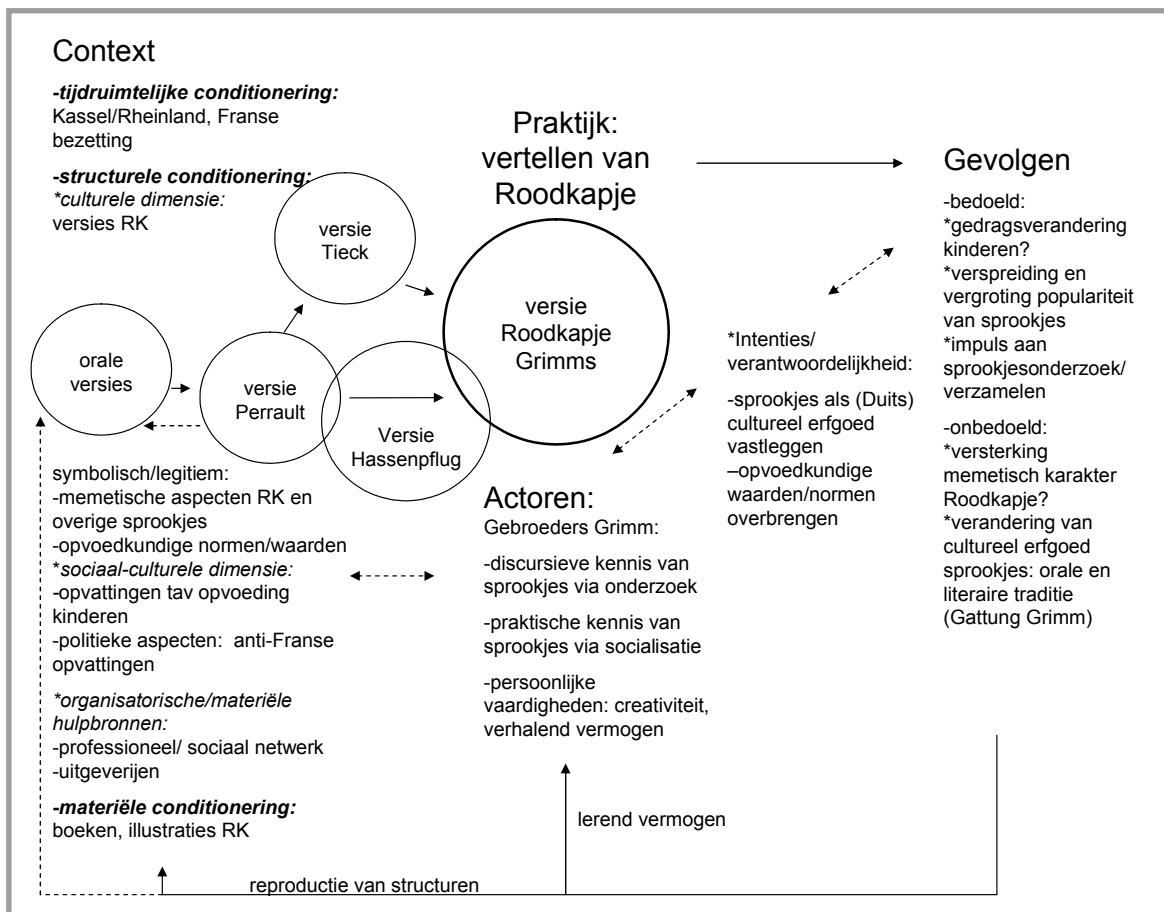
Uit het bovenstaande is duidelijk geworden wie de gebroeders Grimm als actoren waren en hoe zij bij hun vertelling van Roodkapje geconditioneerd werden door andere, bestaande vertellingen van dit sprookje. Hoe de vertelpraktijken van Roodkapje door diverse actoren (waaronder de Grimms) met elkaar samenhangen, kan als volgt in beeld worden gebracht:



Figuur 2.3: Samenhang verschillende vertelpraktijken van Roodkapje.

Voor wat betreft de vertelpraktijk van de Grimms, vallen de praktijken links in de figuur onder de structurele conditionering, meer specifiek onder de culturele dimensie. Onder de structurele conditionering spelen echter ook andere aspecten een rol. In de context waarin de Grimms opereerden is ook sprake van tijd-ruimtelijke en materiële conditionering. Daarnaast hebben de narratieve praktijken van de Grimms (waaronder ook hun versie van Roodkapje valt) bedoelde en onbedoelde gevolgen gehad die van invloed waren en nog steeds zijn op een deel van de context (met name op sprookjes als structuur).

Actoren, praktijk, context en gevolgen komen samen in het onderstaande handelingsmodel. In de paragrafen die volgen zal worden toegelicht hoe de verschillende onderdelen van het model met elkaar samenhangen.



Figuur 2.4: Handelingsmodel ingevuld voor het vertellen van Roodkapje door de gebroeders Grimm.

2.5.1 Tijdruimtelijke conditionering

Er is met betrekking tot de sprookjes van Grimm sprake van tijdruimtelijke conditionering via de Franse bezetting van het gebied waarin de gebroeders leefden en werkten. Een belangrijke doelstelling van de Grimms bij het verzamelen van sprookjes was de eigen Duitse cultuur te 'reconstrueren' en vervolgens vast te leggen, juist in het licht van de Franse invloed. Ironisch genoeg bleken zoals reeds vermeld veel van de verhalen die zij verzamelden een Franse achtergrond te hebben.⁷⁵

2.5.2 Structurele conditionering

Culturele dimensie

Bij de Grimms was duidelijk sprake van *discursieve kennis* van de inhoud en vorm van sprookjes. Zij gingen immers actief bij informanten op zoek naar mondelinge versies van sprookjes voor het schrijven van hun *Kinder- und Hausmärchen*. Uit het voorgaande is gebleken dat zij daarnaast - al dan niet rechtstreeks - belangrijke literaire versies van sprookjes kenden, zoals in het geval van Roodkapje die van Perrault en Tieck. Het is aannemelijk dat er bij de gebroeders sprake was van een socialisatieproces met betrekking tot sprook-

⁷⁵ De Grimms besloten op zeker moment De gelaarsde kat uit hun collectie te halen, enerzijds omdat het al zo bekend was uit de literaire traditie dat het niet als een 'waar' volksverhaal beschouwd kon worden. Anderzijds omdat het een té Frans verhaal was (Zipes, 1997:34).

jes. Volgens Zipes (1993:32) is het waarschijnlijk dat de Grimms het sprookje in hun jeugd al eens gehoord hadden. Zodoende beschikten zij ook over *praktische kennis* van sprookjes.

Symbolische en legitieme orde

Uit het voorbeeld van Roodkapje blijkt dat de praktijken van andere vertellers conditionerend werkten voor de gebroeders Grimm. Dit betreft op *symbolisch niveau* plot, karakters en stijl. Op *legitiem niveau* zou het hierbij gaan om de inhoud en om het normatieve gegeven dat sprookjes een opvoedkundige functie hebben. Bij een sprookje als Roodkapje worden binnen het verhaal zelfs expliciet normatieve regels voor gedrag van kinderen gesteld.

De Grimms namen bewust of onbewust bepaalde kenmerken in stijl, plot en inhoud over uit bestaande versies van Roodkapje. Elementen als het rode kapje, de wolf in het bed van grootmoeder, het stellen van de vragen en het verslinden van Roodkapje door de wolf, waren wellicht al *memetische aspecten* op het moment dat hun versie van het sprookje tot stand kwam. In die zin konden of wilden zij zich hier niet aan onttrekken. De (weer)wolf als bedreiger van de mens was al vanaf de Middeleeuwen een bekend symbool in waarschuwingsverhalen en kan daarmee waarschijnlijk als memetisch bestempeld worden. Het waarschuwen van kinderen – en met name meisjes - werd blijkaar door de eeuwen heen nuttig gevonden. In de orale versies van Roodkapje die bij de plattelandsbevolking circuleerden, ging het om een concrete dierlijke of menselijke dreiging van buitenaf. Bij Perrault en Tieck werd Roodkapje daarnaast ook gewaarschuwd en uiteindelijk bestraft voor haar eigen sensualiteit en frivoliteit. Bij de Grimms is de waarschuwing gekoppeld aan gehoorzaamheid als effectief gedrag. De normatieve standaard hiervoor werd door volwassenen gesteld (Zipes,1993:34).

Overigens komt ook in andere sprookjes de wolf als bedreiging voor. Het is aannemelijk dat de Grimms hiervan op de hoogte waren. Niet voor niets ontleenden zij het motief van de stenen in de buik aan De wolf en de zeven geitjes, een sprookje dat bovendien - net als Roodkapje - gehoorzaamheid als belangrijk thema heeft. Van bepaalde elementen die de Grimms toevoegden, zoals de gelukkige afloop, kan men zich afvragen of zij hierbij als actoren in artistieke handelingsvrijheid een nieuw einde bedachten, of dat zij wellicht geconditioneerd waren door hun discursieve en praktische kennis van overige sprookjes. Sprookjes lopen immers over het algemeen goed af. Ook de andere sprookjes van Grimm kennen een goede afloop.

In de eerste helft van de negentiende eeuw hechtte men in de kringen waartoe ook de Grimms behoorden, waarde aan literaire socialisatie van kinderen, waarbij het opvoedkundige aspect een grote rol speelde. De Grimms werden geconditioneerd door *heersende opvattingen over kinderen en opvoeding*. Zij kozen er dan ook voor de wreedheid en de sexuele toespelingen uit andere versies van Roodkapje weg te laten. Zij achtten deze niet geschikt voor kinderen. Van met name Wilhelm Grimm is bekend dat hij bewust zijn opvattingen over (christelijke) familiewaarden en over het opvoeden van kinderen via sprookjes wilde overbrengen (Zipes, 1997:54).

In de burgerlijke middenklasse waarvan de Grimms deel uitmaakten, speelde de moeder een centrale rol in de socialisatie van kinderen (ibid.:51). Volgens Steinlein (in Zipes, 1997:51) werd *Kinder- und Hausmärchen* gezien als een *Erziehungsbuch*, waarbij de pedagogische elementen vaak via de 'stem' van de moeder werden verwerkt. Ook bij Roodkapje is dit het geval.

Volgens Jäger (in Zipes,1993:35) was het Tieck die historische en politieke elementen in het verhaal van Roodkapje verwerkte. Deze *politieke aspecten* zouden later hun weg vinden in de versie van Grimm. De jager ('Jäger' in het Duits) werd in die tijd geassocieerd met de politie. De wolf heeft in deze theorie een twee-

dige identiteit: de Franse revolutionair die de jonge Duitsers komt 'bevrijden' en/of de Franse onderdrukker die de waarden van Duitsland komt vernietigen (Zipes, 1993:35). Volgens Jäger (in Zipes, 1993:35) verwerkten de gebroeders Grimm in Roodkapje ideeën die anti-Frans en anti-Verlichting waren. De wolf verleidt Roodkapje ertoe de vrijheid en de natuur op te zoeken in tegenstelling tot de orde van het 'rechte pad'.

Machtdimensie/hulpbronnen

De gebroeders Grimm beschikten over *organisatorische en materiële hulpbronnen* voor hun narratieve praktijken. Via hun sociale en professionele netwerk raakten zij betrokken bij het verzamelen van sprookjes en verkregen zij toegang tot geleterde informanten.

Het is aannemelijk dat de sociale en professionele positie van de Grimms ook een positieve rol speelde op het moment dat zij de *Kinder- und Hausmärchen* wilden uitgeven. In het verlengde van de literaire socialisatie (van kinderen) waren uitgeverijen aan het begin van de negentiende eeuw bereid in sprookjesboeken te investeren. Dit kan gezien worden als *materiële hulpbron* waarvan de Grimms gebruik konden maken voor het verspreiden van hun werk.

2.5.3 Materiële conditionering

Zoals eerder vermeld waren bestaande, tastbare boeken voor de Grimms toegankelijk. Ook illustraties en centsprenten van sprookjes waren aan het begin van de negentiende eeuw voorhanden. Het is mogelijk dat de Grimms bekend waren met illustraties van Roodkapje bij het (her)schrijven van hun versie van het sprookje en dat zij hierdoor werden geconditioneerd.

2.5.4 Gevolgen

Bij de Grimms zelf was sprake van *lerend vermogen* bij het vertellen van sprookjes. Vanaf 1819 herschreef met name Wilhelm de sprookjes talloze malen. (Zipes, 2006:85).

Net als bij Perrault het geval was, werd een aantal van de Grimm-sprookjes opgenomen in de orale traditie. Zipes (1997:44) vermeldt dat Wilhelm Grimm in 1843 een versie van Hans en Grietje las die de folklorist Stöber in de Elzas bij een mondelinge informant had opgetekend. Deze informant had vermoedelijk de versie van Grimm gelezen of gehoord. Elementen die deze verteller had toegevoegd werden door Wilhelm overgenomen in een volgende editie van het sprookje. De orale traditie die als structuur dus al veranderd was onder invloed van de versies van de Grimms, bleef in de loop van de negentiende eeuw conditionerend voor de Grimms zelf bij het schrijven van latere versies van bepaalde sprookjes.

Dekker en Meder (in Dekker et al., 1997:309) geven aan dat Roodkapje relatief weinig als mondeling volksverhaal is opgetekend. Desondanks zijn er wel voorbeelden van mondelinge versies van het sprookje bekend die duidelijk elementen bevatten uit de versie van de Grimms.⁷⁶

Het teweeg brengen van een *verandering in de orale traditie* is aan te merken als een *onbedoeld gevolg* van de praktijk van de Grimms. Oorspronkelijk waren de Grimms begonnen met het verzamelen en optekenen van sprookjes uit de orale traditie met de bedoeling deze vast te leggen. Met hun versie van deze sprookjes veranderden zij echter onbedoeld de structuur, dat wil zeggen: deze orale traditie.

76 Dekker en Meder (in Dekker et al., 1997: 309-311) vermelden dat verzamelaar Ype Poortinga in 1971 het sprookje met een bandrecorder opnam bij de Friese verteller Anders Bijma. De versie die Bijma vertelt bevat overduidelijk elementen uit de versie van de gebroeders Grimm. Bijma's vrouw merkt op dat hij het verhaal niet goed verteld heeft en plooit de plot meer overeenkomstig Perrault (Meder, p.c., 2011). Poortinga merkt in een reactie misprijzend op dat dit "zo'n sprookje uit een boekje" is.

De manier waarop de gebroeders Grimm sprookjes bewerkten en stilerden werd dé norm voor het vertellen van sprookjes. Er was dus ook sprake van een *verandering van de literaire traditie* als gevolg van de praktijk van de Grimms. In Duitsland spreekt men zelfs over de *Gattung Grimm*, het genre Grimm (Dekker et al., 1997:16). Het veilig stellen van sprookjes als Duits cultureel erfgoed lukte hierdoor vreemd genoeg deels wél, zij het op een andere manier dan de Grimms ooit voor ogen hadden. Zelfs sprookjes waarvan de Grimms wisten dat zij van oorsprong niet Duits waren, werden en worden door het publiek vaak toegeschreven aan de Grimms (Cashdan, 1999:7). Opvallend is dat uit een kwantitatief onderzoek naar sprookjes uit 2008⁷⁷ blijkt dat Roodkapje het meest frequent wordt aangeduid als een typisch Nederlands sprookje (21% van de respondenten geeft dit aan). In de top 10 van 'typisch Nederlandse sprookjes' staan overigens 8 sprookjes van de gebroeders Grimm (Efteling/Mens, 2008).

Het is de vraag of de *opvoedkundige doelstellingen* van de Grimms bereikt werden. Of kinderen na het horen of lezen van Roodkapje in de afgelopen eeuwen daadwerkelijk gehoorzamer zijn geworden, is niet vast te stellen. De *Kinder- und Hausmärchen* (en daarmee ook Roodkapje) werden ongekend geliefd en populair. In de negentiende eeuw raakte de collectie van Grimm wijdverbreid. In Duitsland stond het boek - na de bijbel - op de tweede plaats als meest gelezen boek (Zipes, 1993:36). Het werd al in de negentiende eeuw in verschillende talen vertaald (Huber, 2007:22). Het bleek goed aan te sluiten bij de morele en ethische standaard van de opkomende bourgeoisie in de negentiende eeuw en bij de Victoriaanse smaak aan het begin van de twintigste eeuw (Zipes, 1993:37). Vertellers uit deze latere periode vonden echter de versies van Perrault en Grimm soms nog te wreed en te gewelddadig. Vandaar dat vaak verwijzingen naar de wolf die Roodkapje aanraakt en opeet werden weggelaten. Er kwam bovendien nog meer nadruk te liggen op gehoorzaamheid (Zipes, 1993:37).

De publicatie van de *Kinder- und Hausmärchen* veroorzaakte in Duitsland en daarbuiten een grote verzamelactiviteit en een publicatiestroom van en over sprookjes (Dekker et al., 1997:17; Zipes, 2006:43). Hierdoor werd de bekendheid en populariteit van sprookjes in het algemeen verder vergroot. Dit sluit zonder meer aan bij de doelstellingen van de Grimms, hoewel zij zich destijds waarschijnlijk geen voorstelling konden maken van de uiteindelijke verspreiding in ruimte en tijd van hun sprookjes.

Wat Roodkapje betreft, kan gesteld worden dat de versie van de Grimms het *memetische karakter* van dit sprookje als geheel verder heeft versterkt. Hierbij zijn tevens bepaalde elementen die de Grimms ooit hebben toegevoegd, memetisch geworden. In een onderzoek uit 2010⁷⁸ werd aan de respondenten gevraagd het sprookje van Roodkapje in eigen woorden te vertellen. Dit hoefde niet noodzakelijkerwijs verband te houden met hoe het sprookje via de attractie in de Efteling gepresenteerd en verteld wordt.⁷⁹ De respondenten bleken de waarschuwing door Roodkapje's moeder, de redding door de jager van Roodkapje en grootmoeder uit de buik van de wolf en een moraal als 'luisteren naar je moeder' of 'het is gevaarlijk in je eentje het bos in te gaan', spontaan aan hun versie van het sprookje toe te voegen.⁸⁰

77 Dit onderzoek onder 1000 respondenten werd uitgevoerd in opdracht van en door de Efteling, in samenwerking met het Meertens Instituut.

78 Dit onderzoek werd uitgevoerd door studenten van de Universiteit van Tilburg in opdracht van de Efteling en mijzelf (Heijnekamp & L. Jansen, 2010). Het betrof een kwalitatief onderzoek onder 24 respondenten. Bij 12 respondenten werd ingezoomd op het sprookje en de attractie Roodkapje.

79 Bij de attractie Roodkapje uit 1961 wordt het sprookje slechts ten dele verteld (zie verder 3.8.2).

80 Deze elementen worden in de expliciete versie bij de attractie niet genoemd.

Hoofdstuk 3

Op de vraag naar de wensen van de heren Pieck en Reijnders antwoordt de heer Pieck dat een uitbreiding in het sprookjesbos met ROODKAPJE zijn liefste wens is. Een huisje met een mooi interieur! Hiervan is destijds door dhr. Op den Kamp al een begroting gemaakt voor het exterieur. De tekeningen zijn aanwezig.

*Notulen Adviseursbespreking, 17 april 1959
(Archief Efteling)*



Hoofdstuk 3 De Efteling als verteller van Roodkapje (1961)

3.1 Inleiding

Eind juli 1961 werd - anderhalf jaar na het begin van de bouwwerkzaamheden van de attractie - de pop van Roodkapje bij het huisje van grootmoeder geplaatst, waarmee dit sprookje eindelijk compleet werd. Deze attractie was niet de eerste impliciete vertelling van Roodkapje in de Efteling. Vanaf 1953 waren Roodkapje en de Wolf in het Sprookjesbos uitgebeeld via twee houten beeldjes. Van het oude beeldje van Roodkapje werd in 1961 een aanwijsbord gemaakt richting het huisje van grootmoeder.



Figuur 3.1: De eerste pop voor de deur (1961). (Archief Efteling)

De pop zou in latere jaren nog enkele keren vervangen worden door modernere uitvoeringen.

3.1.1 Verantwoording, bronnen en aanpak van het onderzoek

Roodkapje als case

Roodkapje is om een aantal redenen een interessante case om binnen deze studie te belichten. Uit de archieven van de Efteling blijkt 1959 het eerste jaar te zijn waarin gedetailleerde notulen werden gemaakt van de wekelijkse werk- en adviseursbesprekingen. Via een analyse van de notulen uit de jaren 1959, 1960 en 1961 is het mogelijk geweest het creatieproces van de attractie Roodkapje te reconstrueren. Uiteraard heeft deze onderzoeksmethode beperkingen. De notulen waren geen letterlijke transcriptie van wat gezegd werd. Vaak was er sprake van een verkorte weergave van het besprokene, soms werden daarbij alleen conclusies en afspraken vermeld. De toon van de notulen is vaak beleefd: de aanwezigen worden aangeduid als 'de heer'. Mogelijk is dit een reflectie van de omgangsvormen in die tijd. Bij de notulen als bron gaat het om een bepaalde constructie van de werkelijkheid. Het is niet mogelijk alles wat destijds gedacht, bedacht en besproken werd, te achterhalen.

Roodkapje is verder een interessante case omdat dit sprookje typerend is voor de vertelpraktijken van sprookjes uit de eerste twee decennia van het bestaan van het Sprookjesbos. Hoewel de Efteling vanaf de beginjaren ook sprookjes zelf bedacht⁸¹, had in de jaren 50 en 60 het uitbeelden van bestaande sprookjes de overhand. In enkele gevallen ging het hierbij om sprookjes van Andersen⁸², maar meestal waren het sprookjes die bekend waren in de versie van de gebroeders Grimm.⁸³ Roodkapje was één van de tien bestaande sprookjes van Grimm die in 1961 in de Efteling uitgebeeld werden.

In 1961 schreef perschef Bob Venmans de teksten voor *Het sprookje van de efteling*, een pocketgids over de Efteling uit de reeks *Elsevier pockets voor de vrijetijdsbesteding*.⁸⁴ Het tweede deel van dit boek van Venmans bevat 14 voorleessprookjes die hij voor de Efteling (her)schreef. De sprookjes waren grotendeels overgenomen uit het eerste sprookjesboek van de Efteling dat ook door Venmans was geschreven. Dit eerste Efteling-sprookjesboek werd in 1955 uitgegeven en was uitsluitend in het park verkrijgbaar.⁸⁵ Vreemd genoeg maakte het sprookje Roodkapje nog geen deel uit van dit eerste Efteling-sprookjesboek. Bob Venmans' versie van Roodkapje als Efteling-sprookje verscheen pas voor het eerst in de Elsevier-pocketgids uit 1962. Daarmee is het aannemelijk dat Venmans het sprookje in 1961 schreef, gesitueerd in de context van dat moment. Dit is tevens de derde reden waarom gekozen is voor Roodkapje als case uit de eerste periode.

Het jaar 1961

In ontspanningspark DE EFTELING duurt het sprookje al tien jaar. Maar wat betekent dat in een wereld, waar de tijd stilstaat? Want sprookjes sterven niet. De sprookjes van Andersen hebben al een eeuw overleefd. De sprookjes van Grimm werden ruim honderd jaar geleden opgetekend, maar vele daarvan zijn waarschijnlijk al tien maal zo oud. De schone slaapster in het betoverde kasteel moet honderd jaar slapen voor zij wakker gekust wordt door de prins en dan begint het eigenlijke sprookje pas, want zij leefden nog lang en gelukkig. Wat is tien jaar in de wereld van het sprookje?

81 Onder andere bij de attracties de Magische Klok (1952), de Sprekende Papegaai (1952), de Stenen Kip (1955), de Vliegende Fakir (1958).

82 De Chinese nachtegaal (1952), De rode schoentjes (1953).

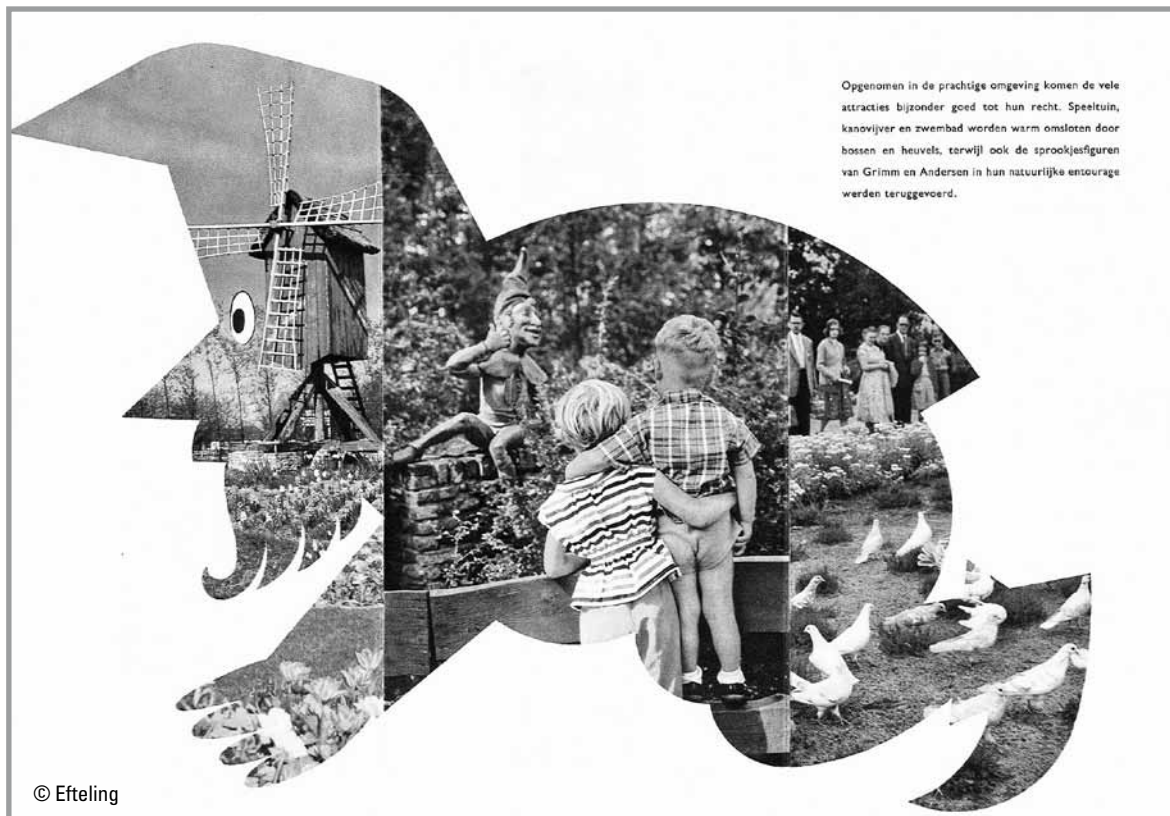
83 Doornroosje (1952), Sneeuwwitje (1952), De kikkerkoning (1952), De zes dienaars (1952), Vrouw Holle (1952), Hans en Grietje (1955), Het ganzenhoedstertje (1955), Tafeltje dekje, ezeltje strekje (1956), Zwaan kleef aan (1958).

84 *Het sprookje van de efteling* werd in 1962 uitgegeven.

85 In het Efteling 'programmaboekje tevens plattgrond' uit 1956 wordt vermeld: "het EFTELING sprookjesboek is alléén in De Efteling verkrijgbaar." Het programmaboekje bevatte een zeer korte versie van de diverse sprookjes, ook van Roodkapje. Bij dit sprookje is een foto van de houten beeldjes opgenomen (zie 3.8.4).

Tien jaar zijn daar vaak van korter duur dan wat er op één bladzijde van het sprookjesboek aan tijd wordt overbrugd.

Maar in onze huidige, gejaagde wereld, waarin volgens tijdschema wordt geproduceerd, waarin de klok onder de leuze “iedere minuut is er één” een tyranniek bewind voert, spreken tien jaar méér tot de verbeelding. In tien jaar worden kinderen groot, worden omzetten verdubbeld, worden dorpen tot steden, bossen tot fabriekscomplexen. In deze wereld vervult een recreatieve instelling als de Efteling een grote rol. (“Het sprookje duurt al tien jaar”, 1961)



Figuur 3.2: Impressies uit een promotiefolder ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan van de Efteling in 1961. (Archief Efteling)

Het jaar 1961 is om verschillende redenen een interessant jaar om in het kader van dit onderzoek op in te zoomen.

In 1961 vierde de Efteling – 9 jaar na de opening van het Sprookjesbos - haar tienjarig bestaan.⁸⁶ In maart van dat jaar organiseerde de Efteling ter gelegenheid van het tweede lustrum een persconferentie waarbij prof. dr. N.C.A. Perquin⁸⁷ als spreker optrad. Hij was hoogleraar in de pedagogiek aan de Rijksuniversiteit Utrecht en had enkele publicaties over de jeugd op zijn naam staan.⁸⁸ In zijn rede schetste Perquin een helder beeld

86 Er werd in de loop van de jaren nogal eens 'gegoocheld' met het officiële openingsjaar van de Efteling. Soms werd 1951 (opening van het theehuis en de vernieuwde speeltuin) aangehouden, soms 1953 (opening van het café-restaurant), dan weer 1952 (opening Sprookjesbos). Vanaf 1992 houdt men officieel 1952 als openingsjaar aan. (Vanden Diepstraten et al., 2002).

87 Deze pater Perquin was de oudste broer van de zusters Helena en Elisabeth Perquin, echtgenotes van respectievelijk burgemeester Van der Heijden en Peter Reijnders.

88 Waaronder: *Jeugd in Tilburg. Een Sociaal-Psychologisch Onderzoek Naar de Opvoedkundige Situatie Van De Rijpere Jeugd Door Het Hoogveld-Instituut* (1958).

van de sociaaleconomische en culturele context van dat moment, en van de rol die de Efteling hierin speelde. Daarnaast gaf hij een eigentijds beeld van de betekenis en beleving van sprookjes voor kinderen.⁸⁹

De pocketgids *Het sprookje van de efteling* is niet alleen vanwege de voorleessprookjes van belang voor dit onderzoek. In het eerste deel van dit boek blikt Venmans terug op de eerste tien jaren van de Efteling waarbij ook hij regelmatig naar de context verwees. Hij beschreef bovendien in detail een rondgang door de Efteling anno 1961. Aangezien *Het sprookje van de efteling* voor promotionele doeleinden werd uitgegeven, lag in de gedetailleerde beschrijving van het park veel nadruk op aspecten waarmee de Efteling zich in die tijd wilde profileren en die zij zelf als uniek of onderscheidend zag. De publiciteitsactiviteiten van Venmans vielen onder rechtstreekse verantwoordelijkheid van bestuursvoorzitter Van der Heijden. Het is zeer aannemelijk dat hij het manuscript gelezen had voordat het werd uitgegeven.

In de pocketgids ging Venmans specifiek in op Reijnders en Pieck als actoren. In december 1961 lazen niet alleen Reijnders en Pieck zelf maar ook de Efteling directeuren Salet en Diender het manuscript (Notulen Adviseursbespreking, 14 december 1961)⁹⁰, waaruit opgemaakt kan worden dat zij betrokken werden bij het beeld van de Efteling én bij het beeld van Reijnders en Pieck dat door Venmans werd geschetst.

Verder verscheen in 1961 een vernieuwde, uitgebreidere plattegrond van de Efteling die een helder beeld geeft van het park als fysieke context. Uit de aanvullende informatie rondom deze plattegrond, is af te leiden wat men in dat jaar als sterke punten van de Efteling naar voren wilde brengen.

Voor het onderzoek zijn niet alleen schriftelijke documenten uit begin jaren 60 gebruikt, maar ook beeldmateriaal uit deze periode dat in het archief aanwezig is. Peter Reijnders maakte verschillende (promotie) films voor de Efteling: *Natuurpark de Efteling met Sprookjestuin* uit 1955 en *De Efteling in het Hart van Brabant* uit 1956. Deze laatste film voorzag hij zelf van commentaar. Ook was bij de film muziek te horen. *De Efteling in het Hart van Brabant* werd onder andere gebruikt om de Efteling ook in het buitenland te promoten. Zo zou ter gelegenheid van het bezoek van "Directeuren der Duitse reisbureaux" in maart 1960 de film worden vertoond om zodoende, ook buiten het seizoen, een impressie te kunnen geven van de bedrijvigheid in het park (AB, 26 februari 1960). De film gaf echter geen actueel beeld meer van het park en daarom maakte Reijnders vermoedelijk in 1961 aan het begin van het seizoen opnames van de nieuwe objecten die in de versie uit 1956 nog ontbraken.⁹¹ Pas later in 1961 werd de nieuwe versie afgemonteerd, maar de vraag was toen nog of het geluid op de film zelf zou komen, of dat er een aparte geluidsband zou worden gemaakt. Op de kopie die in het archief aanwezig is, ontbreekt bij de nieuwe attracties helaas het geluid.

3.1.2 Opbouw van dit hoofdstuk

Dit hoofdstuk gaat allereerst in op de tijdruimtelijke context waarin de Efteling zich anno 1961 bevond. De beschrijving van de context is zoveel mogelijk gebaseerd op bronnen en documenten uit dat jaar. In sommige gevallen zijn aanvullende bronnen uit de jaren 50 gebruikt.

Paragraaf 3.2 is gewijd aan de tijdruimtelijke en (omringende) fysieke context van de Efteling in het jaar 1961. Allereerst wordt in 3.2.1 een beeld gegeven van de sociaaleconomische ontwikkelingen, met name voor zover deze van invloed waren op vrijetijdsbesteding. Vervolgens gaat paragraaf 3.2.2 in op de Brabantse context, vooral wat het (dag)toerisme betreft, en 3.2.3 op concurrentie op dit gebied. Tenslotte behandelt 3.2.4 de wisselwerking tussen de Efteling en de omringende (fysieke) omgeving.

89 Een kanttekening die hierbij moet worden geplaatst is dat het beeld dat Perquin schetste mogelijk enigszins gekleurd was vanwege de bestaande familierelatie met Van der Heijden. Er zou sprake kunnen zijn geweest van een *oratio pro domo*.

90 In het hiernavolgende zal naar Notulen van Adviseursbesprekingen worden verwezen met AB, gevolgd door de datum.

91 Volgens de Notulen Adviseursbespreking (9 september 1960) ging het hier met name om Holle Bolle Gijs, de Klok, de Fakir en de Eend.

Paragraaf 3.3 is gewijd aan de culturele context, en dan in het bijzonder het belang van sprookjes aan het begin van de jaren 60. In 3.3.1 schets ik een beeld van de bekendheid van sprookjes. Daarnaast ga ik in op de beleving en betekenis die men in die jaren aan sprookjes toekende, en geef ik in 3.3.2 een beeld van wat men destijds als kenmerken van sprookjes zag. Tenslotte ga ik in 3.3.3 in op wat de Efteling en sprookjes verbond, te weten fantasie en wonderlijkheid.

Paragraaf 3.4 is gewijd aan de gedetailleerde beschrijving van de Efteling anno 1961, zoals gezien door de ogen van Bob Venmans en Peter Reijnders. Dit beeld van de fysieke context van de Efteling als park wordt aangevuld met de nieuwe plattegrond van 1961 en de aanvullende informatie die hierbij werd gegeven.

Vanaf paragraaf 3.5 is dit hoofdstuk gewijd aan de actoren, hun praktijken en de gevolgen. Ik ga allereerst uitgebreid in op de belangrijkste actoren uit deze eerste periode, Peter Reijnders en Anton Pieck. In 1961 waren Reijnders en Pieck respectievelijk 61 en 66 jaar oud. Zij beschikten beiden over een schat aan ervaring, niet alleen door hun werk als adviseur voor de Efteling, maar vooral door hun activiteiten uit de jaren vóórdat zij bij de Efteling betrokken raakten.

Ik ga in op de vraag wie Reijnders en Pieck waren en wat zij de Efteling brachten: Wat waren hun (professionele) achtergronden? Wat waren hun talenten? Welke inspiratiebronnen gebruikten ze? Wat voor persoonlijkheden waren het? Welke ervaringen hadden zij vooraf met (het vertellen of verbeelden van) sprookjes? Hierbij geef ik steeds een beeld van hoe zij als persoon en in hun handelen werden beïnvloed door de context waarin zij leefden en werkten maar ook hoe zij deze context beïnvloedden. Paragraaf 3.5.1 behandelt Peter Reijnders en paragraaf 3.5.2 is gewijd aan Anton Pieck. In paragraaf 3.5.3 ga ik in op het samenspel tussen beiden.

In de volgende drie paragrafen komen de praktijken van het impliciet en expliciet vertellen van sprookjes in de eerste periode aan bod, en de gevolgen die dit had, met name in termen van beleving. Ik zoom hierbij steeds in op Roodkapje als case.

In 3.6.1 ga ik in op de betrokken actoren en op het aspect ideevorming. Ter introductie wordt een kort beeld geschetst van burgemeester Van der Heijden, als de man die in de beginjaren van de Efteling veel mogelijk maakte. Verder ga ik in op hoe de ideevorming met betrekking tot het impliciet vertellen van sprookjes plaatsvond. Daarnaast geef ik weer hoe de samenwerking tussen Pieck en Reijnders en de overige Eftelingers⁹² was georganiseerd.

Als voorbeeld wordt in 3.7 de case Roodkapje uitgewerkt. Allereerst maak ik duidelijk hoe eerdere impliciete vertellingen van het sprookje conditionerend waren bij de vormgeving van Roodkapje. In de reconstructie van het creatieproces op basis van de notulen wordt duidelijk hoe dit sprookje als attractie tot stand kwam. Ik schets een beeld van de afwegingen die gemaakt werden en van de uiteindelijke keuzes bij het bepalen van wat precies 'verteld' zou worden, waar de attractie in het park moest komen en hoe deze eruit zou zien. Daarbij ga ik in op factoren die deze praktijk mogelijk maakten, maar ook op factoren die beperkingen oplegden. Ik ga specifiek in op de wisselwerking in het creatieproces tussen vormgeving en techniek.

Paragraaf 3.8 is gewijd aan praktijken van het expliciet vertellen van sprookjes door de Efteling in de eerste periode. In 3.8.1 komt aan bod wie zich in welke mate met het expliciet vertellen van sprookjes bezighielden, toegelicht aan de hand van het voorbeeld van De magische klok. Vervolgens ga ik in 3.8.2 specifiek in op de vertelling van Roodkapje bij de attractie. Paragraaf 3.8.3 is gewijd aan de expliciete vertellingen van sprookjes 'buiten' het park, dat wil zeggen via de parkgidsjes en sprookjesboeken als medium. Ik ga hierbij met name in op de wisselwerking tussen hoe de sprookjes in het park impliciet waren uitgebeeld en hoe zij expliciet op schrift werden gesteld, met name door Venmans. Ook worden de bedoelingen van de sprookjes-

92 Onder de noemer 'overige Eftelingers' schaar ik de overige personen die bij het proces betrokken waren en die deelnamen aan de werk- en adviseursbesprekingen, te weten directeurs Diender en Salet, en daarnaast Kolsteren, Knuivers, Op den Kamp en (incidenteel) Venmans.

boeken belicht. In 3.8.4 werk ik Roodkapje als case uit. De opeenvolgende expliciete vertellingen van Roodkapje worden geanalyseerd omdat hieruit is af te leiden hoe Venmans als sprookjesschrijver voor de Efteling anno 1961 met dit stukje van het cultuurgoed sprookjes omging.

In paragraaf 3.9 ga ik in op de beleving van het Sprookjesbos in het algemeen en van Roodkapje in het bijzonder. In 3.9.1 ga ik allereerst in op de intenties van de actoren, met name gericht op de vraag in hoeverre Pieck, Reijnders en de overige Eftelingers bewust op de beleving van het publiek gericht waren. Daarnaast breng ik in 3.9.2 in beeld welke (on)bedoelde gevolgen de praktijken voor het publiek hadden, dat wil zeggen wat voor beleving de sprookjes bij het publiek teweeg brachten. Dit tracht ik te reconstrueren aan de hand van artikelen in kranten en tijdschriften uit het begin van de jaren 60. Al deze artikelen zijn in het archief aanwezig. Allereerst maak ik een inventarisatie van belevingsaspecten zoals die door de diverse journalisten worden genoemd. Daarnaast ga ik in op de beleving van kinderen en die van volwassenen. Tenslotte ga ik in 3.9.3 specifiek in op hoe Roodkapje begin jaren 60 door het publiek beleefd werd.

In 3.10 worden de vertelpraktijken van Roodkapje door de Efteling in twee handelingsmodellen in beeld gebracht en met de bijbehorende conclusies gepresenteerd. Deze hebben met name betrekking op conditionering, intenties en gevolgen van de narratieve praktijken.

3.2 Tijdruimtelijke en fysieke context

3.2.1 Sociaaleconomische ontwikkelingen

In de loop van de jaren 50 zetten de sociaaleconomische ontwikkelingen zoals beschreven in hoofdstuk 1 verder door. Met de groeiende welvaart verviervoudigden in de periode tussen 1950 en 1970 de consumptieve bestedingen. Tegelijkertijd steeg het aantal arbeidsvrije uren wat in 1962 resulteerde in de introductie van de vrije zaterdag. Er was sprake van een toename van de vraag naar “ontspannende en animerende diensten, producten en omgevingen” (Mommaas, 2000:25). In de naoorlogse jaren groeiden de mogelijkheden voor vrijetijdsbesteding explosief, waarbij (semi-)publieke initiatieven de boventoon voerden. Het beleid was erop gericht de bevolking “zinnvolle en verantwoorde vrijetijdsbesteding te bieden” (ibid.:26) als alternatief voor het platte, commerciële vermaak van bijvoorbeeld kermissen en kroegen.

De steeds verdergaande industrialisering en de toenemende verstedelijking kenden op sociaal gebied een keerzijde. Volgens Perquin leidde het leven in de verstedelijkte gebieden tot verveling en conflicten, zeker als er sprake was van onvoldoende mogelijkheden tot ontspanning in de natuur.

Waar voldoende en duidelijk uitnodigende mogelijkheden ontbreken tot ontspanning, tot een zich bevrijden van de dagelijkse sleur, tot een vreugde-beleving in de natuur, daar hopen zich conflictstoffen op, daar gaat de mist van de verveling het leven verduisteren, daar gaat men elkaar letterlijk en figuurlijk in de weg zitten. Want nu richten zich onze blikken naar de dodelijk vervelende, lange straten, naar de huizen waar men op de deuren ziet staan 1x, 2x, 3x bellen en wij huiveren: hoe kunnen die mensen het daar uithouden?

(citaat uit “Recreatie als sociaal vraagstuk”, rede door prof.dr. N.A.C.Perquin ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan van de Efteling, in Venmans, 1962:24)

Begin jaren 60 gingen de afname van de arbeidstijd en de stijging van de arbeidsproductiviteit hand in hand (Mommaas, 2000:26). De arbeidsintensivering leidde ertoe dat de wereld steeds ‘gejaagder’ werd. De behoefte aan vrijetijdsbesteding werd daarmee steeds urgenter.

Want met de arbeidsintensivering groeide de vrije tijd, die een onmisbare schakel bleek in het enerverende arbeidsproces. Het is niet verwonderlijk, dat juist in deze eeuw van tot het uiterste opgevoerde produktiviteit, het vraagstuk van vrijetijdsbesteding zo urgent werd. (“Het sprookje duurt al tien jaar”, 1961)

De “stadsmens” wilde ontsnappen aan het jachtige bestaan door erop uit te gaan, bij voorkeur naar een natuurlijke omgeving als tegenhanger van de eigen stedelijke omgeving.

Wij kunnen ons met een minimum aan fantasie voorstellen, dat de mensen toch snakken naar een strookje vrije natuur, dat zij de huizenblokken wensen te verlaten en andere mensen willen ontmoeten, niet als jachtende, opgejaagde neurotici, maar als mede-mensen die rust gevonden hebben. (Perquin in Venmans, 1962:24)

Naast frisse lucht werden rust en ontspanning genoemd als “stijgende behoeften” van met name de “stadsmens van deze eeuw”. Een journalist is van mening: “Sinds 1951 voldoet Ontspanningspark De Efteling aan deze behoefte op steeds grotere schaal” (“Het sprookje duurt al tien jaar, 1961). De ontspanning hoefde overigens beslist niet altijd van hoog cultureel niveau te zijn.

Men kan hen natuurlijk naar het Rijksmuseum verwijzen. Wij kunnen hun volksconcerten aanbieden. Ik zal er geen kwaad woord van zeggen. [...] Wat de mensen echter ook nodig hebben is vermaak. Zo is het altijd geweest en zo zal het – hoop ik – ook altijd blijven. Men ontspant zich op wonderbaarlijke wijze door een gezellig plezier. (Perquin in Venmans, 1962:24-26)

Perquin omschreef dit “gezellig plezier” als “geen ruw, zinloos plezier, doch een plezier van verwelkoming, van verrast zijn, óók van een menselijk gewaardeerd worden” (Perquin in Venmans, 1962:26).

3.2.2 (Dag)toerisme in Brabant

In diverse bronnen uit 1961 worden recreatie en (dag)toerisme vaak in één adem genoemd. Men spreekt over “dagtoeristen” en over de “vakantiedag” (commentaar P. Reijnders in *De Efteling in het Hart van Brabant*, 1961), waarbij het voor velen dan letterlijk om één dag van een vakantieachtige activiteit ging. Daarnaast kwamen er steeds meer buitenlandse toeristen naar Nederland. “Niet alleen in de grensstreken maar ook verder het binnenland in trekt Nederland thans zeer veel dagtoeristen uit andere landen, terwijl ook het buitenlands verblijfstoerisme na 1945 hand over hand toenam” (Venmans, 1962:29).

In de jaren 50 werd de potentie van Brabant als toeristische provincie onderzocht door een studiec commissie van de Streek VVV Brabants Centrum. Eind 1957 rapporteerde de commissie haar bevindingen met betrekking tot “de veelzijdige problematiek van het recreatievraagstuk en het daarmee verband houdende hedendaags toerisme” (citaat in Vanden Diepstraten et al, 2002:40). Een van de conclusies was dat Brabant nog slechts door een minderheid was ontdekt als vakantiestreek. De verwachting was dat de betekenis van Brabant als vakantiegebied op nationaal niveau aanmerkelijk kon gaan toenemen. De commissie onderkende dat attracties als de Efteling weliswaar een aanzienlijk aantal bezoekers trokken, maar zij zag de kracht van Brabants-Centrum niet in deze “vermakelijkheden”. Volgens Vanden Diepstraten et al. (2002) kreeg de commissie daarin ongelijk, juist omdat de Efteling “van meet af aan de kracht ontwikkelt natuur en ‘vermakelijkheden’ in balans te presenteren en daarmee miljoenen gasten zal trekken” (p.40).

Op 23 mei 1961 verrichtte staatssecretaris dr. G.M.J. Veldkamp de officiële opening van Het Kraanven⁹³ dat tot doel had het verblijfstoerisme te stimuleren. In zijn rede ging ook hij in op de potentie van Brabant als toeristische provincie voor het nationale en zelfs voor het internationale toerisme. Volgens de staatssecretaris kon Brabant “in veel groter mate dan thans het geval is opvangcentrum worden van het zich steeds verder ontwikkelende nationale en internationale toerisme, zonder dat schade wordt toegebracht aan de behoeften der eigen bevolking [...]” (citaat in Venmans, 1962:22).⁹⁴

Met circa 67.000 ha bruikbaar recreatiegebied, kwam Brabant na Gelderland (met 97.000 ha) op de tweede plaats “zulks ofschoon in de loop der laatste 50 jaren meer dan de helft van de oppervlakte aan bos en woeste grond door grote ontginningen en als gevolg van de industriële ontwikkeling verloren ging” (citaat in Venmans, 1962:22).

3.2.3 Concurrentie anno 1961

De Efteling zag zichzelf vanaf de beginjaren als uniek. In de notulen van de jaren 1959 tot en met 1962 wordt slechts incidenteel naar ander, ‘vergelijkbaar’ aanbod – en dan met name in het buitenland – verwezen.⁹⁵

Men beschouwde dit echter niet als concurrentie, hooguit als een referentiepunt.

De Efteling bood een “verantwoord onderkomen aan het massaal doorbrekend dagtoerisme” (Venmans, 1962:29). Internationaal gezien was de Efteling in dit opzicht volgens Venmans alleen te vergelijken met het groots opgezette amusementspark Tivoli in Kopenhagen en met de Butlin-kampen in Engeland, maar die waren beide volgens een ander stramien gebouwd.⁹⁶ Tivoli werd door de Eftelings wel interessant gevonden. Directeur Diender vertelde in een vergadering over een film van dit park en hij verwees daarbij naar de “juiste manier van het brengen van attracties”. Het idee werd geopperd dit park te bezoeken in verband met een te ontwikkelen attractie voor “half-volwassenen” (AB, 12 september 1962; AB, 19 september 1962). Venmans gaf aan dat bij de buitenlandse toerist naast de “vaste” toeristische inventaris, ook de Keukenhof en Madurodam populair waren.

Onderzoekingen hebben uitgewezen dat het geheel andere landschap en het verschil met andere landen waar het onze steden, mensen en gewoonten betreft, een sterke aantrekkingskracht op de buitenlander uitoefenen; maar ook dat, behalve de ‘vaste’ toeristische inventaris, unieke attracties als Keukenhof, Madurodam e.a. in de belangstelling van de vreemdeling hoog genoteerd staan. (Venmans, 1962:30)

Ook de Efteling had zich in korte tijd in dit rijtje van toeristische hoogtepunten geplaatst. De Efteling was op een aantal punten onderscheidend van de andere twee attracties:

door zijn omvang, het feit dat er actieve én passieve recreatiemogelijkheden worden geboden en omdat zowel volwassenen als kinderen er een volle dag kunnen doorbrengen zonder zich ook maar een ogenblik te vervelen. (Venmans, 1962:30)

93 Het Kraanven was een bungalow- en recreatiepark dat van 1960 -1985 door de Efteling werd geëxploiteerd.

94 Bob Venmans voegt hieraan toe: “Dat die behoefte van de eigen bevolking, die voor het ongecultiveerde natuurschoon weinig belangstelling toonde, met het creëren van De Efteling alleen maar gediend was, zagen we al” (Venmans, 1962:22).

95 Zie ook in 1.3.1 de passage over Disney.

96 Tivoli was in 1843 opgezet naar idee van de Engelse *pleasure gardens* en bood naast attracties ook evenementen zoals concerten (geraadpleegd op 6 april 2011 via www.tivoli.dk).

De Butlin-kampen waren vakantieparken die in de jaren 50 en 60 hoogtij vierden met een combinatie van accommodatie, sportfaciliteiten en attracties (geraadpleegd op 12 februari 2011 via <http://www.seasidehistory.co.uk/camps.html>).

Uit de notulen van 1959 en 1960 blijkt dat de Eftelingen de Keukenhof wel als concurrent zagen. Men zag mogelijkheden in het voorjaar bezoekers van de Keukenhof naar de Efteling te trekken. Het is niet duidelijk of men hierbij de buitenlandse of de Nederlandse bezoekers in gedachten had.

Dhr. Smeets merkt op, dat, om een bepaald percentage van de bezoekers van de bollenvelden en Keukenhof te trekken een extra verfraaiing aan het park in het voorjaar toch eigenlijk niet nodig moet zijn! De attractie en trekpleister in de vorm van speeltuin en sprookjestuin is toch ook in het voorjaar aanwezig. Wanneer het publiek daarvoor in de zomer wel komt, waarom dan in het voorjaar niet? Diender ziet het zó, dat het publiek in het voorjaar naar een prachtig park te trekken is, en daarnaast bij ons nog een sprookjesbos en speeltuin zullen vinden. (AB, 25 april 1959)

Naast het Sprookjesbos en de speeltuin werden de parkachtige omgeving en - zeker in het voorjaar - de bloeiende planten als sterke punten van de Efteling gezien: "We hebben een "Efteling" die de moeite waard is om te zien. In het voorjaar volop bloeiende krenten, rodondendrons en andere heesters" (AB, 23 september 1961).

De Eftelingen waren sterk overtuigd van de eigen sterke punten. Zij hadden helder voor ogen hoe op eenvoudige wijze extra bezoekers getrokken zouden kunnen worden: "Daarvoor is niets nieuws nodig, maar reclame langs de weg" (AB, 23 september 1961).

In hoofdstuk 1 werd al vermeld dat de Efteling volgens Venmans vanaf de beginjaren op het gebied van recreatie het hiaat vulde tussen de culturele instellingen zoals musea en het vermaak op niveau van "uitspanning met speeltuin" (Venmans, 1962:28). Er waren in de jaren 50 meer exploitanten die de ambitie hadden iets nieuws te bieden aan dagrecreatie voor volwassenen én kinderen, zoals blijkt uit een krantenartikel uit 1954:

"Wij hebben een dagje vrij en willen iets gaan zien waar de kinderen ook wat aan hebben." Aan deze vacatieverzuchting van duizenden ouders komen hand over hand steeds meer exploitanten tegemoet van natuurparken, vogeltuinen, diergaarden, sprookjestuinen en meer van dergelijke instellingen in Nederland, waar het oog van de wandelaar te gast kan gaan en de limonade rijkelijk vloeit. ("Sprookjes, vogels en wilde dieren", 1954)

Het was niet eenvoudig bij het publiek in de smaak te vallen: "Vooral het jongere deel van het publiek wil aldoor iets nieuws." De Efteling leek hier wél in te slagen. "Exploitanten die een nieuwigheid lanceren met kennis van zaken hebben de meeste kans op succes, zoals de Efteling beweest." De sprookjestuin werd hierbij als "blikvanger" en "spektakelstuk" beschouwd ("Sprookjes, vogels en wilde dieren", 1954).

In hetzelfde artikel wordt als andere "nieuwigheid" verwezen naar het Sprookjesbos in het Limburgse Valkenburg dat echter pas na opening van de Efteling tot stand kwam.⁹⁷ Ook in het buitenland vond de Efteling navolging. Zo werd in 1959 in het park Blühendes Barock in Ludwigsburg bij Stuttgart een *Märchengarten* geopend die nadrukkelijk geïnspireerd was op de Efteling.⁹⁸ De Eftelingen zelf waren van deze Duitse sprookjestuin op de hoogte. Uit de notulen blijkt dat de *Märchengarten* in 1960 door de voorzitter werd bezocht. Wat Van der Heijden ervan vond, wordt niet duidelijk (AB, 14 oktober 1960).

97 In juni 1952 kreeg Bruno Brück, een machinehandelaar uit Sittard, toestemming in het natuurreservaat het 'Geböschke' sprookjesvoorstellingen te bouwen. Hij investeerde een ton in deze liefhebberij. Het restaurant dekte de kosten van de onderneming. In 1954 waren er 15 sprookjesvoorstellingen te zien en werden de poppen gemechaniseerd ("Sprookjes, vogels en wilde dieren", 1954).

98 Op de website van Blühendes Barock staat beschreven hoe oprichter Albert Schöchle in 1957 Nederland bezocht om dieren te kopen voor zijn park. Bij toeval kwam hij in de Efteling terecht, waarna hij een sprookjesbos in zijn park ging realiseren. Op de website wordt ontkend dat het om plagiaat zou gaan (geraadpleegd 7 oktober 2009 op <http://www.blueba.de/Maerchengarten/EntstehungMG/entstehungmg.html>). Van (conceptuele) kopieën is echter wel degelijk sprake.

In de jaren 50 speelden flora en fauna een rol bij veel van de populaire dagattracties, zoals vogeltuinen, diergaarden en sprookjestuinen. Begin jaren 60 had zich ook een ander type attractie onder de “grote vier van Nederland” geschaard: naast de Efteling en Madurodam behoorden ook de nieuwe Pier van Scheveningen en de Euromast (beide geopend in 1960) tot de populairste attracties. In een ander artikel werd aan de lijst van populaire, meer ‘technische’ attracties ook luchthaven Schiphol toegevoegd (artikel in *De Tijd*, 1961). De Efteling leek met de combinatie van natuur, verantwoord vermaak in de vorm van sprookjes en techniek aan diverse voorkeuren tegemoet te komen.

3.2.4 De wisselwerking tussen de Efteling en de omringende (fysieke) omgeving

Dat de omringende natuur zeer belangrijk was voor de ontwikkeling van de Efteling werd benadrukt door Bob Venmans. Hij stelde dat de aantrekkelijkheid van de Efteling voor een groot deel te danken was aan de ligging aan de Loonse en Drunense duinen.

Maar hoe harmonieus ligt de Efteling niet in het glooiende land van Middenbrabant, dat zijn charme toch wel voor een niet gering deel ontleent aan het uitgestrekte heuvelgebied van de Loonse en Drunense duinen. (Venmans, 1962:9)

De Loonse en Drunense duinen golden als “een van de meest woeste en verlaten natuureservaten van ons land”. Het gebied werd bezocht door fietsers, avontuurlijke wandelaars, andere recreanten zoals jagers en zelfs wintersportliefhebbers “met hun bobsleeën en ski’s”. Venmans betreurde het overigens dat ook militairen er met tanks en vrachtauto’s “hun zeer storende oefeningen” hielden (Venmans, 1962:10). De aanwezigheid van de Efteling had zelf ook weer gevolgen voor de omringende omgeving. De toegangswegen naar het park waren verbreed en verfraaid met bloemperken en plantsoenen, “want het dorp wilde zich nu van zijn mooiste kant laten zien” (ibid.: 18). Het aanzicht van het dorp was anno 1961 volgens Venmans ook in andere opzichten sterk verbeterd.

En in het kleine dorp Kaatsheuvel, waar tot voor kort leerbewerkers en bezembinders woonden, straalt de welvaart u tegen de vanuit de goedvoorzienende etalages en vanaf de brede gevels van de nieuwe openbare gebouwen. (p.7)

Deze manifestatie van de stijgende welvaart was uiteraard niet uitsluitend of rechtstreeks aan de ontwikkeling van de Efteling te danken. In de naoorlogse jaren namen de overheden nadrukkelijk het voortouw in de ontwikkelingen van accommodaties en voorzieningen. (Mommaas, 2000). Ook in Kaatsheuvel en Loon op Zand werd flink geïnvesteerd in “ruime, lichte scholen en moderne woonwijken [...] in de vorm van tuindorpen [...] Een nieuw wijkgebouw voor de gezondheidszorg, een sporthal en een school-instructiebad wijzen erop dat het gemeentebestuur zich eveneens het bevorderen van de volksgezondheid en – hygiëne tot taak heeft gesteld” (Venmans, 1962:18).

Burgemeester Van der Heijden had de doelstelling dat bezoekers van de Efteling ook in Kaatsheuvel zelf hun tijd zouden besteden, wat voor de plaatselijke middenstand een aanvullende bron van inkomsten zou vormen. De ontoereikende hotelaccommodatie was uitgebreid en aangevuld met pensioengelegenheid want “wie tijdens een bezoek aan de Efteling ontdekt heeft, dat de omgeving van Kaatsheuvel meer biedt dan alleen een ontspanningspark, wil er nog wel eens voor een vakantie terugkomen” (ibid.:17).

Toch was het niet goed mogelijk het aanzicht van een industrieplaats in een handomdraai te wijzigen in dat van een “idyllisch toeristenplaatsje” maar dat was volgens Venmans ook niet nodig. Het ging er vooral om een vriendelijk uiterlijk te hebben dat een teken was van gastvrijheid. Venmans besloot de passage met: “En is gastvrijheid niet een van de belangrijkste eigenschappen van de Brabander?” (ibid.:18).

3.3 Culturele context en sprookjes

3.3.1 Belang, betekenis en beleving van sprookjes begin jaren 60

Uit verschillende bronnen is te achterhalen hoe het begin jaren 60 stond met de bekendheid van sprookjes, hoe sprookjes werden beleefd en welke betekenis men eraan toekende.

In vrijwel alle bronnen werden sprookjes rechtstreeks in verband gebracht met Grimm en Andersen. Er werd daarbij verwezen naar het gegeven dat Grimm en Andersen hun sprookjes schreven voor “alle mensen van alle leeftijden en voor alle tijden” (“Een dagje Efteling is een volle dag levensvreugde”, 1962). Daarnaast werden sprookjes meestal in verband gebracht met de wereld van het kind en daarmee ook nadrukkelijk met herinneringen aan de eigen kinderjaren. Men had sprookjes als kind gehoord, zowel op school als thuis. Later ging men zelf sprookjes lezen om ze vervolgens als ouders weer voor te lezen aan de eigen kinderen. Illustraties in sprookjesboeken speelden hierbij een belangrijke rol: ze dienden als “verlevendiging” van het verhaal.

Naar sprookjes hebben we geluisterd bij het naar bed gaan en later in de kleuterklas. Toen we groter waren, hebben we ze zelf kunnen lezen en als ouders tenslotte lezen we ze voor aan onze eigen kinderen. En samen kijken we naar de plaatjes, die het verhaalde moeten verlevendigen.
 (“Een dagje Efteling is een volle dag levensvreugde”, 1962)

Sprookjesboeken waren niet alleen iets uit het verleden; ook in de jaren 50 en 60 werden sprookjesboeken (opnieuw) uitgegeven.⁹⁹

Bij toeval bevindt zich achterin de Elsevier pocketgids *Het sprookje van de efteling* een advertentie voor een andere Elsevier-uitgave, namelijk de *Sprookjes van Grimm*, geïllustreerd door Janusz Grabiński. Deze advertentie en de omslagtekst van het Elsevier-sprookjesboek (waarnaar de advertentie verwijst), geven een indicatie van de betekenis die men in die tijd aan sprookjes toekende.

Men geloofde in de oorsprong van sprookjes als mondeling overgeleverde verhalen en dit werd als achtergrondinformatie ook aan de lezers van sprookjesboeken gecommuniceerd. In de advertentietekst voor de *Sprookjes van Grimm* wordt verwezen naar de tijd waarin sprookjes mondeling werden overgeleverd. Opvallend is de toevoeging dat deze overlevering van vader op zoon plaatsvond:

Ja, die dingen gebeurden in de tijd dat men zich 's avonds om het haardvuur schaarde, en luisterde naar de verhalen, die door de eeuwen heen van vader op zoon werden doorverteld.
(Advertentietekst in *Het sprookje van de efteling*, 1962)

Volgens de tekst was het onder anderen aan de gebroeders Grimm te danken dat de sprookjes opgetekend werden en bewaard bleven voor het nageslacht.

Hun danken wij onvergankelijke sprookjes als Klein Duimpje, Sneeuwwitje, Assepoester, De gelaarsde kat en tal van andere verhalen die kinderen doen stralen en kinderwangen van spanning roder doen kleuren.
(Advertentietekst in *Het sprookje van de efteling*, 1962).

99 Zoals H.C. Andersen *Sprookjes en Vertellingen* (9^e druk, 1955), *Sprookjes van Grimm* (1962) (uit het Duits vertaald door G. Messelaar) en *Sprookjes van Andersen* (1963) beide uitgegeven door Elsevier, en *Het Beste Sprookjesboek. 75 sprookjes en volksverhalen* (1969).

Denkt U ook nog wel eens

met weemoed aan de tijd, dat er nog elfjes waren en kaboulers, toen ganzenhoedsters nog trouwden met prinses, en ganzenhoeders zelfs prinses bleken te zijn, toen schone slaapsers nog door jongelieden van edelen bloede werden wakker gekust, toen het goede het ten slotte altijd won van het kwade...? Ja, die dingen gebeurden in de tijd, dat men zich 's avonds om het haardvuur schaarde en luisterde naar de verhalen, die door de eeuwen heen van vader op zoon werden doorverteld.

Vele van die prachtige vertellingen werden in de negentiende eeuw opgetekend en bewaard voor het nageslacht, o.a. door de gebroeders Grimm. Hun danken wij onvergankelijke sprookjes als Klein Duimpje, Sneeuwwitje, Assepoester, De gelaarsde kat en tal van andere verhalen die kinderen doen stralen en kinderwangen van spanning roder doen kleuren.

Elsevier heeft nu, in een prachtig uitgevoerd boek van 350 grote bladzijden, 59 van de bekende en minder bekende sprookjes van de gebroeders Grimm samengebracht. Zij zijn weergaloos fraai geïllustreerd met vele waterverftekeningen van Janusz Grabiński. Jong en oud zullen blij zijn met deze vorstelijke uitgave. Dit boek hoort thuis in elk jong gezin en is het ideale cadeau voor verjaardagen, een goed rapport, St. Nicolaas en Kerstmis.

Beleef de SPROOKJES VAN GRIMM opnieuw!

EEN ELSEVIER-UITGAVE

verkrijgbaar bij de erkende boekhandel

Figuur 3.3: Advertentie voor Elseviers *Sprookjes van Grimm* in *Het sprookje van de efteling* (1962).

Op de omslag van deze Elsevier-uitgave van *Sprookjes van Grimm* staat een recensie door Prisma Lectuur Voorziening. Hieruit blijkt dat de verhalen waren aangepast om ze geschikter te maken voor kinderen.

Er spreekt liefde uit voor sprookjes, begrip voor wat kinderen aanspreekt en een fijn gevoel voor humor en romantiek. De verhalen zijn goed verteld met hier en daar – met het oog op kinderen – juiste veranderingen.

(Omslagtekst bij *Sprookjes van Grimm*, 1962)

Ook in de advertentie achterin de Elsevier pocketgids ligt de nadruk op de beleving van kinderen. Toch zullen volgens de advertentie jong en oud blij zijn met deze uitgave. Een sprookjesboek werd overigens niet zomaar aangeschaft; aanschaf vond plaats bij bijzondere gelegenheden:

Dit boek hoort thuis in elk jong gezin en is het ideale cadeau voor verjaardagen, een goed rapport, St. Nicolaas en Kerstmis.

(Advertentietekst in *Het sprookje van de efteling*, 1962)

3.3.2 Kenmerken van sprookjes

In de advertentie in de pocketgids wordt het gevoel van *weemoed* naar de (*onbestemde*) tijd van de sprookjes benadrukt waarin sprake was van *wonderlijke karakters en gebeurtenissen*:

Denkt u ook nog wel eens met weemoed aan de tijd, dat er nog elfjes waren en kabouters, toen ganzenhoedsters nog trouwden met prinses, en ganzenhoeders zelf prinses bleken te zijn, toen schone slaapsters nog door jongelieden van edelen bloede werden wakker gekust toen het goede het ten slotte altijd won van het kwade...?

(Advertentietekst in *Het sprookje van de efteling*, 1962)

Als typerend voor sprookjes werd dus beschouwd dat *het goede het kwade* altijd overwon. Kenmerken die in andere bronnen werden aangeduid waren enerzijds *fantasie* en anderzijds een *wijze les of moraal*.

En voor ieder, die openstaat en zich openstelt voor hun fantasievolle verzinsels, openbaart zich tussen de regels van de schitterende schelpen der regels door de kern van het vertelsel als een parel van een wijze moraal.

(“Een dagje Efteling is een volle dag levensvreugde”, 1962)

3.3.3 Verbinding tussen de Efteling en sprookjes: fantasie en wonderlijkheid

Ook Perquin wees in zijn rede in 1961 op het belang van fantasie voor kinderen. Hij bracht inperking van de fantasie in rechtstreeks verband met de situatie waarin kinderen in de verstedelijkte omgeving in die tijd moesten opgroeien, waardoor de speelruimte van vroeger leek te zijn verdwenen.

Met een beetje geluk ontwaren wij zelfs flats, die aan kinderen enige speelruimte geven. Echter lang niet altijd. En dan - wat belangrijker is - waar zijn de mysterieuze zolders, waar zijn de verborgen plaatsen die zo'n grote rol in het leven van het kind spelen, waar lokt het avontuur, waar krijgt de fantasie haar kans? (Perquin in Venmans, 1962:24)

Perquin was van mening dat sprookjes thuishoorden in de wereld van het kind. Het gaf hun de kans “geheimzinnige mogelijkheden” te ontdekken, terwijl er toch sprake was de “veiligheid en zekerheid van thuis”. Perquin zag voor de Efteling “waarlijk een opgave van belang” aan de behoeften van volwassenen en kinderen tegemoet te komen. Mensen konden er een gevoel krijgen van “de wonderen zijn de wereld nog niet uit”, er werd een rijke verscheidenheid aan vormen van plezier geboden en de fantasie – met name die van kinderen – werd er gestimuleerd, enerzijds door de sprookjes en anderzijds door de “wonderlijke vondsten” (Perquin in Venmans, 1962:26).

Venmans zag fantasie als middel om aan de beperkingen van de logica te ontsnappen. Opvallend is zijn verwijzing naar de “realiteit” van de sprookjes in de Efteling: juist mensen die de kinderlijke fantasie en het “geloof” in sprookjes verloren hadden, zouden overtuigd worden dat sprookjes tóch bestaan, juist door hoe ze in de Efteling tot tastbare werkelijkheid waren geworden:

Kinderen geloven daarin, èn wijzen, die weten dat onze logica een kooi is, waarbuiten de fantasie pas ongeremd zijn vleugels kan uitslaan. En zelfs de ongelovige Thomas, die het kinderlijk vertrouwen verloren en de wijsheid nog niet gevonden heeft, zal zich in De Efteling bij de realiteit van het sprookje moeten neerleggen. Zijn ogen kunnen hem immers niet bedriegen als zijn verbeelding hem in de steek laat! (Venmans, 1962:7)

Overigens werd in de introductie van een ander sprookjesboek uit het eind van de jaren 60 fantasie nog steeds aangeduid als tegenhanger van moderne ontwikkelingen, zoals techniek. Sprookjes boden ruimte aan de verbeeldingskracht. Opvallend is dat kinderen – volgens deze inleiding - wellicht daarom opnieuw interesse in sprookjes hadden gekregen.

De romantische fantasie moet tegenwoordig steeds meer plaats maken voor analytische techniek. Kinderen blijven evenwel ruimte vragen voor hun verbeeldingskracht. Zijn zij daarom misschien weer op zoek gegaan naar de wondere wereld van het sprookje?
(Inleiding bij *Het Beste Sprookjesboek. 75 sprookjes en volksverhalen*, 1969:2)

Venmans noemde nog enkele aanvullende kenmerken van sprookjes. Hij gaf blijk van de overtuiging dat sprookjes over een *universele en tijdloze aantrekkingskracht en verspreiding* beschikken:

Zomin als de wonderen zijn de sprookjes de wereld uit. Anderszief al in 1875, de gebroeders Grimm nog eerder, maar hun sprookjes worden nog steeds in alle talen vermenigvuldigd en zullen zich handhaven tot in lengte van dagen. (Venmans, 1962: 7)

Om het *wonderlijke* karakter van het sprookje te benadrukken, beschreef hij een aantal (bekende) sprookjes-situaties, die overigens naadloos aansloten op wat er op dat moment in de Efteling was uitgebeeld.

Want in het sprookje kan de nachtegaal zo mooi fluiten dat de bloemen verwonderd opengaan en walsen de schoentjes van het moegedanst meisje alléén verder. In het sprookje behoudt de schone slaapster na honderd jaar bedarrest in een stoffig kamertje nog de roze perzikhuid en de bedauwde lippen, die de prins tot de reddende kus verleiden en in de buik van de wolf wordt grootmoeder niet verteerd maar geconserveerd. (Venmans, 1962:7)

3.4 De Efteling anno 1961

In *Het sprookje van de efteling* beschreef Bob Venmans hoe het landschap van natuurpark de Efteling er in 1961 uitzag. In 1950 was het park aangelegd volgens ontwerpen van de ingenieurs Heidelberg en Markvoort. De Nederlandse Heide Maatschappij verrichtte de grondwerkzaamheden. Er hoefde destijds niet veel gerooid te worden omdat het terrein voornamelijk bestond uit woeste grond. Er werd gegraven en opgehoogd, waarbij natuurlijke niveaoverschillen in veel gevallen werden geaccentueerd. Een leemlaag die zich op twee meter diepte bevond, kwam van pas bij de aanleg van de waterpartijen.



Figuur 3.4 en 3.5: Foto's van het landschap uit 1950 en 1960 in *Het sprookje van de efteling* (1962). Beide foto's werden door Peter Reijnders gemaakt.

“En langzaam kreeg de Efteling vorm, schuchter geholpen door de eerste jonge aanplant, beperkt tot gewassen met een streekeigen karakter, die volgens een vijfjarenplan werd uitgezet”. Voordeel van de wijde verspreiding van de beplanting, was dat deze na tien jaar niet hoefde te worden uitgedund en “de vele loof- en naaldhoutsoorten konden ongehinderd elk hun karakteristieke vorm ontwikkelen” (Venmans, 1962:15) wat de natuurlijke uitstraling ten goede kwam.

In de pocketgids gaf Bob Venmans een gedetailleerde beschrijving van een rondgang door de Efteling anno 1961. In het kader van het onderzoek is het interessant het park door zijn ogen te zien omdat dit een beeld geeft van wat hij zelf als attractief en bijzonder beschouwde, maar vooral ook wat hij als bijzonderheden wilde benadrukken voor de bezoekers uit die tijd. De meeste van de zwart-wit foto's in de pocketgids werden door Reijnders gemaakt.

Als unieke aanvulling op de beschrijving van Venmans heb ik de film *De Efteling in het Hart van Brabant* (versie 1961) gebruikt, die door Reijnders werd gemaakt en – gedeeltelijk - van zijn commentaar was voorzien. Hoe hij de beleving van het park destijds wilde overbrengen, is in deze film door zijn ogen te zien en via zijn stem te horen. Bij de film ging het Reijnders er niet alleen om de attracties in beeld te brengen, maar juist ook om de reacties van het publiek te tonen.

Venmans volgt in zijn beschrijving een andere route dan Reijnders in zijn beelden. De route van Venmans wordt in de hier volgende beschrijving als uitgangspunt genomen.



Figuur 3.6: Plattegrond van de Efteling (1961). (Archief Efteling)

3.4.1 Een rondgang door de Efteling

Venmans betreedt het park via de hoofdingang, destijds gelegen tegenover de grote speelweide die ook dienst deed als picknick-gazon. Er volgt een beschrijving van de *planten*, *waterpartijen*, *watervogels*, *vissen*. Daarnaast beschrijft hij de *tennisbanen*, *ponyrijschool*, *roei- en kanovijvers* en *het zwembad*. Ook Reijnders brengt in het begin van zijn film de waterpartijen de omringende natuur uitgebreid in beeld. Uitkijkend over het water is burgemeester Van der Heijden te zien. Reijnders' commentaar hierbij is: "[...] en het is hier dat het ideaal van een man werkelijkheid werd" (Reijnders in *De Efteling in het Hart van Brabant*, 1961).

Reijnders voorzag de openingsbeelden van zijn film van het volgende commentaar:

Al vroeg komen de eerste bezoekers, die geen enkel uur van deze vakantiedag willen missen, want een dag op de Efteling is een dag in een andere wereld, een blijde wereld. Dit kleine stukje paradijs in het hart van Brabant is daar geschapen om de vermoeide mens van vandaag tot zichzelf te laten komen, hem te laten genieten van wat de natuur biedt en hem zijn dromen van zijn jeugd te laten beleven. Hier werd een dor stuk heidegrond omgetoverd in een Sprookjesland. (Reijnders, 1961)

Dit valt in feite samen met waar het volgens Reijnders bij de beleving van de Efteling om draaide: ondergedompeld zijn in een andere, blijde wereld als tegenhanger van het moderne, vermoeiende leven. Daarnaast ging het om natuurbeleving en het herbeleven van de eigen jeugd via sprookjes.

Opvallend in Venmans' beschrijving is de zeer uitgebreide beschrijving van het *café-restaurant* dat uitzicht heeft op de grote siervijver en het omringende groen. Volgens Venmans is "de keuken onder fijnproevers in geheel Europa beroemd en de chef-kok is al dikwijls uit zijn domein gehaald om na afloop van een diner of feestbanket een uitgebreide hulde in ontvangst te nemen" (Venmans, 1962:52). Benadrukt wordt ook de *moderne apparatuur* waarover het restaurant beschikt.

Het domein bestaat uit vier keukens, de warme-, koude-, de groente- en de afwaskeuken, die zijn voorzien van moderne hygiënische apparatuur met een diepvries- en koelinstallatie, reusachtige afwasmachines en gekoelde werkbanken. Wie bedenkt dat er in de zes zomermaanden gemiddeld zo'n 800.000 gasten moeten worden bediend begrijpt de noodzaak van deze machtige installaties. (Venmans, 1962: 51-52)

Verder maakte de *grote capaciteit* van het restaurant indruk: er werkten in het seizoen 125 mensen en "een diner van 1000 personen is geen zeldzaamheid". Daarnaast wordt ook de bedrijvigheid rondom het restaurant genoemd: "En dan is het toch nog nodig dat dagelijks een grote trailer de voorraden komt aanvullen!" (Venmans, 1962:53). Toch wordt ook het *authentieke, Brabantse karakter* geroemd dat zich onder andere uit in de Brabantse koffietafel als specialiteit.

De reconstructie van deze authentieke streekmaaltijd kwam tot stand met behulp van oude Brabantse receptenboeken, gesprekken met oude streekbewoners en gegevens van het Bureau voor Volkenkunde. Het resultaat is een verrukkelijk maal met boeremik, roggebrood, rozijnemik, bestellen, mikkemannen, peperkoek, goeie bôter, vette kâes, éijer, gekôkte ham, raauwe ham, boere metworst, vlees van 't kalf ('n bietje zurig en mê dril), stroop, honing, jam, kaauw spekvat, koffie, warme melk en kandijkluntjes. En de prijs?... f 3,75 en 'meê brandewijntje méé suijker d'r bij' 4,- . Geen wonder dat er jaarlijks meer dan 100.000 Brabantse koffietafels geserveerd worden. (Venmans, 1962:54)

Mogelijk kwam Venmans met deze beschrijving tegemoet aan de belangen van de toenmalige directeur Diender, die tevens pachter was van het café-restaurant en het theehuis. Hij wordt in de beschrijving dan ook genoemd:

De gerenommeerde wijnkelder geniet de speciale aandacht van de directeur, de heer Diender, 4000 flessen in een rijke sortering vinden daar hun plaats. (Venmans, 1962:53)

Ook Reijnders brengt de bedrijvigheid in het restaurant uitgebreid in beeld. Hij benadrukt echter de *keuzevrijheid*: "Men kan op de Efteling op vele manieren zijn lunch of diner gebruiken. In het intieme restaurant

kunt u uitgebreid dineren. Voelt u echter meer voor een eenvoudig gerecht dan is er plaats genoeg in de grote Vijverzaal.” Reijnders brengt daarnaast ook mensen in beeld op de speelwei die zelf eten en drinken meegebracht hebben. “In het park kunt u ook broodjes, hapjes en dranken kopen of - als u wilt - zelf medebrengen” (Reijnders, 1961).

De route wordt vervolgd terug in westelijke richting waar een groot informatiebord de aandacht trekt. Deze ‘automatische informateur’ was begin 1961 ontwikkeld naar een idee en ontwerp van Reijnders en Pieck (AB, 30 januari 1961). Het informatiebord was om twee redenen bijzonder. Allereerst vanwege de techniek: door op een knop te drukken werd een stem geactiveerd die vertelde hoe “de vele attracties van de Efteling het gemakkelijkst te bereiken zijn. Terwijl de stem vertelt markeren aanflitsende lichtjes op een grote, glazen plattegrond de besproken plaatsen” (Venmans, 1962:56). Ten tweede omdat de informatie meertalig was, waarmee men ook de buitenlandse bezoekers tegemoet wilde komen. “[...] bij het indrukken van knoppen gemerkt english, deutsch of français blijkt dat de spreker zijn vreemde talen uitstekend beheerst” (ibid.). Ook Reijnders schenkt in zijn film aandacht aan de buitenlandse bezoekers via het tonen van het parkeerterrein: “Later op de morgen beginnen de parkeerterreinen al voller en voller te worden. Ook vele buitenlandse bezoekers komen dan aan” (Reijnders, 1961).

Venmans vermeldt vervolgens de *souvenirshop*, waar “een enorme sortering verantwoorde souvenirs voor iedereen wel een blijvende herinnering bevat aan zijn bezoek aan de Efteling” (Venmans, 1962:56). In de souvenirshop waren boeken van Venmans te koop: het eerste sprookjesboek van de Efteling en later ook de Elsevier-pocketgids. Ook Reijnders brengt de souvenirshop in beeld: er zijn mensen te zien die ansichtkaarten kopen, deze schrijven en op de bus doen.

De souvenirshop was gelegen aan het Anton Pieckplein met schilderachtige huisjes. Op het plein waren meisjes aanwezig “in Efteling-costuum”. Reijnders’ film opent met beelden van het Anton Pieckplein en deze ‘meisjes van Vrouw Holle’:

Als ’s morgens de eerste zonnestralen over de Efteling schijnen, zijn de meisjes van Vrouw Holle reeds druk in de weer om alles in gereedheid te brengen voor de ontvangst van nieuwe gasten. (Reijnders, 1961)

Te zien is hoe de meisjes water uit de pomp halen en de stoep schrobben.¹⁰⁰

Venmans beschrijft ook uitgebreid het *poppentheater* waar poppenspeler Jac. van der Ven voorstellingen verzorgde, zo’n 1100 per seizoen. Anton Pieck maakte de decors van het poppentheater dat aan het Anton Pieckplein gelegen was (AB, 16 januari 1959). Bij de voorstellingen was “voortreffelijk bij sprookjes passende begeleiding” te horen in de vorm van muziekfragmenten van Tsjaikowski, Mozart, Offenbach, en “andere fantasierijke componisten” (Venmans, 1962:56). De poppen en attributen waren Van der Vens eigen makelij. De verhalen werden door hemzelf geschreven. Opvallend is dat deze verhalen door Venmans “sprookjes” worden genoemd, en de voorstellingen als “sprookjesspel” worden aangeduid. In de voorstellingen figureerden Katrijn, de veldwachter, de koning, de prinses, de kleine moor, de draak en vele andere figuren. In tegenstelling tot de gebruikelijke boef werd Jan Klaassen door Van der Ven neergezet als een braaf en behulpzaam karakter:

100 Deze ‘rol’ werd onder andere gespeeld door Ron, een van de dochters van Reijnders, en een nichtje. Bij wijze van vakantiebaantje assisteerden zij in de beginjaren van de Efteling bij officiële ontvangsten en leidden zij mensen rond (waarbij zij ook sprookjes vertelden). Verder fungeerden ze als vraagbaak en brachten ze verloren kinderen bij hun ouders terug (interview met dochters Reijnders (2001). Het gaat hierbij om een interview op film dat gemaakt werd in opdracht van de Efteling ter gelegenheid van de documentaire *50 jaar Sprookjes in Kaatsheuvel* uit 2002).

In ieder sprookjesspel echter is de held Jan Klaassen, die op alles raad weet en helpt. Een Jan Klaassen dus, die is uitgegroeid boven de klassieke spitsboef die er slechts behagen in scheidt zijn vrouw Katrijn met een knuppel te slaan en de Dood van Pierlala te maltraiteren. (Venmans, 1962:56)

Volgens Venmans waren de voorstellingen van Van der Ven een ongekend succes, juist omdat de poppenspeler dit nieuwe genre Jan Klaassenspel bracht. Daarnaast omdat hij de kunst verstond zijn jonge publiek van begin tot eind te boeien. Tenslotte omdat Van der Ven heel flexibel wist in te spelen op de reacties van de kinderen. “[...] hij nooit geaarzeld heeft iets aan zijn spel te veranderen als uit de reacties van de kinderen bleek dat zij niet geheel bevredigd waren” (Venmans, 1962:57). Reijnders besteedt in zijn film ook aandacht aan het Anton Pieckplein – hierbij komt Anton Pieck zelf even in beeld – en aan de poppenkast.

Op het Anton Pieckplein, zo genoemd naar de ontwerper van al het schoons wat de Efteling biedt, trekt de ouderwetse poppenkast vele jeugdige bezoekers. (Reijnders, 1961)

Opvallend is het gebruik van het woord ‘ouderwets’, dat blijkbaar voor Reijnders een positieve connotatie had.

De voorstellingen wisten overigens ook de goedkeuring van Pieck weg te dragen. Na een van de wekelijkse rondgangen in het park wordt vermeld in de notulen: “Het is de heer Pieck opgevallen dat de “poppenkast” erg leuk gespeeld wordt” (AB, 26 augustus 1960).

Van der Ven gaf tevens voorstellingen in het Engels, Frans of Duits, speciaal voor buitenlandse kinderen. Ook zij reageerden enthousiast. Volgens Venmans was dit te danken aan het universele karakter van sprookjes:

[...] want sprookjes storen zich niet aan landsgrenzen: taal en huidskleur hebben immers niets te maken met het kindergemoed dat zich waar ook ter wereld door het sprookje laat ontroeren. (Venmans, 1962:59-60)

De uitbeelding van sprookjes beperkte zich niet tot het Sprookjesbos. Zowel op het Anton Pieckplein als op het speeltuinplein bevonden zich ook kleine sprookjesattracties. Op het Anton Pieckplein was er een klok met een tafereel uit het sprookje Zwaan kleef aan dat bekend was als sprookje van Grimm.¹⁰¹

Achtmaal per uur komt dit tafereel tot leven als er een vreemde stoet voorbijtrekt [...] een komieke vertoning die het treurige prinsesje achter haar venster doet schudden van de lach. (Venmans, 1962:60)

Venmans arriveert vervolgens in de *speeltuin* die hij als een hoogtepunt van een dag in de Efteling ziet. Niet alleen omdat volgens hem hier alle “opgespaarde activiteit kan worden uitgeleefd” (Venmans, 1962:60), maar ook omdat er zoveel gratis attracties bij elkaar staan en dat het geheel zich onder de schaduw van de bomen bevindt. Niet alleen kinderen maar ook volwassenen werpen zich op de tientallen speeltoestellen, waaronder de hoogste glijbaan van Nederland.

Reijnders brengt van bovenaf de glijbaan in beeld hoe kinderen naar beneden glijden. Verder filmt hij - zelf zittend in de zweefmolen - de kinderen die rondgaan.

Op het speeltuinplein bevinden zich ook Holle Bolle Gijs en het beeldje van het Ganzenhoedstertje, dat “onder elke arm een vette gans geklemd houdt, uit welks bek helder water spuit voor dorstige kelen” (ibid.). Naar het

101 Deze klok werd in 1958 in het park geplaatst. Het sprookje is overigens niet achterin de pocketgids opgenomen. Zie verder bijlage 3 voor de titels van *Het Efteling Sprookjesboek* van Venmans (1955) en van de voorleessprookjes in de pocketgids (1962).

bijbehorende sprookje verwijst Venmans in zijn beschrijving overigens niet.¹⁰² In de film is te zien hoe kinderen Holle Bolle Gijs papier voeren. Bij deze scène is geen geluid.

Verder beschrijft Venmans drie attracties die alle in feite volgens hetzelfde principe werken: na inworp van een dubbeltje wordt er een voorwerp uitgeworpen dat snoepgoed bevat. Benadrukt wordt het wonderlijke van dit proces. “Dat je met een dubbeltje wonderen kunt doen ondervinden de kinderen bij de *Stenen Kip*, die er druk kakelend een ei voor legt dat allerlei heerlijkheden bevat.”¹⁰³ Ook de *Gekroonde Eend* legt eieren, maar wordt beschreven als “een veel deftiger dier, dat in een paleisachtig gebouwtje een grote kist vol eieren beheert, waarvan ze tenslotte toch gul knipogend afstand wil doen” (ibid.). De kroon spant echter de “beroemde *eze*”¹⁰⁴ [...] uit het sprookje ‘Ezeltje strek je, tafeltje dek je’ want voor een klein, nikkelen dubbeltje laat hij luid balkend een enorme gouden dukaat van onder zijn staart vliegen die bij nadere inspectie ook nog met chocola gevuld blijkt te zijn” (ibid.).

Juist bij deze drie attracties brengt Reijnders de reacties van de kinderen duidelijk in beeld: bij de kip een jongetje dat niet lijkt te begrijpen waar het ei uit de automaat zal komen en bij de ezel een klein meisje dat tussen de menigte gespannen afwacht en een paar keer van positie verandert om de chocolademunt niet mis te lopen. Bij de gekroonde eend is een meisje te zien dat het ei opent en dan blij de inhoud aan de filmer toont.

Venmans vervolgt zijn verhaal met een beschrijving van de diverse *eet- en drinkgelegenheden* bij de speeltuin, de *ponymanege* en de *traptreintjes* ofwel het “kinderspooreplacement”. Dit laatste wordt door Reijnders uitgebreid in beeld gebracht. Hij plaatst zichzelf met de camera in de ‘ik-positie’ van een kind in het treintje, een filmtechniek die hij ook in de jaren 30 had gehanteerd.

Als bijzondere attractie ziet Venmans “Nederlands laatste (Janvier)-stoomcarrousel”.¹⁰⁵ Dit was de enige attractie waarvoor, eenmaal in het park, nog extra betaald moest worden; een ritje kostte 5 cent. “De symbolische ritprijs is bedoeld om ieder een beurt te gunnen.” Venmans benadrukt de fraaie vormgeving, de nostalgie en de romantiek waarmee de stoomcarrousel omgeven is. De *stoomcarrousel* is een “vermaakspaleis uit de tijd van onze grootouders”. De Efteling behoeft de enig overgebleven stoomcarrousel voor “dreigend verval [...] om zodoende tevens een vleug doodgevaande romantiek voor het nageslacht levend te houden” (Venmans, 1962:76).

Ook Reijnders geeft aan dat het hier gaat om “een van de laatst overgebleven amusementspaleizen van een vorige generatie” (Reijnders, 1961). Te zien is de carrouselmeester in traditioneel uniform.¹⁰⁶ Vanuit verschillende cameraposities zowel naast als op de carrousel brengt Reijnders kinderen en volwassenen in beeld. Ook filmt hij uitgebreid de aandrijving van de carrousel en de orgelkaarten. Een ritje in de carrousel “is voor velen een vrolijk slot van deze dag”. In de film vormen de beelden van de carrousel het slot. Reijnders besluit zijn commentaar met: “Een laatste ritje, een laatste fluit en deze vakantiedag is jammer genoeg UIT” (Reijnders, 1961).

De beschrijving van Venmans gaat verder met het sprookjesbos. In de film van Reijnders komt het Sprookjesbos meer in het begin aan bod.

102 Achterin de pocketgids is wel een sprookje met deze titel opgenomen. Dit is echter een totaal ander verhaal dan dat van Grimm (zie verder 3.8.3).

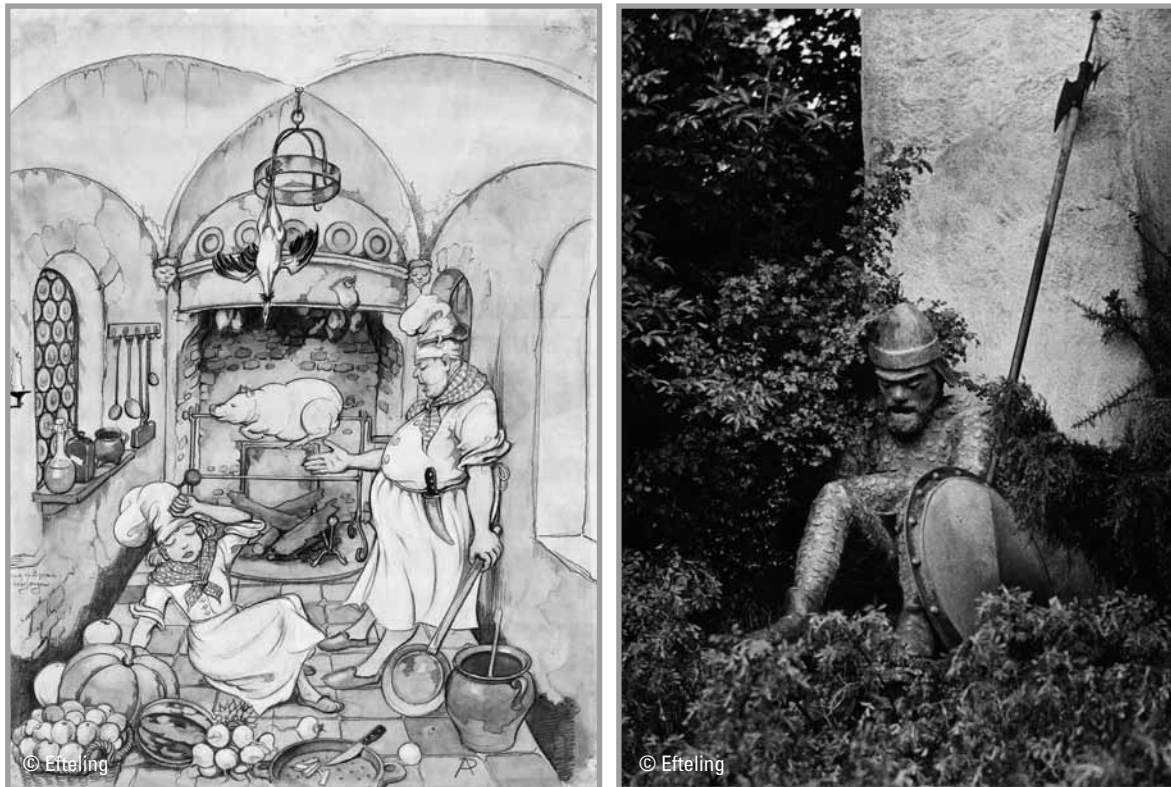
103 De *Stenen Kip* werd in 1955 in de Efteling geplaatst (Vanden Diepstraten et al., 2002: 35). Er werd een sprookje bij bedacht dat ook in het eerste *Efteling Sprookjesboek* (1955) door Venmans werd verteld.

104 Ezeltje Strekje werd in 1956 in de Efteling geplaatst (Vanden Diepstraten et al., 2002: 36).

105 De stoomcarrousel werd in 1956 door de Efteling aangekocht.

106 Tijdens een adviseursbespreking in 1960 vertoont Reijnders de oorspronkelijke film. De Eftelings Op den Kamp, Diender en Salet zijn het erover eens dat “de carrouselmeester met caissière en de verklede Vr. Holle meisjes toch wel een bijzonder cachet aan het park geven” (AB, 4 maart 1960).

3.4.2 Het Sprookjesbos



Figuur 3.7 en 3.8: Interieur en exterieur van het kasteel van Doornroosje. (Archief Efteling)

Via de *Heksepoort* betreedt Venmans het Sprookjesbos. De eerste attractie die zichtbaar wordt is het *kasteel van Doornroosje* waarvan de torens "hoog oprijzen boven de rijk geschakeerde begroeiing van naald- en loofhout en wildwoekerende rozenstruiken".

Venmans benoemt de slapende figuren die bij het kasteel te zien zijn. Ook verwijst hij naar de honderd jaren slaap en naar de kus van de prins die Doornroosje zal verlossen, twee kenmerkende elementen uit het sprookje.

Een waterval springt kletterend uit het struikgewas te voorschijn, maar zijn geruis kan de knikkebollende schildwacht onder de kasteelpoort niet wekken, want de honderd jaren slaap waartoe dit kasteel veroordeeld is, zijn nog niet om. Vandaar dat slechts een zacht bewegen van de borst van Doornroosje, die we in haar kamertje kunnen bespieden en het snurken van de kok in de keuken erop wijzen dat deze sprookjesfiguren nog steeds in leven zijn en wachten op de reddende kus van de prins, die zeker eens komen zal. Zelfs de kraaien op het dak zijn in slaap gevallen. (Venmans, 1962:80)

Reijnders brengt duidelijk de bewegende boezem van Doornroosje in beeld. Ook de slapende kok is te zien en zijn gesnurk is te horen.

Opvallend is het bijschrift bij de diverse foto's in de pocketgids. In 1961 maakt de kok met zijn hand nog een dreigende beweging en het koksmatje heft zijn arm op in een afwerend gebaar. Het bijschrift licht deze scène als volgt toe:

Het koksmatje is nog juist aan een oorvijs van de kok ontkomen. Maar hij houdt hem tegood want eens zal het kasteel ontwaken.¹⁰⁷ (Venmans, 1962:84)

Venmans vervolgt zijn route en geeft aan dat wij ons in een *donker bos* bevinden. Hij ziet hoe “plotseling [...] tussen het struikgewas” zich de silhouetten van vliegenzwammen aftekenen, die deel uitmaken van het *kabouterdorp*. Uit de was die er te drogen hangt en een tafeltje met lage bankjes is op te maken dat de bewoners “tijdelijk verdwenen zijn”. Alleen kinderen mogen onder de paddestoelen door lopen, zoals blijkt uit het onderschrift bij een van de foto’s: “Hier moeten ouders stillestaan... slechts kind’ren mogen binnengaan” (ibid.:86).

Vervolgens wordt een van de kleinere paddenstoelen beschreven: “Als je goed luistert hoor je een vriendelijk muziekje van onder de hoed klinken” (ibid.). Reijnders brengt in zijn film kinderen in beeld die hun oor op de paddenstoel te luister leggen.

De verwondering die het Sprookjesbos oproept, wordt verder versterkt door *Langnek*. Venmans benoemt het sprookje waaruit deze figuur afkomstig is: “Van de ene verbazing val je in de andere, want om de volgende bocht zit Langnek uit het sprookje ‘De zes dienaars’, die zijn ogen spiedend rond laat gaan terwijl hij zijn hoofd hoog boven de bomen steekt” (ibid.:91).

In Reijnders’ film is het drukbevolkte plein met Langnek uitgebreid in beeld gebracht. Op de achtergrond is een deel van het sprookje te horen, dat door Reijnders zelf werd ingesproken.

De route gaat verder langs een “prachtig fonteinbassin waarin de Dansende Dolfijn zijn capriolen uitvoert” (ibid.).

Vervolgens bereikt Venmans het huisje van de grootmoeder van Roodkapje. Diverse elementen uit het sprookje zijn in de uitbeelding te herkennen: Roodkapje – die wordt aangeduid als “het kleine meisje” – staat met haar korfje en de zojuist geplukte bloemen voor de deur en de wolf ligt verkleed als grootmoeder in de bedstee. Venmans benadrukt het angstaanjagende uiterlijk en gedrag van de wolf – “woest rollende ogen likkebaardend” - en de spanning die van de scène uitgaat. Hij geeft aan dat wij wél kunnen zien wat Roodkapje op dat moment nog niet ziet: de wolf is eerder bij het huisje aangekomen en ligt op Roodkapje te wachten. Opvallend is dat Venmans niet expliciet zegt dat de wolf grootmoeder heeft opgegeten, maar dat hij dit via verwijzing naar de “bolle buik” aan de fantasie van de lezer overlaat: “Wij echter kunnen door het raam zien dat de wolf haar al voor geweest is en met bolle buik en woest rollende ogen likkebaardend in de bedstee op zijn volgende hapje ligt te wachten” (ibid.:91-92).

Hij versterkt het spannende moment van de scène door bij de foto van Roodkapje via een onderschrift aan te geven: “Waarom doet grootmoeder toch niet open?” (ibid.:92) en bij die van de wolf: “Waarom komt Roodkapje toch niet binnen?” (ibid.:93). Zeer opvallend is verder dat de foto van Roodkapje niet de pop vertoont, maar een echt meisje als Roodkapje verkleed. Dit duidt erop dat de foto vóór eind juli 1961 werd gemaakt, vermoedelijk gelijktijdig met de filmopnames.

In de film van Reijnders is de attractie Roodkapje weliswaar te zien maar aangezien deze beelden later ertussen gemonteerd werden, is er geen geluid te horen. Ook hier staat niet de pop, maar hetzelfde echte meisje bij de deur. In de film belt zij aan waarna de vogel gezeten op een tak in beweging komt. Vanuit verschillende hoeken en in close-up is de wolf in beeld gebracht: de buik die op en neer gaat, het bewegen van de klauw en de kop, het likkenbaarden en het knipperen met de ogen.

107 Meder merkt op dat begin jaren 70 deze scène werd aangepast: het jongetje vertoont dan geen afwerende beweging meer en halverwege de jaren 80 verdween ook het dreigende gebaar van de kok (Meder in De Blécourt et al., 2010: 505).



Figuur 3.9 en 3.10: Foto's van Roodkapje en de wolf in *Het sprookje van de Efteling* (1962). De originele foto's bevinden zich in het archief van de Efteling.

Het volgende sprookje dat Venmans bezoekt, is de *Rode Schoentjes*. Het dansen van de schoentjes roept verwondering op. Venmans verwijst wél naar de muziek die te horen is, maar niet naar het verhaal dat bij de attractie verteld wordt.

Weer wat verder lokt ons een betoverende wals naar een glazen plaat, waarop - onbegrijpelijk wonder - twee rode schoentjes, bekend uit een sprookje van Andersen, precies op de maat de ingewikkeldste danspassen uitvoeren. (Venmans, 1962:92)

Ook in de film zijn de dansende schoentjes te zien en is een deel van het sprookje - verteld door een vrouwenstem - te horen. Volwassenen maar vooral ook kinderen die aandachtig staan te kijken en luisteren, worden door Reijnders nadrukkelijk in beeld gebracht.

Venmans vervolgt zijn weg langs de *Sprekende Papegaai*, die alles nazegt wat hem wordt toegeroepen "zelfs al zijn het wel eens woorden die niet helemaal door de beugel kunnen" (ibid.). Venmans verwijst niet naar het sprookje van Het stoute prinsesje dat in de beginjaren bij deze attractie was bedacht. Reijnders laat in zijn film zien hoe een kind iets roept dat vervolgens door de papegaai wordt nagezegd.

Venmans komt vervolgens langs de *Chinese Nachtegaal* die "zo ontroerend mooi fluit dat de bloemen zich bij zijn lied langzaam openvouwen" (ibid.). Het openen en sluiten van de bloemen wordt door Reijnders in de film in beeld gebracht.

De volgende attractie op de route is de uitbeelding van het sprookje van *Hans en Grietje*.¹⁰⁸ "[...] langs het pannekoekenhuisje van de boze heks, die Hans en Grietje gevangen houdt". Venmans legt uit hoe de interactie bij het huisje werkt: "Zodra je maar aan de klink van het hekje komt vliegt de deur open en verschijnt haar valse gezicht, terwijl ze met krakende stem informeert wie er nú weer aan haar huisje knabbelt" (ibid.:92-93). In de film brengt Reijnders in beeld hoe een kinderhand de klink naar beneden drukt en hoe vervolgens de heks verschijnt en zegt: "Knibbel knabbel knuisje, wie knabbelt aan mijn huisje?"¹⁰⁹ Er zijn twee foto's van de attractie in de pocketgids opgenomen: één van het huisje (Krakelingen, pannekoeken, suikeren harten...hier

108 Het sprookje Hans en Grietje werd in 1955 aan het Sprookjesbos toegevoegd.

109 Deze zin werd ingesproken door Patricia, een dochter van Reijnders (interview met dochters Reijnders (2001)).

broedt de heks haar plannen uit) en één van Hans achter de tralies en Grietje die ervóór zit (Hoe ontsnappen wij de boze heks?).

Venmans vervolgt zijn weg langs de *Put van Vrouw Holle* “waar je de geschiedenis van het luie en het ijverige meisje in de waterspiegel ziet weerkaatst”. Venmans vermeldt niet dat het sprookje ook in de put te horen is. In de film van Reijnders is een aantal dia’s onderin de put in beeld gebracht. Tevens is zijn stem te horen die het sprookje aan het vertellen is.

Venmans arriveert vervolgens bij de rand van het bos, “waar een schilderachtig huisje staat dat als *sprookjesmuseum* is ingericht. Je kunt er de onzichtbare kleren van de keizer al dan niet zien hangen en achter een stevig traliewerk wordt de vervaarlijke ‘Knuppel uit de zak’ gevangen gehouden” (Venmans, 1962:93). Reijnders brengt het rammelen van de knuppel in beeld en het bordje met de tekst “voorzichtig - knuppel uit de zak - niet tergen”.

Naast het sprookjesmuseum bevindt zich een “veel vriendelijker figuur” in de vorm van de “voorkomende kabouter” die met zijn stem en met een gebaar aangeeft waar je moet zijn voor een “Kleine boodschap” (Venmans, 1962:98). “Zijn uitnodigende stem wordt door de kinderen nog lang geïmiteerd en nóóit meer vergeten” (ibid.). In de film is de verbazing op de gezichten van de kinderen bij deze attractie duidelijk zichtbaar.

Achter het sprookjesmuseum ligt een plein - “kennelijk een oud kasteelplein” - met een afgebrokkelde ruïne, een pleisterplaats voor de “honderden *duiven* die hier de lucht vullen met hun vleugelgeklap. Zij hebben veren in alle kleuren van de regenboog, wat heel verklaarbaar is voor wie het sprookje Het bruidskleed van Geneveva¹¹⁰ kent” (Venmans, 1962: 98). Reijnders brengt de vlucht van de duiven naar de top van de ruïne in beeld en ook hoe de duiven gevoerd worden.

Onder de ruïne bevindt zich de grot waar *Sneeuwwitje* is opgebaard in een glazen kistje, “omgeven door de treurende dwergen” (Venmans, 1962:99-100).

Midden op het plein bevindt zich de Kikkerfontein waar de Gouden Bal omhoog gespoten wordt door vier kikkers. Venmans verwijst niet naar het bijbehorende sprookje. Bij de foto’s geeft hij aan dat het kasteelplein in het voorjaar is omzoomd door *bloemperken*. Al deze elementen zijn ook op de film te zien.

Op het plein bevindt zich ook de *Magische Klok*. Venmans beschrijft wat zich elk kwartier bij de attractie afspeelt. Hoewel hij in de beschrijving niet verwijst naar het sprookje dat er te horen is, heeft hij dit waarschijnlijk wel in gedachte gehad: hij duidt het mannetje in het galmgat van de klok aan als slimme Toon, de slechte tovenaarsknecht uit het bijbehorende sprookje.

Elk vol kwartier komen de herauten, die zich langs de gekanteelde muren van het plein hebben opgesteld, tot leven, richten zich naar de klok en laten een trompetsalvo horen, dat de zes ruitertjes op de toren ratelend doet rond rijden, terwijl de kleine slimme Toon, hoog in het galmgat, als een bezetene de klok laat luiden. (Venmans, 1962:100)¹¹¹

In de film van Reijnders is de drukte op dit deel van het *Herautenplein* duidelijk te zien. Hij brengt een heraut close-up in beeld. Ook is op de achtergrond te horen hoe Reijnders’ stem het sprookje ter plekke vertelt. Het poortgebouw aan de oostzijde van het plein wordt gezien als de plek waar men het Sprookjesbos verlaat, “maar het meest verbazingwekkende wonder houden we nog tegoed”.

Op weg naar de siertuin hoort men al “flarden wonderlijke muziek, die ons al van verre toewaaien”. Venmans geeft aan dat het gaat om de “Sanai Gath, een bezwerende oud-Perzische melodie die, gespeeld door een

110 Het zelfbedachte sprookje Het Bruidskleed van Geneveva is achterin de pocketgids opgenomen en verscheen ook in *Het Efteling Sprookjesboek* uit 1955.

111 Het zelfbedachte sprookje De magische klok verscheen in *Het Efteling Sprookjesboek* (1955) en is ook achterin de pocketgids opgenomen.

met bijzondere krachten begiftigde fakir, vreemdsoortige verschijnselen kan opwekken". Eerst is er dus de muziek te horen en dan "zien we ineens in de verte de witte muren van wat, naderbijgekomen, een Perzisch paleis uit de zestiende eeuw blijkt te zijn. Het is de achtergevel die we naderen, met ui-vormige torens die uitzicht geven op de tuin en de vijvers van het paleis" (Venmans, 1962: 100,115). Dat deze attractie anno 1961 gezien werd als de hoofdattractie blijkt uit de zeer uitgebreide beschrijving, vanuit het perspectief van iemand die iets voor het eerst ziet. Ook hier wordt wat te zien is bij de attractie – in dit geval de tulpen die uit de grond omhoog komen – als "wonder" aangeduid. Opvallend is verder dat Venmans hier naar de overige toeschouwers verwijst. Aan het eind van de passage geeft hij overigens aan dat de fakir 's nachts rust heeft, omdat er dan géén bezoekers zijn.

Voordat we ons bij de kijkers hebben gevoegd is de muziek al lang gestopt en blijkt het exotische tafereel verlaten. Maar dan schuiven geruisloos in een van de torens de luiken open en komt een fakir tevoorschijn, die op zijn shanai (een Oosters soort hobo) begint te spelen. Het is zijn opdracht de tuin in bloei te zetten maar zal hem dit lukken? Zijn muziek wordt steeds opwindender en zie... plotseling heft zich een tulp uit de aarde, Een tweede en een derde volgen en in minder dan geen tijd ontspringen er aan de grond duizend rode tulpen, die tezamen een prachtig bloemenbed vormen. Dan trekt de fakir zich terug, de muziek verstomt en de luiken sluiten zich. Even daarna openen zich boven in de toren een paar deuren en de fakir vliegt op een tapijt dertig meter door de lucht, naar de andere paleistoren. Daar herhaalt zich het wonder van de groeiende tulpen, met dit verschil, dat voor deze toren duizend gele tulpen gaan bloeien. De rode tulpen, niet langer gevangen in de ban van de muziek, verdwijnen intussen weer in de grond. Door vlug heen en weer vliegen tracht de fakir nu beide tulpenbedden in bloei te houden, een werk waar hij tot zons- ondergang mee bezig is. 's Nachts heeft hij rust, want er is immers niemand die dán naar de paleistuin komt kijken. (Venmans, 1962:115)

Reijnders brengt de bewegingen van de fakir en van de tulpen uitgebreid in beeld, helaas is ook dit deel van de film zonder geluid.

In de pocketgids is op een van de foto's van de attractie een gezinnetje te zien dat naar de fakir kijkt. Uit het onderschrift is op te maken dat een fakir in die tijd geassocieerd werd met het bezweren van slangen. In de Efteling zijn dit tulpen geworden: "Een fakir die, in plaats van slangen, tûlpen bezweert!" (Venmans, 1962:111). Venmans geeft vervolgens aan dat niet alleen de fakir in ieder jaargetijde kleurige bloemen uit de grond tovert. "Ook de tuinarchitecten van de Efteling schijnen deze kunst machtig te zijn, zoals ons blijkt als wij tot besluit van onze wandeling nog even blijven toeven in de siertuin" (ibid.:115).

Venmans besluit zijn relaas met een beschrijving van het *beeldje* dat ter gelegenheid van het tienjarig bestaan door vrienden van de Efteling aan het bestuur werd aangeboden: "[...] het ontroerende beeld van een klein meisje, dat verrukt van zoveel schoons de handen ineenslaat". Het figuurtje werd naar een suggestie van Anton Pieck gehouwen en het symboliseert de vreugde van de "ca. 4.000.000 kinderen", die in de eerste tien jaar van het bestaan van de Efteling het park hebben bezocht. In de sokkel staat 'tien jaar kindervreugde' gegraveerd. "Aandoenlijk drukt het de onbevanging uit, waarmee het kind openstaat voor de wonderen om ons heen." Opvallend is dat die wonderen niet direct betrekking hebben op de sprookjes: "De wonderen van de techniek, die in de Efteling wordt toegepast in liefde voor het kind, en de wonderen van de natuur die zich hier op deze onvruchtbare zandgrond zo uitbundig in blad en bloem te buiten gaat" (Venmans, 1962:115). Volwassenen kunnen zich volgens Venmans ook in het park amuseren, maar "het bereiden van vreugde aan het kind heeft altijd voorop gestaan bij allen die aan de Efteling hun beste krachten hebben gegeven: bij Mr. Van der Heijden, bij de andere bestuursleden, bij de directie, bij Anton

Pieck en Peter Reijnders en de honderden andere medewerkers van de Efteling die hier ongenoemd moeten blijven. Hun zij daarom dit boekje in vriendschap opgedragen" (ibid.).



DE VLIEGENDE FAKIR

Ten einde U de bekoring van het sprookje van de Vliegende Fakir volledig te doen ondergaan, verschaffen wij U hiervan de volgende gegevens.

1. Het tafereel stelt voor de achtergevel met torens, tuin en vijvers van een Perzisch paleis.
2. Het bouwwerk werd ontworpen door Anton Pieck en is geïnspireerd door Perzische miniaturen uit de 15e, 16e en 17e eeuw.
3. Het is volkomen massief (elk van de 32 kantelen weegt 80 kilo) en is tot in het kleinste detail verantwoord.
4. Het gehele complex beslaat een oppervlakte van 1600 m².
5. Om dit tafereel te verlevendigen, speelt zich hier een scène af die had kunnen voorkomen in de verhalen van Duizend en één Nacht:
Als in een van de torens de luiken opengaan, treedt een Fakir naar voren, die op de Shanai (een soort oosterse hobo) de fascinerende melodie „Sanai Gath” begint te spelen. Zoals de oude Perzische sagen vertellen, bezit deze melodie een wonderkracht. Zij moet door de muzikant gespeeld worden met de „Raga” (eigen improvisatie) die bij het uur van de dag of bij de gemoedsgesteldheid van de muzikant past. Zo beval lang geleden de Groot-Mogol, Keizer Akbar, zijn hofmuzikant 's middags om 12 uur deze melodie te spelen met de „Raga” van 12 uur 's nachts. Dit had tot gevolg dat het nacht werd rond de muzikant en ieder die de melodie hoorde. Beneden het raam waarvoor de Fakir staat, ligt in de paleistuin aan de overkant van de vijver een tulpenbed, doch zonder tulpen. Al spelende kijkt hij fascinerend van links naar rechts naar dit tulpenbed. Zoals het sprookje zegt, heeft hij de opdracht er voor te zorgen dat alle tulpen bloeien, wanneer de Groot-Mogol met de Prinses zal verschijnen. Hij tracht dit nu te bereiken door de melodie „Sanai Gath” met een eigen „Raga” te spelen. Plotseling begint één tulp boven de grond te komen en te groeien. De melodie klinkt door, het ritme wordt opgevoerd. Dan beginnen meerdere tulpen te groeien, totdat op het laatst 1000 rode tulpen uit de grond zijn gekomen en een prachtig bloembed vormen. Nu treedt de Fakir terug, de melodie verstomt en de luiken sluiten zich. Even daarna openen zich boven in de toren een paar deuren en de Fakir vliegt per vliegend tapijt door de lucht naar de andere paleistoren. Hier herhaalt zich het wonder van de groeiende tulpen, met dit verschil dat voor deze toren 1000 gele tulpen beginnen te bloeien. Aangezien echter bij de eerste toren geen muziek meer klinkt, zijn hier de rode tulpen weer in de grond verdwenen. Door vlug heen en weer te vliegen tracht de Fakir nu beide velden tulpen in bloei te houden.
6. Dit sprookje, waarvan het mechanische gedeelte werd ontworpen door Peter Reijnders en de esthetische vormgeving werd verzorgd door Anton Pieck, wordt geheel automatisch tot uitvoering gebracht.
7. 12 elektrische motoren met een zeer ingewikkeld schakel- en beveiligingssysteem, moeten ervoor zorgen dat dit sprookje zich afspeelt iedere dag van 's morgens 10 uur tot 's avonds 7 uur.
8. Als bloemen werden tulpen gekozen, omdat deze bloem uit Perzië afkomstig is en daar veel in paleistuinten voorkwam.

© Efteling

Figuur 3.11: Tekst over de attractie en het 'sprookje' de Vliegende Fakir bij de plattegrond uit 1961. Opvallend is de verantwoording die wordt gegeven, bijvoorbeeld wat de inspiratiebronnen en het gebruik van tulpen betreft. Opvallend zijn ook de bouwkundige en technische specificaties. (Archief Efteling)

3.5 Pieck en Reijnders als actoren

Om inzicht te krijgen in de achtergronden van Pieck en Reijnders, in hun persoonlijkheid en in hun rol als actoren in de ontwikkeling van sprookjes voor de Efteling, hebben diverse Efteling-bronnen als input gediend. Allereerst *Kroniek van een Sprookje* (Vanden Diepstraten et al., 2002) waarin diverse passages aan Reijnders en aan Pieck zijn gewijd. De passages over Reijnders en Pieck in *Het sprookje van de efteling* (Venmans, 1962) zijn ook heel waardevol gebleken, juist omdat deze in de tijd dat de twee adviseurs bij de Efteling actief

waren, werden geschreven door iemand die hen persoonlijk kende. Zoals gezegd werd het manuscript van het boek door Reijnders en Pieck zelf nagelezen. Hieruit kan afgeleid worden dat zij de inhoud – en dus de ook de passages die op henzelf betrekking hadden - onderschreven. In het Efteling-archief heb ik diverse knipselmappen met krantenartikelen geraadpleegd, met name uit de jaren 50 en 60, waarin de rol en de ideeën van Reijnders en Pieck aan bod komen. Tenslotte is zowel Reijnders als Pieck ter sprake gekomen in diverse interviews die ik met (oud-)Eftelings (als sleutelinformanten) heb gehouden. Het is niet goed mogelijk gebleken de aspecten achtergrond, persoonlijkheid en rol binnen de Efteling strikt te scheiden. Vandaar dat deze aspecten in de beschrijving wel eens door elkaar heen lopen.

3.5.1 Peter Reijnders

Voor het inzicht in Peter Reijnders heb ik diverse aanvullende bronnen geraadpleegd. De belangrijkste bron vormde de biografie die Rob Smit over hem schreef (1990a).¹¹² In aanvulling hierop heb ik de documentaire *Van film tot sprookje. Een gefilmd portret van fotograaf, cineast, technicus en uitvinder Peter Reijnders (1900 – 1974)* gebruikt, die eveneens door Rob Smit (1990b) werd gemaakt.¹¹³ In 2001 werden op initiatief van de Efteling de drie dochters van Reijnders geïnterviewd ten behoeve van de documentaire *50 jaar Sprookjes in Kaatsheuvel* (2002). Het volledige interview werd op film vastgelegd. Dit was heel nuttig bij het vormen van een beeld van Reijnders als mens.

Peter Reijnders werd op 24 juli 1900 geboren in Den Bosch. Hij viel al jong op door “zijn inventieve geest en haast onuitputtelijke drang om, voor alledaagse zaken, nieuwe vindingen te bedenken” (Smit, 1990a:7). Zijn technische vaardigheden ontwikkelde hij niet op de HBS, maar in het concertgebouw De Liedertafel dat mede door zijn grootvader was opgericht. Hier assisteerde hij bij toneel-, ballet- en muziekuitsvoeringen. Als tiener zag hij hier “het eerste elektrische licht van de stad Den Bosch en hielp hij mee met het aanleggen en bedienen van een elektrische dynamo” (Smit, 1990a:7). Later werd het gebouw ook als theater gebruikt voor het vertonen van stomme films. Deze trokken Reijnders’ aandacht. De volgende anekdote – zoals beschreven in een krantenartikel - laat zien hoe hij destijds al improviserend geluid aan film toevoegde:

“En nu nog geluid”, dacht hij. Denken en doen was in die jaren en is thans nog één bij Peter Reijnders. En bij de volgende Wild-West-film knalden de kindergeweertjes, werden oude flessen kapot gegooid en was het een en al leven in de stomme film.
 (“Peter Reijnders zoekt in “De Efteling” naar de verloren horizon”, 1958)

Smit benadrukt de verrassing die dit bij het toenmalige publiek teweeg bracht: “Zo maakte het publiek op een verrassende manier de eerste verschijnselen van het synchrone geluid mee” (Smit, 1990a:8).

Als jongeman ging Reijnders zich toeleggen op fotografie, in eerste instantie als hobby. Voor zijn inkomen werkte hij als handelsagent. Volgens Smit kwamen hierbij “zijn geweldige zin voor humor en zijn boeiende verteltrant hem goed van pas” (Smit, 1990a: 8).

Eind jaren 20 werd in Nederland het 16-mm-filmformaat geïntroduceerd. Reijnders verhuisde in 1930 met zijn vrouw Heléna Perquin naar Eindhoven en startte daar een eigen foto- en filmbedrijf. De keuze viel op Eindhoven omdat Reijnders regelmatig voor Philips werkte. Zo fotografeerde hij voor Philips en maakte hij later ook bedrijfsfilms voor dit bedrijf. In de rol van ‘uitvinder’ ontwikkelde hij voor Philips ooit bloemen die open en dicht gingen, iets wat hij later in de Efteling ook bij diverse attracties¹¹⁴ zou gebruiken.

112 Gebruikt is de derde druk, te weten de geïllustreerde versie uit 1990; in 1984 en 1986 verschenen niet-geïllustreerde versies.

113 Deze documentaire werd op 30 oktober 1990 door de NOS uitgezonden.

114 Zoals de Chinese Nachtegaal (1952) en de Indische Waterlelies (1966).

In zijn "Philips"-tijd maakte hij eens reclame voor lampen waarbij bloemen open- en toegingen. En al gauw was hij chef van de afdeling technische wonderlijkheden.
("Peter Reijnders zoekt in "De Efteling" naar de verloren horizon", 1958).

Reijnders ontwikkelde diverse andere uitvindingen voor Philips, waaronder een flitsynchronisatiesysteem. Ook maakte hij in opdracht van Philips Licht voor de Bijenkorf-etalages een bijzondere uitstalling voor de Philips Bi-Arlita lamp.

Hij maakte verder naam als fotograaf via zijn portretten en artistieke kinderfoto's. Ook deed hij een uitvinding op het gebied van kleurenfotografie die voor die tijd baanbrekend was.

Begin jaren 30 sloot Reijnders zich aan bij de Eindhovense afdeling van de Nederlandse Smalfilmliga. Hij experimenteerde veel met film. Zo maakte hij in 1933 *Camera avontuur*, een zogenaamde 'ik-film' waarbij de camera letterlijk de plaats inneemt van de ik-figuur. Bij deze film werkte Reijnders met special effects als dubbelbeelden en rooeffecten. Hij won prijzen met deze en met andere films.

In 1936 werd door Paus Pius XI een encycliek gewijd aan het gevaar van bioscoop en film. Dit leidde ertoe dat in het katholieke zuiden de Katholieke Filmactie (KFA) werd opgericht die de 'slechte'-film moet gaan bestrijden en de 'goede'-film moet gaan stimuleren" (Smit, 1990a:15). De KFA beoogde "de bevordering van een Katholieke filmcultuur door keuring, voorlichting, vorming, voorziening" (Smit, 1990b). Reijnders sloot zich bij deze KFA aan.

Volgens zijn dochters was Reijnders weliswaar een heel gelovig man, maar beleed hij het geloof wel op een eigenzinnige manier. Zo streepte hij in de bijbel door wat hem niet beviel en schreef hij een eigen mis omdat het volgens hem mooier kon dan hoe het er in de kerk aan toe ging (interview met dochters Reijnders, 2001). In Eindhoven werd in aansluiting op de KFA de Rooms Katholieke Filmkring opgericht.¹¹⁵ Reijnders legde zich ook toe op het maken van "'goed, aardig en geestige films" (Smit, 1990a:16), onder andere *Goocheltrucs en hun verklaring*. Volgens Smit boeide deze vorm van varieté Reijnders enorm (Smit, 1990a:16). Dit wordt bevestigd door zijn dochter Patricia die aangeeft dat zij haar vader wel zes of acht keer begeleidde naar een circusvoorstelling waarin gegoocheld werd. Met twee verrekijkers bestudeerden zij de handelingen. "Hij wilde weten wat erachter zat, hij moest en zou de truc doorhebben, hij gaf niet op" (interview met dochters Reijnders, 2001).

Reijnders maakte diverse (avantgardistische) 'filmminiaturen' waaronder in 1941 *J'attendrai* over een vrouw die mijmert bij de foto van een soldaat. De film bevat nauwelijks handeling. In een recensie wordt hierover gemeld:

Als zodanig diende deze film volkomen op het begrip 'sfeer' te worden gecreëerd, wil de cineast bereiken, dat de toeschouwer blijvend zou worden geboeid, de geringe lengte van het geheel ten spijt, Welnu naar onze overtuiging is Reijnders er volkomen in geslaagd, deze zware opgave te verwezenlijken. (Mons in Smit, 1990a:21)

Later werd er een vertoningverbod voor de film opgelegd omdat deze zich tegen de Duitse bezetter zou keren.

Na de oorlog nam Reijnders het initiatief tot oprichting van de Nederlandse Filmactie (NFA) – in het verlengde van de KFA en Smalfilmliga – die de "eensgezinde opbouw van de film in het algemeen ter hand gaat nemen" (Smit, 1990b). De NFA legde zich toe op het organiseren van allerlei activiteiten op het gebied van film. In dit kader gaf Reijnders filmlessen die onder andere handelden over filmtrucage. Ook organiseerde hij in samen-

115 Niet alleen de techniek maar ook de verantwoorde vorm en inhoud van films bleef Reijnders interesseren. Met Pater Balm schreef hij het boekje *Goed of Slecht* dat richtlijnen bood voor de beoordeling van films.

werking met de cinemagroep van de NV Philips in 1945 openluchtfilmvoorstellingen op de Eindhovense Markt en op de Dam in Amsterdam op – voor die tijd – enorme projectieschermen.

In opdracht van de gemeente Eindhoven filmde Reijnders over een periode van vier jaar de wederopbouw van de stad na de oorlog. Over het uiteindelijke resultaat hiervan was de gemeente overigens niet tevreden omdat Reijnders het te ‘verhalend’ had gemaakt. Philips medewerker Jan van Oort legde bij diverse gelegenheden met een door hemzelf gebouwde spoelenrecorder het geluid vast. Van Oort zou later voor het geluid bij de sprookjes in de Efteling de eerste ‘schijven’-recorders bouwen (Smit, 1990a:31). Ook componeerde hij de muziek én de bewegende magneten bij de Rode Schoentjes.

Volgens Smit was het in de naoorlogse jaren een hartenwens van Reijnders om een echte kinderfilm te maken. Dit werd *Het meisje en de pop* die hij in 1947 in het centrum van Eindhoven opnam. Een gedeelte van het centrum werd voor de opnames afgezet en ruim verlicht omdat de film zich ‘s avonds afspeelde. Nieuwsgierigen die op de film afkwamen kregen een rol als voorbijganger. Volgens filmrecensent Nouwen toonde Reijnders met deze film dat hij “een eerlijk gevoel had voor een eerlijk sentiment” (in Smit, 1990b). Smit is van mening dat Reijnders met de film *Het meisje en de pop* bewezen heeft dat hij niet alleen het genre van de artistieke ik-film en de avant-garde-film beheerst, maar ook sentiment in een kinderfilm kan leggen. Reijnders’ kwaliteiten als verteller komen goed tot uiting in deze film. Hij zou later aangeven *Het meisje en de pop* als een van zijn beste films te beschouwen (Smit, 1990b).

In de film is geen gesproken tekst te horen. Net als destijds bij de stomme films worden de beelden afgewisseld door velden met tekst. De film wordt begeleid door muziek.

Na de openingstitel volgt:

Een kinderfilm, voor jullie gespeeld door Marietje Bakermans en Mia Hamers, twee meisjes van de vijfde klas L.O. te Eindhoven. Vervaardigd door de Ciné-Club “Eindhoven” der Stichting F.A.U.B. voor De Nederlandse Filmactie.

Waarna de twee hoofdrolspeelsters lachend kort in beeld komen.

Het begin van het verhaal vertoont overeenkomsten met een sprookje als Het meisje met de zwavelstokjes van Andersen. Een arm meisje zwerft door de straten en kijkt door de etalages verlangend naar dingen die ze niet kan kopen.

Eens op een koude regenachtige avond..... liep Anneke, een klein arm meisje, langs de etalages in de stad. Ze zag alle mogelijke heerlijkheden en speelgoed, die ze graag zou hebben.....maar ze kon niets kopen, want ze was héél, héél arm. Wat een mooie pop, wat zou ze die graag hebben.....

Het contrast tussen arm en rijk wordt aangezet: per auto arriveren een rijk meisje en haar moeder bij de speelgoedwinkel.

Maar, Anneke ziet dat de pop verkocht wordt.....en Elsje het dochttertje van Mevrouw Verhagen is er dol gelukkig mee.

Bij het verlaten van de winkel laat mevrouw Verhagen haar tasje vallen en Anneke raapt het op.

Mevrouw Verhagen heeft haar mooie tasje laten vallen.....en Anneke is erg nieuwsgierig wat er in zit.

Ze opent een beursje met munten. Close-up beelden van Anneke’s dromerige gezicht worden vermengd met beelden van de poppen die ze die dag heeft gezien.

Thuis gekomen heeft Mevrouw Verhagen gemerkt, dat ze haar tasje verloren is. “Mevrouw.....heeft U misschien in de winkel ook mijn tasje gevonden?” “Het spijt me Mevrouw, maar wij hebben niets gevonden!” Zij is zeer bedroefd, omdat in het tasje een zilver doosje met het portret van haar overleden man zit.

Anneke staat in dubio voor de etalage maar ze besluit eerlijk te blijven en het tasje terug te bezorgen, samen met een agent.

Nee.....ze wil eerlijk blijven.

Mevrouw Verhagen biedt Anneke een munt aan als vindersloon. Maar Anneke weigert.

“Wacht eens.....ik heb nog een mooi jasje voor jou. Dat krijg je van mij, omdat je mijn tasje hebt teruggebracht”.

Als Anneke weer buiten staat, komt Elsje achter haar aan en geeft haar ook nog de pop kado. Zo werd de deugd beloond en was Anneke die avond het gelukkigste kind van de wereld.

Het meisje en de pop heeft een duidelijke moraal: eerlijkheid is een deugd die wordt beloond. Reijnders maakte hiermee duidelijk dat hij kinderen waarden en normen wilde overbrengen, wat hij deed via sfeervolle, ontroerende beelden.

Smits film over Reijnders bevat ook beelden van de Sprookjestuin die in 1951 in het Stadswandelpark in Eindhoven georganiseerd was.¹¹⁶ Te zien is hoe de burgemeester van Eindhoven Doornroosje wakker kust, en hoe een kok wakker wordt, zich uitrekt en een koksmaat achterna gaat om hem een draai om de oren te geven. De scène die aan deze laatste handeling vooraf gaat – namelijk die van een slapende kok en een koksmaatje dat in zijn slaap een afwerende beweging maakt - zou later ook in de Efteling vertoond worden. Het verbeelden van deze situatie met de kok lijkt rechtstreeks ontleend te zijn aan een passage in het sprookje Doornroosje in *De Sprookjes van Grimm* zoals dat in de jaren 40 door Anton Pieck geïllustreerd werd.

Toen sliepen ook de paarden in den stal, de honden in den hof, de duiven op het dak, de vliegen aan den muur, ja zelfs 't vuur dat in den haard vlamde werd stil en sliep in; 't vlees hield op te pruttelen en de kok, die den koksjongen die wat uitgevoerd had juist een draai om zijn oren wou geven, liet hem los en sliep in. (De Sprookjes van Grimm, 1946:137)

Nadat Doornroosje door de prins is wakker gekust, wordt alles en iedereen in het paleis weer wakker; de kok geeft de koksjongen na 100 jaar alsnog een draai om de oren:

En de paarden stonden op en stampten, de jachthonden sprongen op en begonnen te kwispelen, de duiven op het dak trokken hun kopjes onder hun vleugels uit, keken rond en vlogen naar 't veld, de vliegen aan den wand kropen verder, het vuur in de keuken laaide weer op, snorde en kookte het eten, 't gebrad begon weer te pruttelen, de kok gaf den jongen om zijn oren, dat hij een gil gaf en de meid plukte de kip. (De Sprookjes van Grimm, 1946:140)

Op de beelden van de Sprookjestuin is te zien dat deze met decorstukken was opgezet. Er worden bij de decors door spelers een twintigtal sprookjes uitgebeeld. Bij de film is als commentaar te horen: “Ik begrijp er niets meer van hoe dat nu allemaal maar kan. De sprookjes zijn opeens gaan leven. En of u het gelooft of niet, dat is zo gebeven” (in Smit, 1990b).

Duidelijk in beeld komen ook de balletdansers die verkleed zijn als sprookjesfiguren.¹¹⁷

Dat deze sprookjestuin bij Reijnders een groot enthousiasme teweeg bracht, wordt in de documentaire door historicus Karel Vermeeren bevestigd:

Iemand die Peter Reijnders kende die wist dat ie altijd geweldig enthousiast kon worden als iets hem direct boeide, en direct pakte. En dat was nou met dit geval ook. Hij vond dat geweldig, hij zei: ‘zoiets dat moet hier blijven in Eindhoven, dat is heel erg mooi en vooral 's avonds als alles zo feëriek verlicht was, want Philips had daar natuurlijk overal de lampen opgezet en allerlei kleuren en de

116 Zie ook 1.1.2.

117 Vreemd genoeg bevindt zich tussen de sprookjesfiguren ook een dansende Donald Duck, waaruit blijkt dat deze Disney-figuur destijds al bekend was en blijkbaar met sprookjes werd geassocieerd.

mensen kenden gewoon het oude wandelpark helemaal niet meer terug. Het was echt een trekpleister geworden. (citaat Vermeeren in Smit, 1990b)

Uit bovenstaande beschrijving van Reijnders' achtergrond is deels al op te maken over wat voor eigenschappen hij beschikte. Daarnaast wordt uit verschillende bronnen duidelijk hoe mensen die hem gekend hebben, hem typeerden.

Smit benadrukt Reijnders' *veelzijdigheid*. Peter Reijnders blonk in verschillende disciplines uit: hij was handelsagent, fotograaf, cineast, uitvinder en initiatiefnemer van het Sprookjesbos. Het was iemand die steeds de grenzen wilde verleggen en steeds nieuwe ideeën had. "De dag van gisteren was onbelangrijk" (Smit, 1990a:5).

Peter Reijnders was een *nieuwsgierig* mens, nieuwsgierig met name ook naar wat met techniek gerealiseerd kon worden. In hoofdstuk 1 is al verwezen naar zijn ideeën over hoe een vliegend tapijt werkelijkheid zou kunnen worden. Daarnaast was hij bijzonder *inventief en creatief*, wat blijkt uit zijn uitvindingen en de special effects die hij in zijn films wist te realiseren. Venmans typeerde hem als: "De *ideeënman* [cursivering MH], die het bestaat om rode schoentjes over een glazen dansvloer te laten dansen en die een fakir met zijn fluit tulpen aan de grond laat ontlokken voordat hij hem per vliegend tapijt hoog de lucht invoert" (Venmans, 1962: 31).

Op 5 juni 1954 hield burgemeester Van der Heijden tijdens de opening van het Anton Pieck-plein een toespraak voor, onder anderen, het personeel van de Efteling en adviseurs Pieck en Reijnders en hun echtgenotes. Van der Heijden roemt bij deze gelegenheid zijn zwager om zijn vindingrijkheid maar plaatst ook een kanttekening:

Wij kennen de heer Reijnders allemaal in zijn enthousiaste *vindingrijkheid* [cursivering MH]; niet alleen vindingrijkheid, maar vindingrijkheid die werkelijkheid kan worden.

Ik heb meerdere malen achter mijn oren gekrabbd, als de heer Reijnders met een nieuwe gedachte kwam. Ik dacht ja, ja, ja, dat is allemaal heel goed in een gezellig onderonsje, maar ik wil het wel eens zien. En ik moet zeggen, 99% van wat hij ontworpen heeft is werkelijkheid geworden. Er was natuurlijk enige ervaring nodig om te zien of het allemaal goed werkte en of het werkte zoals ik het gaarne zou willen hebben, maar 't ging. (toespraak Van der Heijden, 5 juni 1954. Aanwezig in archief Efteling)

"'T ging" klinkt niet erg complimenteus, hoewel niet te achterhalen is of dit wellicht humoristisch bedoeld was.

Zijn dochters typeren Reijnders als *optimistisch*: "Hij graaide naar het leven" (interview met dochters Reijnders, 2001). Zij onderkennen dat hij vaak worstelde met techniek: hij wilde alles op een zo simpel mogelijke manier laten bewegen en dat moest er tegelijkertijd zo natuurlijk mogelijk - dat wil zeggen: niet-mechanisch - uitzien. Dit bleek niet altijd even eenvoudig. Reijnders experimenteerde net zo lang tot een beweging in zijn ogen perfect was. Als iets niet lukte dan was dat volgens de dochters nooit aan zijn humeur te merken.

Bij elk nieuw idee werd Peter Reijnders keer op keer bijzonder *enthousiast*. Via *overtuigingskracht* wist hij dit enthousiasme ook op anderen over te brengen, zoals op Anton Pieck bij aanvang van het project in de Efteling. Volgens zijn dochters slaagde hij er ook in om koningin Fabiola van België voor zijn ideeën te winnen, zoals blijkt uit de volgende anekdote.

Hij vroeg audiëntie aan en ja, hij kon dan een kwartiertje wel even een gesprek hebben, dus vader naar Brussel toe en ja na twee uur zat ie er nog, want als vader eenmaal begon te vertellen, ja zelfs

koningin Fabiola die kon dat niet weerstaan dus hij heeft zeker twee, tweeënhalf uur audiëntie gehad en toen heeft ze ook beloofd dat ze bij de opening van het sprookje¹¹⁸ zou komen. (interview met dochters Reijnders, 2001)¹¹⁹

Toch sloeg zijn enthousiasme volgens anderen niet altijd bij iedereen over:

[...] hij was dikwijls zo enthousiast in zeg maar het weergeven van plotseling bij hem opborrelende ideeën dat ie zichzelf voorbijliep. En dikwijls dingen tot uiting bracht die ie beter voor zich had kunnen houden waarbij dus de partij die tegenover hem zat zei: ja sorry, maar we zijn wel met serieuze dingen bezig en je verliest de aarde onder je voeten en je bent weer aan het zweven. (T. van de Ven, p.c., 2009)

De dochters benadrukken verder Reijnders' *fantasie*. Ook Venmans ging hier op in:

Reeds als creator van 'technische wonderen' kreeg hij bij Philips de kans zijn ingenieuze vondsten te realiseren, maar eerst toen het bestuur van de Efteling hem verzocht de dromen van sprookjesvertellers in het park tot zichtbare werkelijkheid te maken kon hij zijn fantasie de vrije loop laten. Want Reynders is een onbegrensde fantast, een fantast van professie, een fantast in de goede zin van het woord. Zijn fantasieën steunen op werkelijkheid. Niet de werkelijkheid van de rede, maar die van de *intuïtie*, niet de werkelijkheid van de pedagoog die langs strakke lijnen de vorming van het kind beoogt, maar die van de psycholoog, die onfeilbaar zeker de verlangens van het kind (en ook van het kind-in-de-volwassene) weet te peilen. (Venmans, 1962: 31)

Volgens zijn dochters was Reijnders een echte *mensenkenner* en was hij in het bijzonder *gericht op kinderen* en op het creëren van "kinderlijke blijheid".

Het park, dat is zijn leven geweest, hij kon er zijn fantasie in kwijt, hij genoot, hij was dol op kinderen dus hij dacht ook vanuit het kinderoogpunt: wat zou nou leuk zijn, bijvoorbeeld noem nou maar de kip dan moest dat eitje niet zo precies altijd maar hetzelfde vallen nee dat moest dat net even op een andere tijd zodat die kinderen de spanning hadden wanneer komt dat eitje nou, wanneer gaat het nou gebeuren. Hij dacht altijd vanuit de kinderhoek hoe die het zouden ervaren. Hij was daar altijd mee bezig [...] Hij wilde dat het vanuit het kinderoogpunt een feest werd; hij observeerde hoe kinderen reageerden. (interview met dochters Reijnders, 2001)

Volgens Venmans was het vermogen van Reijnders intuïtief de reacties van kinderen te peilen te danken aan zijn *eigen kinderlijkheid*:

Misschien omdat hij zelf aan kinderlijkheid nog zo weinig heeft ingeboet? Wie hem spontaan om zijn eigen vondsten hoort schateren is geneigd hier het geheim van zijn succesvolle bedeksels te zoeken. (Venmans, 1962:23)

Verder had Reijnders de drang mensen en met name kinderen ook iets te *leren* maar dit deed hij vooral op een *belevingsgerichte, verhalende* manier. Hij stimuleerde zijn dochters zich te bekwamen in optreden in het openbaar, bijvoorbeeld door het declameren van gedichten en door pianospel. Samen met zijn oudste

118 De attractie de Indische Waterlelies was op een sprookje van Fabiola gebaseerd.

119 Volgens de archivaris was de realisatie van het project al een flink eind onderweg, op het moment dat Reijnders Fabiola bezocht (G. van Dongen, p.c., 2012). Bij de opening in 1966 was Fabiola niet aanwezig, op 21 juni 1967 heeft zij alsnog incognito de attractie bezocht (Vanden Diepstraten et al., 2002:74).

dochter ging hij naar dansles. Volgens zijn dochters was hij “*dol op show*” (interview met dochters Reijnders, 2001). Gewend om verhalen, sfeer en emoties via beeld (film en fotografie) over te brengen, was Reijnders ook sterk *beeldend* ingesteld.

Dit alles speelde in de praktijken van het ontwikkelen van sprookjes voor de Efteling een rol.

3.5.2 Anton Pieck

Om nader inzicht te krijgen in de persoon Anton Pieck heb ik - naast de bronnen zoals vermeld in de inleiding van deze paragraaf - gebruik gemaakt van verschillende andere bronnen. Allereerst de biografie *Anton Pieck, zijn leven zijn werk* uit 1981 door Ben van Eysselsteijn en Hans Vogelesang. Een nuttige aanvulling hierop was de biografie in jaartallen, samengesteld door de archivaris van de Efteling. Daarnaast is in het archief filmmateriaal aanwezig dat ik heb gebruikt. Het betreft drie documentaires: *Anton Pieck en zijn werk* (1980)¹²⁰, *Anton Pieck: een leven als een sprookje* (1984) en *Het leven van Anton Pieck* (1995).¹²¹ In deze documentaires zijn interviews met Pieck opgenomen. Tenslotte heb ik het Anton Pieck-museum in Hattem bezocht en heb ik een interview gehouden met conservator Anneke Nitrau.

Samen met zijn tweelingbroer Henri werd Anton Pieck op 19 april 1895 geboren in Den Helder (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:38). Hun vader was als hoofdmachinist bij de marine veel van huis weg, zodat hun moeder Petronella Neijts er in de opvoeding van de tweeling alleen voor stond (*Het leven van Anton Pieck*, 1995). Al jong vertoonden de twee jongens een groot talent en enthousiasme voor tekenen.

Dat was heel primitief want we kregen geen doos met kleurpotloden; we kregen wel eens de rand van een krant om wat op te krassen en het potloodje waarmee de was werd opgeschreven. Maar toch hebben we altijd met veel enthousiasme getekend. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Hun jeugd was zwaar en tekenen was voor de twee broers een manier om zich terug te trekken in hun eigen wereld (*Het leven van Anton Pieck*, 1995). De ‘oude tijd’ die Pieck ook later nog vaak zou vormgeven was een geïdealiseerd beeld:

Ik weet dat ik de oude tijd altijd heb afgebeeld gezien door een mooi gekleurd glas. Daar ben ik me heel erg van bewust, want ik heb echt ook in Den Helder beleefd zo rond 1900 de tb; hele gezinnen die werkelijk uitstierven en alle narigheid. De mensen die ontzaglijk hard werkten en die hun hele leven niet verder kwamen dan een droge boterham. Alle mogelijke dingen die ik wel degelijk weet en wel degelijk tot me door heb laten dringen. Maar ja, als ik aan het tekenen ben zie ik misschien te veel de pittoreske kant van de dingen en dan komt de goede oude tijd tevoorschijn die natuurlijk wel geïdealiseerd is, daar ben ik me ook wel heel erg van bewust. (Pieck in *Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984)

In het gezin Pieck was er een chronisch gebrek aan geld. Desondanks kregen de twee broers als zesjarigen voor het eerst tekenles van J.B. Mulders, een decoratieschilder en tekenleraar. Er moest worden getekend naar voorwerpen, waarbij Anton een voorkeur vertoonde voor oude objecten:

Maar tussen die objecten vond Anton genoeg dat hem boeide: kruiken, testen, kommen. Ze hadden de sfeer van het gebruikte, van mensen die er niet meer waren en daardoor bezaten ze voor hem

120 Research voor deze documentaire werd door Piecks zoon Max gedaan.

121 Deze documentaire werd in opdracht van de Efteling gemaakt.

iets onzegbaar fascinerends. Dat aangetrokken worden door oude dingen heeft Anton Pieck van kindsbeen gehad! (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:40)

Naast deze hang naar het verleden waren er volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang nog twee dingen waarvoor hij warmte en enthousiasme voelde: de natuur en het kind (p.43).

Pas 11 jaar oud tekende Anton Pieck een klein 'Wintergezicht in Den Helder', een tafereeltje met koddige, schaatsende figuurtjes die worden gadegeslagen door de tweeling en hun vader. Volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang vertoont het werkje al het mengsel van serieus en vrolijk dat ook in later werk van Pieck vaak terug zou komen.

Reeds hier hebben die figuurtjes op het ijs het ongewild koddige van kleine insecten, die doodserieus bezig zijn, met plezier, doch ook met diepe ernst [...]. En óók leeft in deze huisjes al de sfeer van stilte en naar introvertie neigende ouderdom, die kenmerkend zal worden voor een groot deel van het oeuvre van Pieck. (p. 49)

Toen Piecks vader in 1906 met pensioen ging, verhuisde het gezin naar Den Haag. Anton en Henri gingen daar tekenlessen volgen bij Bik en Vaandrager, een opleidingsinstituut voor tekenakten.¹²² Op hun zeventiende jaar haalden zij de middelbare akte tekenen. Henri ging naar de Academie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam. Anton bleef aan het instituut verbonden als tekenleraar. Onderdeel van Antons takenpakket was het doceren van cultuur-geschiedenis. Hierdoor kwamen oude beschavingen en stijlen voor hem tot leven en kreeg het verleden voor hem nog meer betekenis. (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:53)

Pieck vervulde tijdens de Eerste Wereldoorlog zijn dienstplicht. Hij kreeg de kans tekenles te geven aan gemobiliseerde soldaten. Daarnaast reisde hij 'militair' door Nederland en concentreerde hij zich zoveel mogelijk op zijn werk. De oorlog raakte hem, maar toch waren er volgens Pieck belangrijke verschillen met de Tweede Wereldoorlog:

Het trof ons niet persoonlijk en de menselijke fantasie was niet toereikend: de film was nog in haar ontwikkelingsstadium, de televisie drukte ons thuis nog niet met onze neus op het zién van al die ellende. (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:60)

Toen hij na zijn diensttijd terugkeerde in Den Haag, werden de contacten met Piecks schildersvrienden hersteld. Pieck onttrok zich echter aan de modernistische stromingen, zoals het Dadaïsme en de Nieuwe Zakelijkheid. De romantiek werd in de kunstwereld als stroming in een slecht daglicht geplaatst. "Elke vorm van romantiek werd verguisd, men sprak uitsluitend van 'valse' romantiek, alsof een romantisch verlangen en heimwee nooit zuiver of eerlijk zou kunnen zijn" (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:118).

Pieck was weliswaar op de hoogte van deze kritiek, maar hij liet zich niet beïnvloeden door deze tijdgeest. Als negenentachtigjarige zei hij hierover het volgende:

Ik heb ook een moeilijke tijd gehad omdat een jaar of dertig, veertig geleden toen was in de officiële kunstwereld was het plegen van romantiek, het maken van romantische tekeningen, dat was absoluut verboden en dat hoorde wel tot de meest slechte dingen die iemand doen kon. Ik heb daarom rustig ook naast mijn school als dilettant gewerkt en heb me helemaal niet aangepast bij de geest van de tijd. Want ik heb wel eens een uitspraak gehoord van iemand waar ik helemaal achter sta, dat iemand die zich gedwongen aanpast aan de geest van de tijd, die vermoordt zijn persoonlijkheid. Ik

122 Anton Pieck, biografie in jaartallen, archief Efteling.

heb altijd van jongs af aan heb ik op romantische wijze gewerkt en zo doe ik het nu ook nog. Nu mag het weer en daarom is er ook inderdaad heel veel waardering. (Pieck in *Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984)

In 1920 werd Pieck aangenomen als tekendocent aan het Kennemer Lyceum in Bloemendaal omdat hij als kunstenaar al naam had gemaakt. Naast tekenen doceerde hij ook kunsthistorie (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:88). In 1922 trouwde hij met Jo van Poelvoorde waarna het stel naar Heemstede verhuisde. Rector de Vletter van het lyceum zorgde ervoor dat het lesrooster van Pieck voldoende ruimte bood voor ander werk.

Pieck had grote bewondering voor kunstenaars als Doré, die onder andere de sprookjes van Perrault illustreerde, Dulac, Cruickshank en de romanticus Spitzweg (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:118).

Ik heb altijd teruggekeken naar de mensen uit de gesmade negentiende eeuw die zo ontzaglijk veel prachtige dingen heeft voortgebracht. Ik denk hier aan het werk van Cruickshank, dat is dan de illustrator van Dickens, dan het werk van een Gustave Doré wat ik enorm bewonder, want de manier waarop deze man met zijn figuren smijt dat was wel geweldig. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Van invloed op zijn latere werk voor de Efteling was ook zijn vriendschap met de schilder H.A. Daalhoff. Pieck liet zich door diens thematiek en artistieke sfeer inspireren:

Zijn [Pieck's] aard komt overeen met die van de ervaren sprookjesschilder, wiens werk hij diep bewondert en liefkrijgt. Zijn eigen wezen wordt hij zich daardoor bewust. De gesprekken met van Daalhoff, die zo geestdriftig kan vertellen van het schone in de kunst van oude tijden en vreemde volkeren [...] geven richting aan Antons gevoelsleven. Hij wordt erdoor opgenomen in een kleurrijk verbeeldingsleven, waarin hij zich thuis voelt. (Hallema in Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981: 64)

Belangrijker nog was zijn ontmoeting begin jaren 20 met de Vlaming Felix Timmermans die de succesvolle roman *Pallieter* had geschreven. Met dit boek van "durf, levensblijheid en overdaad" reageerde hij op "een wereld van angst, tranen en honger" (Van Eysselsteijn en Vogelesang, 1981:70). Pieck raakte geboeid door de sfeer van Vlaanderen en door de Bruegheliaanse scènes. In 1921 vroeg Timmermans Pieck de tiende druk van *Pallieter* te 'versieren'. Hiermee werd Piecks faam als illustrator gevestigd (*Het leven van Anton Pieck*, 1995). Aanvankelijk baseerde hij de illustraties op schetsen die Timmermans stuurde. Later reisde hij veelvuldig naar Vlaanderen en Brabant. Pieck bleek zich thuis te voelen in de Zuidelijke Nederlanden (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:73).

Pieck had zich aanvankelijk toegelegd op etsen. Vanaf 1924 legde hij zich meer toe op schilderen en ging hij met kleur werken, zoals bij het olieverfschilderij Vlaamse Kermis. Pieck zei hierover:

Voor de kleurige wijze van feestvieren in het oude Vlaanderen heb ik steeds een zwak gehad [...]. Het is geschilderd op paneel op een voor mij zo aantrekkelijke Bruegheliaanse vertellende wijze. (Pieck in Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:96)

Pieck gaf hiermee blijk geboeid te zijn door de massa en het volkse leven, maar zelf erin opgaan zou hij niet doen (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:100-101). De Vlaamse Kermis werd - zeker toen er kleurenreproducties van het werk verkrijgbaar waren - enorm populair (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:104). Naast de extroverte drukte voelde Pieck zich ook aangetrokken tot een ander, ook typisch Zuid-Nederlands aspect:

dat van de introverte devotie die merkbaar en voelbaar is in de sfeer van oude hofjes en poortjes in bijvoorbeeld Gent, Brugge en Lier (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:107).

Vanaf 1921 namen Piecks werkzaamheden als illustrator hand over hand toe. Volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang kan men uit de overgave waarmee Pieck op dit terrein bezig is geweest opmaken dat Pieck een 'verteller' was en dat hij zich in de belevingswereld van kinderen kon inleven. Met zijn illustraties 'herschiep' hij sprookjes en wist hij zowel kinderen als volwassenen te boeien. Deze factoren sluiten naadloos aan op wat later in het creëren van het Sprookjesbos van de Efteling zo'n belangrijke rol zou spelen. Het blijkt dat:

[...] deze vorm van gebonden kunst iets heel wezenlijks voor hem betekend heeft, veel meer dan enkel een commercieel getinte opdracht. Illustraties en de kunst van het illustreren vormen een appèl op zijn aangeboren vertellerschap. Hiernaast is er nog een factor die mee ging tellen: zijn vermogen om zich in te leven in de kinderwereld, hij weet hoe hij kinderen kan boeien, in zijn tekeningen bij kinderverhalen en sprookjes is er duidelijk sprake van een herscheppende functie en niet alleen boeit hij hiermee het kind maar ook het kind in de volwassene. (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:138)

Vanaf 1925 illustreerde Pieck jarenlang voor het kindertijdschrift *Zonneschijn*. In die tijd ontmoette hij de tekenares Rie Cramer die - in haar eigen stijl - ook voor dit tijdschrift illustreerde.¹²³ Piecks vertellende voorstelling van Luilekkerland werd erg bekend. Zijn werk voor *Zonneschijn* vormde de opstap naar zijn latere sprookjesillustraties en daarmee ook naar zijn latere werk voor de Efteling:

Sommige illustraties van Anton Pieck in 'Zonneschijn' preludiëren op zijn latere sprookjesillustraties; naast de vertellende platen vinden we ook demonische voorstellingen, die we later in de Arabische vertelstof veelvuldiger terugzien. (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:140)

Vanaf 1933 ging Pieck samenwerken met de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij. Verzoeken tot illustreren kreeg hij meestal wanneer er een Nederlandse vertaling van een (sprookjes)boek uitkwam (A. Nitrauw, p.c., 17 februari 2010). Voor zijn illustraties verdiepte Pieck zich eerst altijd uitgebreid in het onderwerp.

Ik moest mijn documenten halen uit boeken, uit prenten en uit dergelijke dingen meer. Maar dat moet je met illustratief werk altijd doen dat je je eerst grondig documenteert uit de boeken, uit de dingen en dat je dan een schets maakt en toch eigenlijk nog een frisse fantasie kunt opbrengen, ondanks alle documentatie. Het illustreren van boeken is in het algemeen een tijdrovend werk. Je krijgt van de uitgever het manuscript, meestal in getikte vorm, getikte blaadjes, die blaadjes nam ik mee naar boven, 's avonds in bed ging ik die doorlezen en ik had daarbij een schrift en een potlood en ik maakte dan aantekeningen bij de zinnen waar eigenlijk voor mij een beeld in zat. En de sfeer vind ik veel belangrijker dan het verhaaltje. Het verhaaltje lezen de mensen toch wel maar wanneer je in een tekening iets van de sfeer kan oproepen dan vind ik dat veel belangrijker. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Bij het illustreren was het creëren van een sfeer dus belangrijker dan het verhaal.

Pieck deed ook inspiratie op via zijn vele reizen, onder andere naar Engeland, Polen, Spanje, Italië, Oostenrijk, Zwitserland en Scandinavië (A. Nitrauw, p.c., 17 februari 2010). Sommige van deze ervaringen

123

Rie Cramer zou in 1931-1932 het boek *H.C. Andersen Sprookjes en Vertellingen* illustreren, dat halverwege de jaren 50 nog werd herdrukt.

waren voor hem een reis terug in de tijd. Zo vormde zijn reis naar Marokko in 1937 inspiratiebron voor de sprookjes van Duizend-en-een-nacht waaraan hij van 1943 tot 1956 werkte. Voor een authentieke achtergrond bij de sprookjes putte hij uit zijn herinnering aan Marokko en zijn kennis van het land (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:207).

Toen ik de 1001 Nacht ging tekenen toen ben ik ook nog zeven weken Marokko doorgetrokken om ook echt eens aan het Oosten te ruiken om die typen te tekenen en een land te ervaren van 1000 jaar geleden. Dat zijn allemaal belevenissen die voor je tekenen zo ontzettend belangrijk zijn. (Pieck in *Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984)

Tijdens de Tweede Wereldoorlog meldde Pieck zich niet bij de Kultuurkamer, wat verplicht was voor een kunstenaar die in het openbaar wilde blijven werken. Hij vervalste persoonsbewijzen en maakte stempels voor het verzet. In 1940 begon hij met de illustraties van de Sprookjes van Grimm. Dat dit voor hem ook een vlucht was uit de realiteit, blijkt uit de volgende passage:

Interviewer: "Was dat illustreren van die sprookjes een soort tegenwicht tegen die spanning?"
Anton Pieck: "Het was eigenlijk wel een zekere vlucht, ja. Het was ontzettend behaaglijk om in een dergelijke tijd van beroerdigheid en ellende, en dat klinkt misschien ontzettend slap, je ook te verdiepen in een sprookje. Ja, dat was gewoon heel behaaglijk, ook los nog van het feit dat je deze dingen met zorg illustreerde met de wens dat het tot een uitgave zou komen na de oorlog [...] heb ik ook gedacht dat juist in een tijd van veel beroerdigheid en veel narigheid het sprookje ook een heel belangrijke plaats inneemt" (*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984).

Volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang kwamen in sprookjes en oude volksvertellingen regelmatig archaïsche termen voor die bij kinderen niet bekend waren, zoals 'onderaards gewelf' of 'onherbergzaam', of magische begrippen als 'draak', 'elf', 'heks' of 'fee'. Pieck wist deze begrippen volgens de twee biografen tastbaar te maken.

Het is opmerkelijk dat het Pieck vrijwel altijd gelukte het grondbeeld te vangen dat zich vaagweg bij jong en oud voordoet. Het is een van de geheimen van de tekenaar dat hij met grote vanzelfsprekendheid – zonder er overigens veel bij na te denken – en schijnbaar met gemak de verhalen voorziet van volkomen afdoende en doeltreffende voorstellingen. Het is iets wat we voetstoots accepteren als de plaat goed is, dat wil zeggen als de kunstenaar zich conformeert aan onze flauwe verbeeldingen. (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:143)

Tegelijkertijd zorgde Pieck ervoor dat er genoeg aan de fantasie van de lezers werd overgelaten. Zo werd in het sprookjesboek van Grimm bij het sprookje van Sneeuwwitje alleen de boze koningin afgebeeld en bij Roodkapje alleen de wolf (*Het leven van Anton Pieck*, 1995).

Piecks drie kinderen leefden volgens hem erg mee, juist met de sprookjesillustraties die hij in eerste instantie voor *Zonneschijn* en later voor diverse sprookjesboeken maakte:

Ik heb altijd een zwak gehad voor sprookjes en ik heb heel veel sprookjes geïllustreerd. Ik denk daarbij aan de Grimm en aan de Duizend-en-een-Nacht en ik weet nog dat toen de kinderen nog klein waren, ze heftig daarin meeleeften. Ze hebben ook in allerlei standen geposeerd, dat heeft trouwens mijn vrouw ook gedaan, dus ze hebben allemaal heel erg meegeleefd met het werk. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Sprookjes en nostalgie waren voor Pieck onlosmakelijk met elkaar verbonden. Nostalgie zag hij als tegenwicht van techniek:

Interviewer: "Als ik zeg: Anton Pieck is een tekenaar voor mensen die in sprookjes willen geloven, heb ik dan jouw publiek goed getypeerd?"

Anton Pieck: "Ja, zeker, ik geloof in ieder geval dat het mensen moeten zijn die eh in sprookjes geloven en die behoefte hebben ook aan een zekere nostalgie. En ik geloof dat de nostalgie ook wel een van de motieven is waardoor de mensen zich tot mijn werk voelen aangetrokken. Want het is typisch in Amerika wat een heel technisch land is, waar de mensen allemaal hard zijn, keihard ja daar is aan de andere kant weer het gevoel van nostalgie is toch vrij sterk."

(*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984)

De thematiek en de stijl van Pieck spraken en spreken ook nu nog een breed publiek aan. Alleen al door zijn illustraties en door de prentbriefkaarten en kalenders, waarvoor hij jaarlijks zes tekeningen maakte (A.Nitrauw, p.c., 17 februari 2010) kan Pieck beschouwd worden als "de meest bekeken tekenaar in ons taalgebied" (*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984).

Van Eysselsteijn en Vogelesang noemen als redenen voor Piecks succes zijn "onverwoestbare", tijdloze romantiek en zijn nostalgie, die de "nostalgie van velen" is (p.20).

Pieck stond volgens de twee biografen voor bepaalde kenmerken van de samenleving, zoals intimiteit, oog voor detail, een "lichte, nooit uitbundige humor [...] fijn gevoel voor de medemens in zijn doen en laten, ploeteren en zorgen, vreugde en beperkingen" (p.21).

Uit zijn "hang naar het verleden" spreekt waardering voor de erfenis van het verleden. Toch was dit niet direct een realistisch verleden. Volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang "ontsluit hij vergezichten op een geïdealiseerde samenleving die nooit bestaan heeft en ook nooit zal bestaan". Zij vergelijken Piecks werk met dat van J.M. Barrie, de auteur van Peter Pan en stellen:

[...] dat zij beiden op hun wijze een symbolische wereld hebben geschapen, waarin de vrijheid en het geluk waarvan iedere volwassene, al is het ook in het geheim, droomt, zichtbaar en beleefbaar wordt [...]. Je vindt daar niet alleen bloesem en idylle, er zijn ook trollen, demonen, draken en heksenmeesters [...] maar het is er wel anders dan hier... (p.274)

Het contrast tussen Anton Pieck en zijn tweelingbroer vertaalde zich naar hun artistieke leven:

Mijn broer was een brutale duvel en ik was vreselijk *voorzichtig en vreselijk tastend*. En dan krijg je natuurlijk dat wanneer je beiden tekent als tweeling en d'r is een brutaal en de ander is voorzichtig dat de brutale natuurlijk een jongen die onmiddellijk veel verder is dan de voorzichtige. Het was daarom al heel gauw uitgemaakt dat mijn broer dat was de artiest en ik was de tekenmeester. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Hij voelde zichzelf geen artiest, hij voelde zich eerder een "dilettant", in de zin van een liefhebber. Daarnaast zag hij zichzelf als vakman of ambachtsman (*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984). Dit typeerde zijn *bescheidenheid*.

Pieck was een man van weinig woorden. Hij typeerde zichzelf als iemand met een "gesloten en naar binnen gerichte natuur" (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1986:90). In verschillende bronnen wordt hij aangeduid als een "tekenende oester". Het was een benaming die hij zichzelf had gegeven. Hij was in wezen een schuw en verlegen iemand die door de praktijk enigszins losgeweekt was (*Het leven van Anton Pieck*, 1995). Ook zijn vrouw Jo gaf aan dat hij aanvankelijk uiterst introvert was:

Ik wist dat hij – als er iets was dat hem niet beviel – zich als een schildpad kon terugtrekken binnen z'n schild. Hij was in die dingen uiterst moeilijk. Maar hij deed zijn best en trachtte te praten. (Jo Pieck in Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1986:62)

Het contact met de “warmbloedige en emotioneel-geïnspireerde” Vlaming Felix Timmermans had in Pieck volgens Van Eysselsteijn en Vogelesang een *grotere spontaneïteit en meer fantasie* losgemaakt (p.70). Eenzelfde effect lijkt ook het extroverte enthousiasme van de Brabander Peter Reijnders op Pieck te hebben gehad, dat enerzijds een contrast vormde met Piecks aard, maar anderzijds een aanvulling daarop vormde. Volgens Pieck noodzaakte zijn manier van werken hem *in de huid van andere mensen* te kruipen. En dan niet alleen in de huid van zijn publiek maar juist ook in de huid van de mensen met wie hij werkte, zoals bijvoorbeeld bij de Efteling het geval was (*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984).

Zijn kinderen omschreven Anton Pieck als een *gezellige vader*.

Hij was geestig, hij kon heel goed verhalen vertellen, dat had ie van zijn vader, en wij genoten altijd erg van de tijd die hij voor ons over had. We gingen wandelen en we gingen allemaal op vakantie, hij was zeer sportief, hij was zeer goed in kunstgeschiedenis, hij was goed in wiskunde, hij heeft ons enorm veel bijgebracht zodat wij op jonge leeftijd eigenlijk al veel wisten wat andere kinderen helemaal niet wisten. (dochter Elsa in *Het leven van Anton Pieck*, 1995)

Pieck was een *romanticus* pur sang. Zijn *verlangen naar het verleden* was iets wat hem van jongs af aan typeerde. De volgende uitspraak heeft betrekking op zijn dienstitijd die begon in 1915. Pieck was toen 20 jaar oud.

Ik was nog niet zo'n hele beste soldaat, ik voelde meer voor tekenen en een keer toen werd ik eens getest of nagekeken en het resultaat daarvan dat was: die jongen daar komt nooit iets van terecht, want die kijkt altijd achteruit en nooit vooruit. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Hierin verschilde hij overigens sterk met Reijnders die altijd vooruit keek en daarbij (technische) vooruitgang juist omarmde.

Piecks verlangen naar het verleden kwam voor hemzelf overeen met het verlangen naar een betere, menselijkere wereld:

Men kan zeggen dat ik vanuit een zekere heimwee leef. Maar heeft het verlangen naar rust en naar stille dingen uit het verleden geen raakvlakken met dat moderne, geëngageerde verlangen naar een beter wereld met meer stilte, minder vervuiling, meer menselijkheid en menswaardigheid? (Pieck in Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1986:181)

Anders dan Reijnders was Pieck *niet religieus*. Een feest als Sint Nicolaas trok hem als sfeer meer aan dan het kerstfeest.

Ja kijk eens, ik kom uit Den Helder, hè, in 1895. We hadden daar een kerstfeest [dat] werd helemaal niet gevierd. Mijn ouders waren niet religieus en ik ben ook niet religieus. Sint Nicolaas dat nam een hele grote plaats in en dat is altijd een hele plezierige gebeurtenis en daar denk ik nog heel graag aan terug, ik teken ook altijd nog graag een Sint Nicolaas beeld dat vind ik ontzettend prettig maar kerstmis dat heeft me nooit veel gedaan en daarom er wordt dikwijls gedacht omdat mijn kaarten

met kerstmis uitkomen dat ik een hele erge liefhebber van kerstmis ben maar dat is niet zo heel erg. (Pieck in *Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984)

Ondanks dat Pieck niet religieus was, spraken bepaalde religieuze onderwerpen hem wel aan. Met name in Vlaanderen schilderde hij processies en religieuze gebouwen of voorwerpen.

Pieck was iemand die bang was anderen te kwetsen en dacht achteraf soms te “goeiig” te zijn geweest (*Anton Pieck: een leven als een sprookje*, 1984). Hij was echter ook een *perfectionist* met een groot *kwali-teitsbesef*, die eiste dat zijn beelden precies werden gerealiseerd zoals hij dat in gedachten had.

Anton Pieck lijkt langzaam, moeizaam soms te werken. Maar er komt geen tekening uit zijn hand of hij moet er volkomen tevreden over zijn. Zijn kritiek op de reproductie is inherent aan zijn zelfkritiek en een onzuivere lijn of een iets afwijkende kleurnuance kan hem mateloos ergeren. (Venmans, 1962:36)

Ondanks zijn bescheiden en ingetogen karakter wordt Pieck in verschillende bronnen aangeduid als ‘milde dictator’, een bijnaam die binnen de Efteling is ontstaan.

Bij de ontwikkeling en bouw van attracties kijkt hij met grote regelmaat mee over de schouders van het ontwikkelingsproces. Altijd vriendelijk en altijd met de hoed in de hand groetend, drukt hij onmiskenbaar zijn stempel op het werk. Al snel noemen de mensen in de Efteling hem de ‘milde dictator’. (Vanden Diepstraten et al., 2002:16)

Pieck was geen architect. Toch trok het ontwerpen van gebouwen hem van jongs af aan. Zijn ontwerpen probeerde hij ook driedimensioneel te realiseren.¹²⁴ Hij werkte daarbij volgens het principe van een ‘bouwplaat’ waarbij hij de gevels, muurverdeling en plattegrond verzorgde, maar de technische en bouwkundige aspecten aan architecten overliet (Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:210). Later bij de Efteling werd deze rol vervuld door technisch gemeenteambtenaar Op den Kamp.

Volgens Venmans was het realiseren van Piecks fantasievolle ontwerpen geen eenvoudig proces.

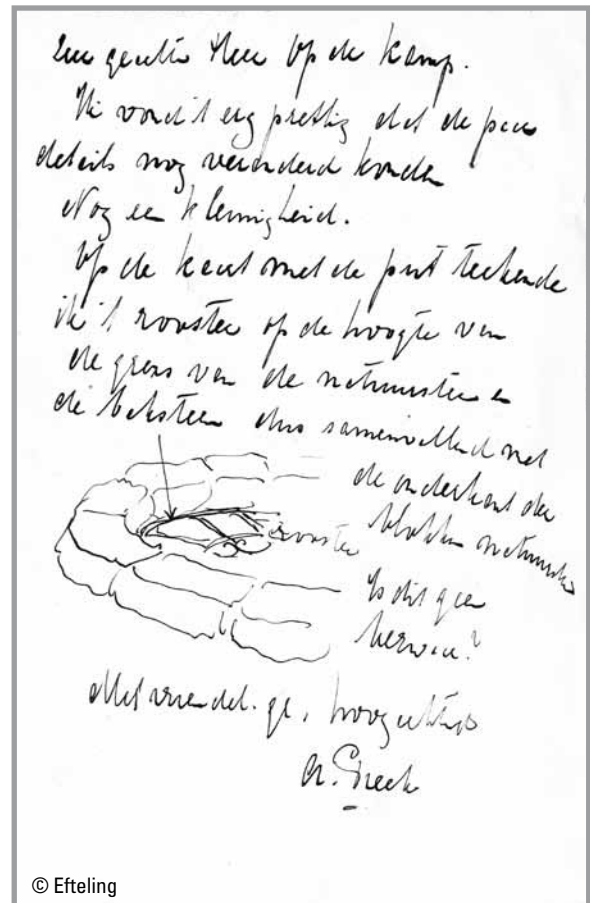
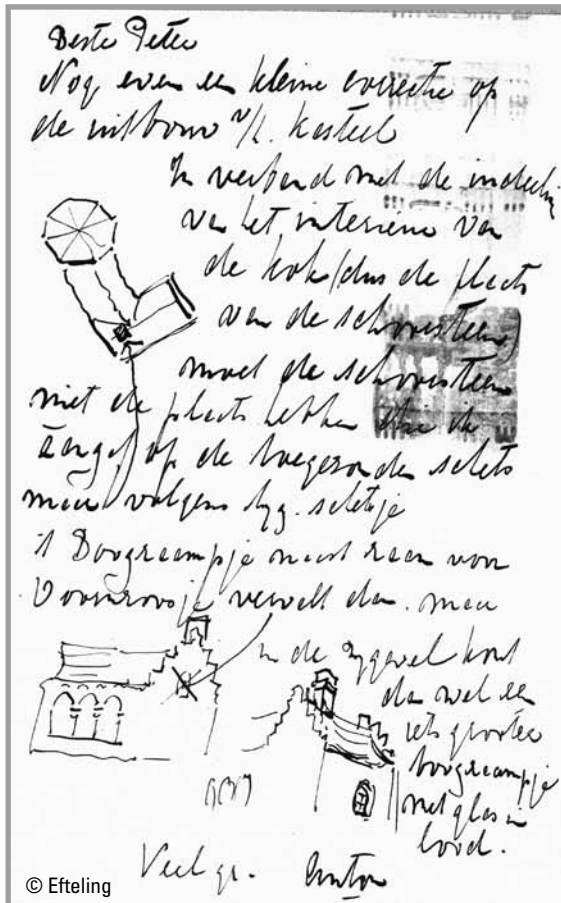
Bouwsels die de timmerlieden en metselaars tot wanhoop brachten, want met passer en meetlat konden de ontwerpen van Pieck niet benaderd worden, constructietekeningen faalden, geen berekening klopte! Ligt hier niet het bewijs dat de realiteit van de fantasie een heel andere is dan die van de mathematica? (Venmans, 1962:36)

Een anekdote die hiermee samenhangt en die in diverse bronnen opduikt, gaat over hoe Pieck de metselaars aanspoorde om ‘scheef’ te metselen en daarmee aan de bouwwerken een unieke, oude uitstraling te geven.

Hoe het ook zij, de metselaars en timmerlieden kregen de opdracht hun schietlood en andere hulpmiddelen om de zaak recht te houden weg te gooien en een borrel te drinken voor zij aan het werk gingen. ‘Ze dachten dat we gek waren,’ zegt Anton Pieck, maar het ging allemaal ineens veel beter. Nu weten ze dat we gek zijn en voeren onze opdrachten precies uit! (Venmans, 1962: 36)

124

In Brabant ontwierp hij op deze wijze naast de gebouwen in de Efteling, enkele woonhuizen en het automuseum in Drunen.



Figuur 3.12 en 3.13: Memo's van Anton Pieck aan Reijnders en aan Op den Kamp. (Archief Efteling)

In zijn toespraak tijdens de opening van het Anton Pieckplein in 1954 gaf burgemeester Van der Heijden aan dat de sfeer en kwaliteit die Pieck in de Efteling had gebracht, het antwoord vormden op de visie die hij al aan het begin van de jaren 50 voor het park had:

Ik heb bij vroegere gelegenheden al gezegd dat we hier een recreatieoord wilden, dat aan alle verlangens van het publiek zou voldoen en het zou bezig houden, maar ik heb geschroomd, ik ben bang geweest, omdat ik geen recreatieoord wilde, wat ik straks noemde een goedkope geldmakerij, om een ander woord te gebruiken, een kermis.

En degene die ons daarvoor behoed heeft is de heer Pieck. Ik ben de heer Pieck zeer dankbaar dat hij destijds op verzoek van de heer Reijnders zich aan ons park heeft willen binden. (toespraak Van der Heijden, 5 juni 1954. Aanwezig in archief Efteling)

Van der Heijden benadrukte dat de illustraties van Pieck en de in de Efteling gerealiseerde attracties en gebouwen, dezelfde sfeer en uitstraling hebben.

En de heer Pieck heeft aan ons park de verfijning gegeven, die feitelijk niet in woorden is uit te drukken. Overal waar wij in het park komen zien we mijnheer Pieck; wij zien zijn kleuren en zijn gebouwtjes; of we nu in een illustratie kijken of in een of ander mooi boek, of we zien weer het

gebouwtje zoals hier [het poppenkasthuisje], 't maakt op ons allen steeds dezelfde indruk; het is alles in de geest van mijnheer Pieck. (ibid.)

Van der Heijden gaf aan dat dankzij Piecks inbreng de Efteling een bijzondere plaats was geworden “juist in uw sfeer, waardoor wij boven het alledaagse gaan, waardoor wij niet alleen zoals ik straks zeide, een voldoening daarin vinden, maar waardoor wij ook opvoedend kunnen werken, in de smaak van hen, die hier komen” (ibid.). Het opvoedkundige aspect leek voor Pieck een wat minder grote rol te spelen.

3.5.3 Het samenspel tussen Pieck en Reijnders bij de Efteling

Op het eerste gezicht waren Pieck en Reijnders sterk verschillend in aard en achtergrond. Ongetwijfeld met enige ironie typeerde Pieck zichzelf als “technisch analfabeet”; Reijnders noemde zichzelf “op esthetisch gebied een botterik” (Venmans, 1962:39). Opvallend is dat een romanticus als Pieck, die zich over het algemeen aan tijdgeest en moderne ontwikkelingen onttrok, zich voor de technische vondsten van Reijnders wél liet enthousiasmeren. Venmans duidde het resultaat van de combinatie Pieck-Reijnders als volgt aan:

Tezamen echter zijn ze er in het sprookjesbos van de Efteling in geslaagd technisch en artistieke vormgeving in volslagen harmonie te brengen. (Venmans, 1962:39)

Ondanks de aperte verschillen waren er tussen Pieck en Reijnders ook overeenkomsten. Pieck mocht dan een hang naar het verleden hebben, maar hij was beslist niet melancholiek. Ad. Stok, directeur van de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, typeerde hem als iemand die altijd een *positieve kijk* op het leven had, die over gevoel voor humor en een “naïeve kinderlijkheid” beschikte (in Van Eysselsteijn & Vogelesang, 1981:242). Deze eigenschappen komen overeen met die van Reijnders.

Volgens Vanden Diepstraten et al. (2002) hechtten beiden veel waarde aan *perfectie en uniciteit*. Bovendien beschikten beiden, ieder op eigen wijze, over *overredingskracht* en over het inzicht om hun ideeën te realiseren (p.29).

Zowel Reijnders als Pieck werden daarnaast aangeduid als *kindervriend*. Volgens Venmans was dit de factor die de doorslag gaf bij Piecks besluit met Reijnders en de Efteling in zee te gaan (Venmans, 1962: 36). Over de ideale plek voor kinderen om te spelen had Pieck overigens een eigen, specifieke voorstelling:

De kinderspeelplaatsen die je zag dat was allemaal beton en ijzer, ontzettend nuchter en ik vind het zo geweldig belangrijk voor kinderen dat ze een speelplaats hebben waar ze later nog eens aan terugdenken dus een speelplaats met romantiek. (Pieck in *Anton Pieck en zijn werk*, 1980)

Venmans benadrukte ook de toegankelijkheid en de herinneringswaarde van de beleving die Pieck wilde creëren, waarbij *ruimte* gelaten werd aan de *eigen fantasie* van kinderen. Volgens Venmans waren deze aspecten zowel in zijn werk als tekenaar en illustrator, als in zijn ontwerpen voor de Efteling te herkennen.

Hij wil voor het kind emoties scheppen, die het ook later zullen bijblijven. Hij wil werk maken dat aanspreekt, dat gemakkelijk te begrijpen is, dat richting geeft aan de kinderlijke fantasie. Daarvan getuigen de tekeningen en aquarellen, de conté's en silhouetten, die als illustraties dienden voor tientallen boeken. Daarvan getuigen ook de naar zijn ontwerpen in de Efteling opgetrokken bouwsels. (Venmans, 1962:36)

Venmans ging, in zijn passage over Pieck en Reijnders, in op het *gedeelde enthousiasme* waarmee sprookjes gestalte werden gegeven:

[...] en als tweemanschap werken zij hun nieuwe plannen uit. Plannen die (nog) niet allemaal verwezenlijkt konden worden maar waarvan ze de voorpret al gehad hebben. En steeds lang voordat hun nieuwste ontwerp wordt gerealiseerd zijn ze al weer enthousiast met de uitwerking van een nieuw idee bezig. Ze hebben haast want ze zijn eeuwen ten achter: eeuwen waarin sprookjes ontstonden die nog gestalte moeten krijgen, eeuwen vol dromen die nog achterhaald moeten worden. (Venmans, 1962:39)

3.6 De praktijken van het impliciet vertellen van sprookjes in de eerste periode

3.6.1 Actoren en ideevorming

Het bestuur van Stichting Natuurpark de Efteling - en dan met name voorzitter Van der Heijden - kan beschouwd worden als *enabling* bij de praktijken van het vertellen van sprookjes; zij hadden de visie van de Efteling iets bijzonders te maken. Venmans citeert in *Het sprookje van de efteling* prof. dr. J.E. de Quay, die in 1953 een rede hield ter gelegenheid van de opening van het café-restaurant. De Quay was toentertijd Commissaris van de Koningin in Noord-Brabant:

Een ontspanning met een mallemolen is iets, dat men overal ontmoeten kan, maar dat geen respect afdwingt aan wie de recreatie ziet op een breder plan [...]. Hier is iemand aanwezig geweest, die wist te coördineren, die evenwicht wist te brengen en de risico's wist te overzien. Gij hebt (en hier wendde Professor de Quay zich rechtstreeks tot de voorzitter van het stichtingsbestuur) het inzicht gehad, gij hebt het aangedurfd; huivering heeft u niet aangegrepen en gij hebt een recreatieoord geschapen, dat de welvaart van uw gemeente ten goede zal komen [...]. (Venmans, 1962:19)

Van der Heijden wilde de Efteling blijven uitbreiden en vernieuwen, onder andere door het toevoegen van sprookjes. Zoals eerder vermeld zag hij daarbij de sfeer die Pieck via zijn vormgeving realiseerde als essentieel. Ook de inbreng van zijn zwager Reijnders werd in het creatieproces als onontbeerlijk beschouwd.

Het is noodzakelijk dat steeds iets nieuws wordt gebracht en daarvoor zijn de adviezen van de heer Reijnders – benevens diens toezicht op de uitvoering – onontbeerlijk. (Notulen Bestuursvergadering, 6 oktober 1954)¹²⁵

In diverse bronnen (zoals in Vanden Diepstraten et al., 2002; Smit, 1990a) zijn anekdotes terug te vinden over hoe bepaalde attracties in de Efteling tot stand kwamen. Het ging dan met name om de technische uitdagingen waar Reijnders voor stond en hoe hij deze oploste. Opvallend is dat het vaak Reijnders zelf was die deze anekdotes naar buiten bracht, bijvoorbeeld via interviews met journalisten. Nadruk lag daarbij meestal op het proces van experimenteren om de gewenste 'klank en beweging' voor elkaar te krijgen. Vaak schakelde Reijnders daarbij ook derden in, zoals blijkt uit het volgende citaat:

Met Doornroosje was het weer anders gegaan: die moest ademhalen in haar slaap, evenals het keukenpersoneel, de kok zelfs luid snurkend. Zo mogelijk kon een en dezelfde apparatuur dit alles bewerkstelligen: de boezem bewegen van Doornroosje, de kok doen snurken. Daartoe werd contact opgenomen met een oude, gerenommeerde orgelfabriek in het zuiden des lands: of zij een orgelpijp kon leveren, die een snurkend geluid maakte. [...]

125

In het archief zijn diverse schriften met handgeschreven notulen uit de beginjaren aanwezig.

Nee, de bedoeling was écht snurken:

Gggghhhh... pfuiii...?

Juist, gggghhhh... pfuiii...

Monsieur Francois, de geluidsexpert, werd er speciaal voor uit de stemkamer gehaald. [...] en na eindeloos experimenteren liet hij een losse tong op precies de verlangde toon trillen, het napiepen tenslotte verkregen door de lucht langs de orgelpijp te doen ontsnappen. Nu moest het ademen van Doornroosje worden geregeld. Hoe groot had u die boezem gedacht, vroeg de orgelbouwer. Even viel er stilte in het deftig kantoor toen de heer Reijnders moest bekennen dat hij nog niet had nagemeten. Tenslotte kwam de apparatuur in orde, een machinerie, die alles perfect verzorgde, boezembeweging en snurkgeluid, berekend voor minstens vijf keer de honderd jaar, dat Doornroosje volgens het sprookje verplicht is te slapen. ("Wedloop met zeven oude fraters", 1956)

3.6.2 Ideevorming van sprookjes: wisselwerking tussen Pieck en Reijnders

Pieck en Reijnders hadden bij de Efteling officieel de functie van 'adviseur'. Ze hadden geen vast dienstverband maar ontvingen een vergoeding voor hun 'adviezen' en voor gemaakte onkosten.

Het is niet eenvoudig vast te stellen wie van de twee adviseurs als eerste met het idee voor een nieuw sprookje kwam. Vaststaat dat Pieck en Reijnders nauw contact met elkaar hadden; er was zelfs sprake van een vriendschappelijke band. Volgens de dochters van Reijnders waren zij net twee broers: "Ik geloof dat ze 20, 25 jaar samengewerkt hebben en dat waren dikke vrienden" (interview met dochters Reijnders, 2001).

Ook buiten de vergaderingen op de Efteling zagen en spraken Pieck en Reijnders elkaar. Volgens de dochters van Reijnders haalde hun vader Pieck wekelijks op van de trein. Na afloop van de bespreking in de Efteling hadden zij samen vaak nog een (lunch)bespreking ergens in Kaatsheuvel (interview met dochters Reijnders, 2001).

Regelmatig gingen zij samen op pad om attributen voor nieuwe attracties te kopen. Het is aannemelijk dat in deze setting over ideeën werd doorgepraat en nieuwe ideeën ontstonden.

Venmans duidde Reijnders aan als de "ideeënman".¹²⁶ Het lijkt dat hij daarbij vooral op de technische vondsten doelde. In de notulen uit 1961 wordt aangegeven dat daarnaast ook het idee voor nieuwe projecten bij Reijnders lag en dat Pieck over de "aankleding" ging:

De heer Salet bevestigt dat de juiste toedracht van idee tot uitvoering moet zijn: a. idee van heer Reijnders, b. aankleding heer Pieck, c. Uitvoering door de betreffende diensten. (Werkbespreking, 20 maart 1961)¹²⁷

Uit een briefwisseling uit begin jaren 60 tussen Reijnders en directeur Diender is op te maken hoe Peter Reijnders zijn eigen rol bij de Efteling zag:

[...] mijn functie als tech. adviseur met als neventaak ervoor te zorgen dat projecten of evenementen op de juiste manier worden uitgevoerd en in stand gehouden" (brief van Reijnders aan Diender d.d. 4 december 1963, archief Efteling).

Deze laatste rol duidde hij aan als die van "regisseur". Hierbij speelde fotografie een belangrijke rol: "[...] alsmede de foto's die ik nodig vind om mijn dubbele taak als adviseur en regisseur zo efficiënt mogelijk in het belang van de Efteling uit te voeren [...]" (ibid).

126 Zie 3.5.1.

127 In het hiernavolgende zal naar Notulen van Werkbesprekingen worden verwezen met WB, gevolgd door de datum.

Reijnders fotografeerde de ontwerpen van Pieck waarna deze naar de personen gingen die met de realisatie waren belast (AB, 15 januari 1960). Ook maakte hij foto's ten behoeve van het archief en van de publiciteit (brief van Diender aan Reijnders d.d. 29 november 1963, archief Efteling).

In een uiteenzetting over de rolverdeling tussen de directeur en hemzelf verwoordde Reijnders hoe hij de Efteling als geheel en zijn eigen rol daarbinnen zag:

De Efteling is echter maar gedeeltelijk een normale zaak, nml zover het de koopwaar en personeel betreft. Voor het andere gedeelte is de Efteling het best te vergelijken met een show-business, omroepmaatschappij, toneelgroep, televisiestichting of filmmaatschappij. Hier overlegt de directie in eerste instantie met hun adviseurs en de regisseur, wat er voor show, toneelstuk of film uitgebracht zou moeten worden.

Er wordt een kostenbegroting gemaakt, waarna alleen de directie bepaalt, of die show, dat toneelstuk of die film doorgang vindt.

De regisseur krijgt dan tot taak die show, dat stuk of die film zo perfect en voordelig mogelijk te verwezenlijken. (Brief van Reijnders aan Diender d.d. 7 december 1963)

Het lijkt alsof bij de ideevorming rondom nieuwe sprookjes Reijnders de centrale rol speelde. Toch moet ook de invloed van Pieck bij deze ideevorming zeker niet onderschat worden. Pieck beschikte over een grote, discursieve kennis van sprookjes vanwege zijn werk als illustrator. Om die reden was hij in 1952 door de Efteling aangetrokken. Hij had bij veel van de bekende sprookjes - zoals die van Grimm - al in de jaren 40 beelden gecreëerd die later in de uitbeelding in de Efteling te herkennen waren (zie 1.3.1). Ook bij de uitbeeldingen van Roodkapje was dit het geval.

3.6.3 Samenwerking met andere actoren: Pieck, Reijnders en de Eftelings

Pieck en Reijnders waren in de regel één maal per week aanwezig op de Efteling. Op het programma stond dan meestal het 'parkbezoek' waarbij inspectie van objecten en werkzaamheden plaatsvond. Daarnaast waren er adviseursbesprekingen met diverse 'Eftelings'. Deze adviseursbesprekingen begonnen steevast met een 'verslag bezoek park', waarna er nieuwe ideeën en plannen werden besproken. Op de besluiten die werden genomen kwamen de deelnemers regelmatig in een later stadium terug. Ook bij de ontwikkeling van Roodkapje was dit het geval.

De Eftelings die in de jaren 1959, 1960 en 1961 aan de adviseursbesprekingen deelnamen waren in de eerste plaats de twee directieleden Diender en Salet. Joop Salet was sinds augustus 1952 als directeur actief. Hij zou vanaf 1962 de leiding krijgen over bungalowpark Het Kraanven. A.J. Diender kwam in 1958 in dienst. Hij was exploitant van het theehuis en het café-restaurant. Bij zijn aanstelling kreeg hij tevens de dagelijkse leiding over het park (Vanden Diepstraten et al., 2002:42). Verder namen aan deze besprekingen deel: bouwkundige Op den Kamp die in dienst was van de gemeente, tuinarchitect/chef tuinman Lou Smeets, bouwkundige Kolsteren die over de bouw (en onder andere ook over het schilderwerk) ging en Henk Knuivers, hoofd technische dienst. Knuivers, oorspronkelijk een "Philipsman" (Smit, 1990:47a), was de "technische evenknie" van Reijnders (Vanden Diepstraten, 2002: 42) en maakte duurzaam wat Reijnders had uitgedokterd (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009). Incidenteel sloot ook Bob Venmans aan. Dit was met name het geval als publiciteit op de agenda stond.

Naast deze adviseursbesprekingen hadden de Eftelings onderling ook wekelijks werkbesprekingen. Hierbij waren de adviseurs niet aanwezig. De werkbesprekingen gingen met name over de dagelijkse gang van zaken, zoals onderhoud, verbeteringen en het uitvoeren van 'nieuwe objecten'.

3.7 De vertelpraktijk van Roodkapje als impliciete vertelling

3.7.1 Eerdere impliciete vertellingen van Roodkapje



Figuur 3.14: Afbeelding in *Les Contes de Perrault* (1862), door Gustave Doré. (in Zipes, 1993:358)¹²⁸

Zoals vermeld in paragraaf 3.5.2 was Pieck een groot bewonderaar van het werk van Gustave Doré. Deze Franse kunstenaar maakte diverse illustraties bij een uitgave uit 1862 (J.Hetzel, Paris) van de sprookjes van Perrault. Deze afbeeldingen werden al snel beroemd in de Westerse wereld. Volgens Zipes beïnvloedde Doré talloze illustratoren bij hun verbeelding van sprookjes (Zipes, 1993:357). Ongetwijfeld was Pieck met de sprookjesafbeeldingen van Doré bekend en het is mogelijk dat hij zich erdoor liet beïnvloeden.

Doré maakte drie beroemde afbeeldingen bij het sprookje Roodkapje. Twee ervan vertonen overeenkomsten met Piecks latere werk. Een derde afbeelding – die waarbij de wolf grootmoeder bespringt – is in het werk van Pieck niet terug te vinden.

Doré maakte een afbeelding van de ontmoeting tussen de wolf en Roodkapje in het bos. Dit is een onderdeel van het sprookje dat zowel in de versie van Perrault als in die van Grimm voorkwam. Volgens Zipes kenmerkt deze afbeelding zich door de ‘intimiteit’ van het tafereel en door de verleidelijke manier waarop Roodkapje naar de wolf kijkt (p.357). Het aspect van verleiding speelde in Perraults versie van het sprookje een belangrijke rol.

De eerste uitbeelding van Roodkapje in de Efteling - die van 1953 tot 1960 in het Sprookjesbos te vinden was - laat ook Roodkapje en de wolf in het bos zien. Het gaat hierbij echter om het moment voorafgaand aan de ontmoeting. Roodkapje is hier – in overeenstemming met de versie van Grimm – heel wat onschuldiger. Zij plukt nietsvermoedend een bloem terwijl de wolf haar vanuit het struikgewas beloert.



Figuur 3.15: Eerste uitbeelding van het sprookje Roodkapje in het Sprookjesbos (1953-1960). (Archief Efteling)

Een andere beroemde afbeelding van Doré bij Roodkapje is die van de verklede wolf in het bed van grootmoeder. In deze afbeelding ligt ook Roodkapje in bed. Dit onderdeel komt in de versie van Roodkapje van Perrault voor, maar niet in die van Grimm. Zipes ziet in de blik van Roodkapje een mengeling van fascinatie en verleiding (Zipes, 1993:39).

De afbeelding die Pieck in de jaren 40 voor *De Sprookjes van Grimm* maakte, laat alleen de verklede wolf in bed zien. De wolf ziet er haast komisch uit met de bril van grootmoeder op zijn snuit. Het was de enige illustratie bij het sprookje Roodkapje in dit sprookjesboek.



Figuur 3.16: Afbeelding in *Les Contes de Perrault* (1862), door Gustave Doré. (in Zipes, 1993:249)



Figuur 3.17: Wolf in *De Sprookjes van Grimm* (1946:76), door Anton Pieck.

Bij de Efteling was men blijkbaar niet helemaal tevreden met de wat statische eerste uitbeelding van Roodkapje en de wolf. Wat ontbrak waren de aspecten 'klank en beweging' waarmee Reijnders graag naar buiten trad en die – volgens Venmans – de Efteling zo succesvol maakten in combinatie met de vormgeving door Pieck:

Het valt moeilijk te zeggen of dit onderdeel van de Efteling [het Sprookjesbos] zijn onmiddellijke populariteit dankte aan de technische vondsten van Peter Reijnders, die door klank en beweging de sprookjes tot leven wist te brengen, of aan de romantische vormgeving van Anton Pieck, naar wiens fantasierijke ontwerpen de sprookjesfiguren werden gemodelleerd. Waarschijnlijk is het juist de combinatie van technisch vernuft en artistieke bewogenheid die de betovering oproept, die van deze realisatie van de oude volksprookjes uitgaat. (Venmans, 1962:16)

Halverwege de jaren 50 maakte Pieck al de eerste schetsen voor Roodkapje als nieuwe attractie in het Sprookjesbos. In het archief is een schets hiervoor aanwezig die gedateerd is 1955. Links zijn de eerste, vage contouren van het huisje van grootmoeder zichtbaar, rechts is de verklede wolf te zien. Pieck greep hierbij duidelijk terug op de illustratie die hij ruim 10 jaar eerder voor *De Sprookjes van Grimm* had gemaakt.



Figuur 3.18: Roodkapje: huisje en interieur (1955), door Anton Pieck.
(Archief Efteling)

De volgende schetsen stammen uit 1956. De opzet van het huisje is nu duidelijker en ook de wolf en het interieur zijn gedetailleerder uitgewerkt. Diverse details zijn in de latere uitbeelding in het Sprookjesbos terug te zien, zoals de tegeltjes op de wand van de bedstee en de bordjes op de schoorsteenmantel.



Figuur 3.19: Roodkapje: huisje en interieur (1956), door Anton Pieck.
(Archief Efteling)

Uit een krantenartikel uit 1958 blijkt - indirect - dat ook Reijnders niet tevreden was met de uitbeelding via de twee beeldjes. Hij wilde iets anders, namelijk een 'goed' Roodkapje, wat impliceert dat het eerste Roodkapje niet goed was. Op de vraag wat de plannen zijn voor de toekomst antwoordt hij: "Een goed "Roodkapje" is een volgende wens" ("Peter Reijnders zoekt in de Efteling naar de verloren horizon", 1958).

3.7.2 Het creatieproces van Roodkapje als attractie in het Sprookjesbos

Begin 1959 verschijnt Roodkapje tijdens de adviseursbesprekingen voor het eerst als agendapunt voor het volgende seizoen. Tijdens een latere adviseursbespreking wordt duidelijk wat Pieck zich daarbij voorstelt:

Op de vraag naar de wensen van de heren Pieck en Reijnders antwoordt de heer Pieck dat een uitbreiding in het sprookjesbos met **ROODKAPJE** zijn liefste wens is. Een huisje met een mooi interieur! Hiervan is destijds door dhr. Op den Kamp al een begroting gemaakt voor het exterieur. De tekeningen¹²⁹ zijn aanwezig. (AB, 17 april 1959)

De ontwikkeling van het totale sprookje gebeurt in diverse fasen die zich uitstrekken over een periode van ruim twee jaar: tussen april 1959 en juli 1961. Bij aanvang van het project staat slechts vast dat er een huisje gebouwd zal worden en dat hierin de wolf in bed te zien zal zijn.

Het huisje: materiaal en plaats

Van meet af aan zijn er in de adviseursbesprekingen discussies over de bouwwijze. Aanvankelijk wordt besloten het huisje in steen te bouwen.

Betreffende de bouwwijze is men het overeens dat dit op normale manier gebeurt, dus niet met palen en steengaas. (AB, 17 april 1959)

Bouwen in steen is weliswaar duurder dan bouwen in steengaas¹³⁰ maar daar staan lagere onderhoudskosten tegenover.

Alhoewel de werkwijze i.v.m. de vormen van het huisje in steengaas veel handiger is, toch besloten het gebouwtje in steen te maken, omdat anders de kosten van instandhouden te groot worden. (AB, 8 mei 1959)

Twee weken later komen de adviseurs op dit punt terug. Zij geven toch de voorkeur aan bouwen in steengaas. Reijnders voert het kostenplaatje op als argument. Pieck voegt hieraan toe dat steengaas van "aesthetische zijde bezien mooier zal zijn" (AB, 29 mei 1959). Met steengaas is het mogelijk de bijzondere vormen van het huisje te realiseren. Op den Kamp is het hiermee eens en uiteindelijk wordt toch besloten tot bouwen in steengaas.

Discussie is er ook over de plaats van het sprookje. Rekening moet worden gehouden met ruimte, lichtinval en toevoerweg. De komst van Roodkapje lijkt voor sommige Eftelingers echter ook een kans om af te komen van de Man met de Wesp – een buste die hoort bij het sprookje de Zes Dienaars – en die "als attractie toch geen succes is".¹³¹ Bovendien zou de plaats geschikt zijn wat looprichting en lichtinval betreft (WB, 17 juli

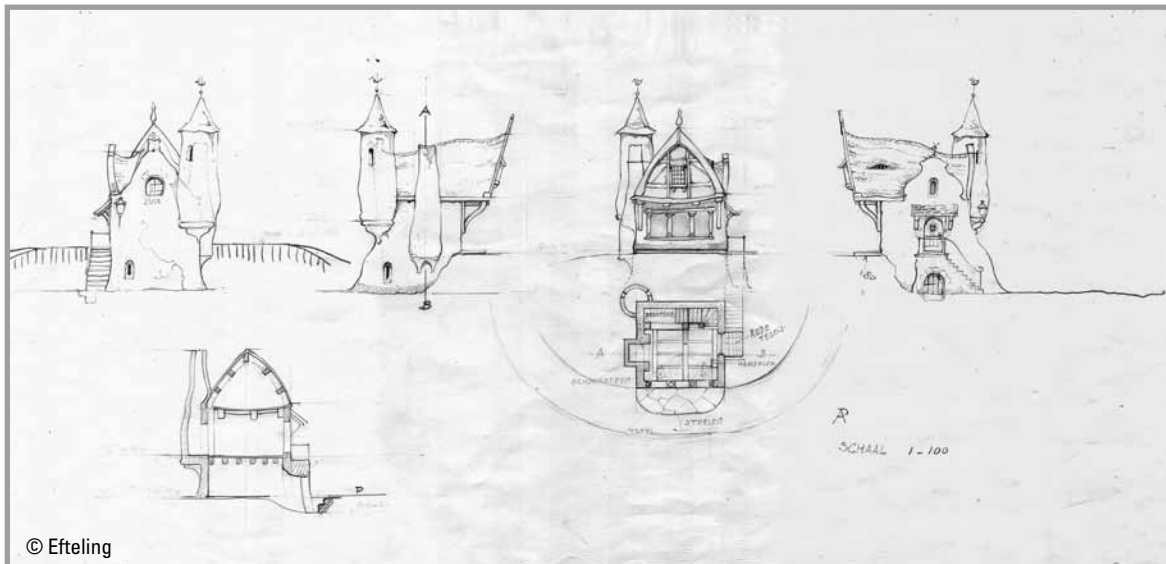
129 Het ging hierbij waarschijnlijk om de tekeningen uit 1956.

130 Op den Kamp maakt een begroting: f13.500 voor bouwen in steen en f 6.700 voor bouwen in steengaas.

131 Deze attractie bevond zich links achter Langnek, aan de rechterkant van het pad.

1959). Aanvankelijk zijn de adviseurs akkoord. In tweede instantie komt Reijnders met een uiteenzetting om de Man met de Wesp attractiever te maken. Roodkapje zou dan tegenover de Man met de Wesp worden geplaatst. Diender gaat hiermee akkoord, als deze plaats hiervoor geschikt is (AB, 28 augustus 1959). De overige Eftelings voorzien echter problemen in verband met de looprichting. Ook Pieck en Reijnders vinden dat deze plaats tegenvalt met het oog op lichtinval, zonnestand en lengte van het pad. Uiteindelijk valt het besluit om Roodkapje links van de weg richting Rode Schoentjes te plaatsen, omdat deze plek beter is wat ruimte, lichtinval en toevoerweg betreft. Wel moet de looprichting enigszins gewijzigd worden, waarvoor een goede plattegrond van het Sprookjesbos dringend nodig is (AB, 4 november 1959). Daarnaast moet er rekening mee worden gehouden dat de zware boom tegenover de attractie moet blijven staan (WB, 13 november 1959).

Nu de definitieve plaats bekend is, vraagt Op den Kamp aan Pieck een gewijzigde werktekening en een interieurtekening te maken van pilaren, constructies en dergelijke. Hiermee kan Op den Kamp een nieuwe werktekening laten maken van het huisje waarin rekening wordt gehouden met ruimte erboven "voor toekomstige marionettesbewegingen" (AB, 9 oktober 1959) zonder dat verder gespecificeerd wordt welke dit moeten worden.



Figuur 3.20: Werktekening van huisje (1959), door Anton Pieck.
(Archief Efteling)

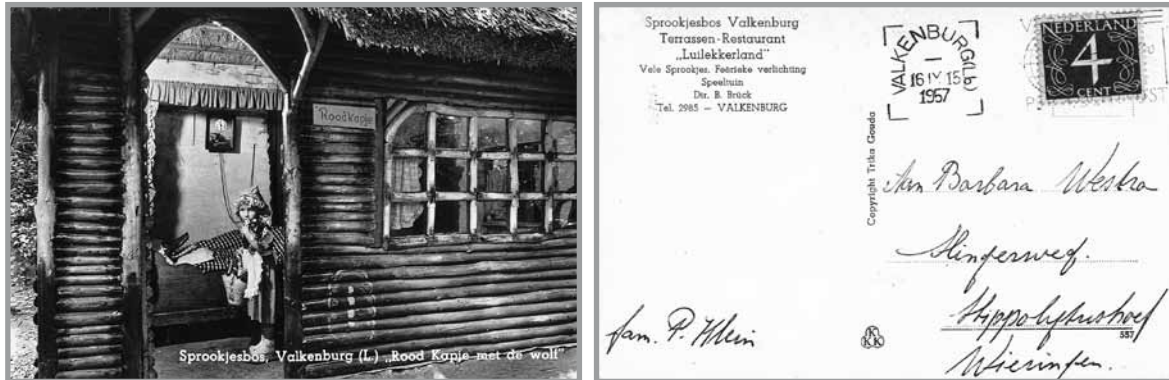
Met de bouwwerkzaamheden wordt uiteindelijk begonnen in november 1959. Opvallend is dat op dat moment de volledige uitbeelding van het sprookje nog niet bekend is, laat staan de te gebruiken technieken.

Impliciete vertelling: de uitbeelding van Roodkapje als attractie

Zoals gezegd staat bij aanvang van het project in april 1959 al vast dat het huisje van grootmoeder zou worden gebouwd, en dat hierin de verklede wolf in het bed te zien zou zijn. Niet alle Eftelings zijn even enthousiast over de voorgestelde uitbeelding van Roodkapje. Tijdens een werkbespreking – waarbij de adviseurs niet aanwezig zijn - wordt door een van de Eftelings opgemerkt dat "in de verschillende sprookjesbossen,

op eenzelfde manier [toegevoegd met pen: "Roodkapje"] is uitgebeeld. Misschien heeft dhr. Pieck een meer origineel idee, dan de likkebaardende wolf" (WB, 17 juli 1959).

Niet vermeld wordt om welke sprookjesbossen het gaat. Mogelijk is het Sprookjesbos in Valkenburg bedoeld waar zich op dat moment al een uitbeelding van het sprookje bevond waarbij de wolf verkleed in bed ligt. Dit blijkt uit onderstaande Ansichtkaart die is afgestempeld in 1957.¹³²



Figuur 3.21 en 3.22: Ansichtkaart van Roodkapje in Sprookjesbos Valkenburg (1957).

Overigens is hiermee allerminst gezegd dat Pieck van deze uitbeelding op de hoogte was, laat staan dat hij deze nabootste. Hij had immers in de jaren 40 en halverwege de jaren 50 al tekeningen van de verklede wolf in bed gemaakt. Het is goed mogelijk dat de makers van het Sprookjesbos in Valkenburg bekend waren met Piecks illustratie bij *Sprookjes van Grimm* of met Doré's illustratie bij die van Perrault, en dat zij zich hierdoor lieten inspireren. Ook is het mogelijk dat de makers dit gewoonweg een aansprekend, herkenbaar onderdeel van het sprookje vonden.

Hoe de totale uitbeelding van het sprookje in de Efteling eruit moet zien – bijvoorbeeld hoe Roodkapje zelf erin voor moest komen – blijft tijdens het project lange tijd onduidelijk. Niet alleen Reijnders maar ook andere Eftelingen hadden hier ideeën over. Of Pieck die ook had, wordt in de notulen niet vermeld.

In juli 1959 oppert een van de Eftelingen tijdens een werkbepreking het idee "de attractie buiten te laten afspelen (zoals Hans en Grietje) om zodoende opstopping van het publiek te voorkomen" (WB, 17 juli 1959).

Aan Reijnders wordt kort voor aanvang van de bouwwerkzaamheden om een korte omschrijving van de technische uitvoering gevraagd (WB, 30 oktober 1959). Hij kan die op dat moment echter nog niet geven omdat hij er nog niet over uit is hoe het sprookje verbeeld moet worden, en dan met name hoe de figuur Roodkapje erin moet terugkomen. Tijdens een adviseursbespreking uit Reijnders de mening dat "betreffende het attractieve van het sprookje [...], dat hetgeen oorspronkelijk de bedoeling was, nu erg saai lijkt" (AB, 4 november 1959). Diender stelt in dezelfde vergadering voor om Roodkapje te laten aankomen, bellen en binnen te laten gaan, een suggestie die Reijnders zal overdenken (ibid.).

Pas twee maanden later stelt Reijnders tijdens een bilateraal overleg met Op den Kamp het volgende voor:

Voor het huisje heeft R.K. bloempjes geplukt, ze zingt en kijkt daarbij naar het laatst geplukte bloempje, waaromheen vlindertjes vliegen. Een ander dier trekt haar aan de rokken uit de richting van het huisje waarin de wolf ligt te slapen, maar van het zingen van R.K. wakker wordt en dan met zijn ogen

132 Ik heb niet kunnen achterhalen wanneer deze uitbeelding van Roodkapje in het Sprookjesbos in Valkenburg werd geplaatst. In 1954 werden hier de sprookjesvoorstellingen van 11 naar 15 gebracht en werden de poppen gemechaniseerd (in "Sprookjes, vogels en wilde dieren" (1954, 27 juni). *De Volkskrant*).

gaat rollen en likkebaardt. (Korte aantekeningen van bespreking heren Reijnders en Op den Kamp, 8 januari 1960)

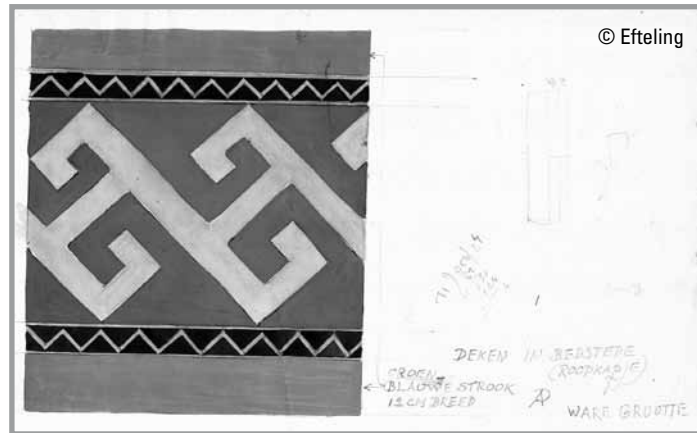
Uit dit voorstel blijkt Reijnders' beeldend vermogen als cineast én als verteller. Hij wilde een scène verbeelden waarin het contrast tussen de nietsvermoedende Roodkapje en de gevaarlijke wolf duidelijk werd neergezet. Om het minder saai te maken introduceert hij een element van spanning: het dier dat Roodkapje wil waarschuwen en het dreigende gevaar probeert af te wenden. Reijnders wilde daarnaast verbeelden hoe de ene scène of handeling tot de volgende leidt. Het gezang van Roodkapje maakt de wolf wakker en zet zo het likkebaarden in werking. Het voorstel wordt in de erop volgende werkbespreking ingebracht en afgesproken wordt dat Reijnders het idee verder zal uitwerken (WB, 14 januari 1960; AB, 15 januari 1960). Een week later komt Reijnders echter met een nieuw idee voor de uitbeelding van het sprookje:

De wolf ligt eerst met zijn kop van het publiek gekeerd te slapen. Tussen de rotsblokken, die aan weerszijden van de opgang zijn opgesteld hoort men hier en daar, op verschillende plaatsen de stem van roodkapje zingen, en ziet men flitsen van een Rood Kapje. Bij het horen van de stem van Roodkapje schrikt de wolf telkens op, kijkt rond, en likkebaardt. (AB, 22 januari 1960)

Ook in dit voorstel is Reijnders' achtergrond als cineast te herkennen: het is een scène vol 'suspense'. Er wordt meer aan de fantasie van de toeschouwer overgelaten dan bij het vorige voorstel. Het is niet duidelijk waarom Reijnders met dit tweede voorstel komt. Wellicht vond hij dit nog aantrekkelijker. De wolf die eerst zijn kop heeft afgewend en steeds opschrikt lijkt spannender dan zijn eerdere idee. Het is echter ook mogelijk dat het vorige voorstel bij nader inzien technisch lastiger te realiseren leek, bijvoorbeeld het vliegen van de "vlindertjes rondom het laatst geplukte bloempje". Opvallend is dat het idee van het dier dat wakker schrikt in die tijd ook bij een andere attractie in de Efteling werd gebruikt. In dezelfde periode als die van Roodkapje ontwikkelt Reijnders de eend die wakker wordt, zijn ogen opent en zijn kop beweegt en vervolgens – na het leggen van een ei - weer gaat slapen.

In de notulen staat niet vermeld hoe op de twee voorstellen van Reijnders voor Roodkapje wordt gereageerd, en evenmin waarom uiteindelijk niet voor een van deze uitbeeldingen is gekozen. De definitieve uitbeelding is een stuk eenvoudiger dan de twee voorstellen van Reijnders en lijkt in feite het meest op het eerdere voorstel van Diender: Roodkapje staat voor de deur en belt aan. De notulen vermelden niet wanneer en hoe deze beslissing uiteindelijk tot stand is gekomen.

Uit bovenstaande ideeën voor de uitbeelding van Roodkapje blijkt de keuze voor memetische elementen uit het sprookje. Het stond van meet af aan vast dat het huisje van grootmoeder als belangrijke 'setting' zou dienen, en dat de verklede wolf in bed uitgebeeld zouden worden. Verder leek het vanzelfsprekend dat ook Roodkapje zelf zou worden uitgebeeld. Het is zeker dat Pieck de versie van Grimm als referentie gebruikte en het is aannemelijk dat dit ook voor Reijnders en de Eftelingers gold. Toch was er ook sprake van elementen die niet direct bij de versie van Grimm hoorden. Zo vertoont Reijnders' idee van het dier dat Roodkapje probeert te waarschuwen overeenkomsten met de versie van Tieck. Het is niet na te gaan of Reijnders deze versie kende of dat hij dit idee spontaan bedacht en de overeenkomst op toevalligheid berust.



Figuur 3.23 en 3.24: Tekening wolf en ontwerp deken (1960), door Anton Pieck. (Archief Efteling)

De wisselwerking tussen vormgeving en techniek

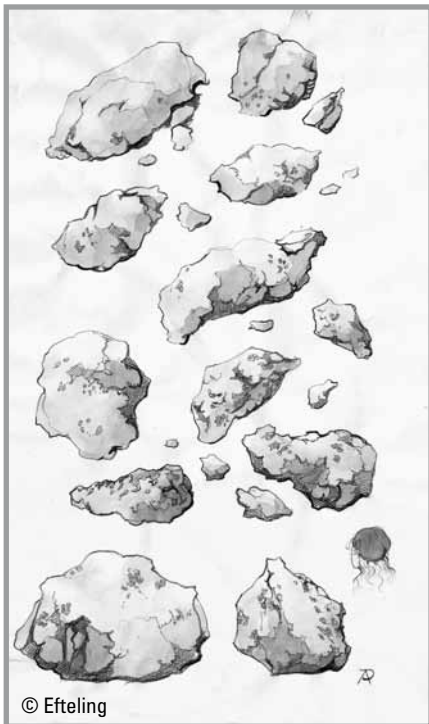
Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat bij de ontwikkeling van Roodkapje als attractie er eerst het bestaande verhaal was, vervolgens de 'beelden' en tenslotte de techniek. Dit geldt zeker voor Pieck maar ook voor Reijnders. Uitzondering hierop lijkt de 'toekan' te zijn die extra 'klank en beweging' in de attractie zou brengen en die later werd toegevoegd (zie figuur 3.30).

Pieck leek zich met de techniek niet actief te bemoeien. Hij richtte zich vooral op de inrichting en decoratie van het huisje. Pieck gaf er de voorkeur aan dat dit eerst volledig afgemaakt werd en dat pas later de techniek werd toegevoegd: "De heer Pieck had gedacht de technische afdeling pas later uit te breiden en nu de inrichting en decoratie volkomen "af" te maken" (WB, 7 augustus 1959).

Pieck werkte voornamelijk zijn eigen beelden in ontwerpen uit. Zo leverde hij in januari 1960 onder andere detailtekeningen van de wolf en van de deken aan (AB, 15 januari 1960). De wolf ziet er vervaarlijker uit dan die uit de *Sprookjes van Grimm*. Het brilletje van grootmoeder zou later als rekwisiet op de tafel in het huisje terecht komen.



Figuur 3.25: Foto wolf in bed, door Peter Reijnders.
(Archief Efteling)

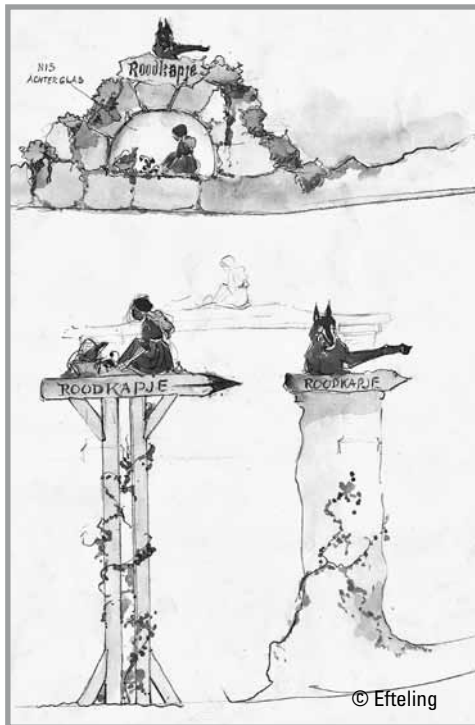


Soms maakte Pieck ook schetsen naar aanleiding van een idee dat door Reijnders was gelanceerd. Zo maakte hij een tekening van rotsblokken en het rode kapje dat aansloot op het tweede idee dat Reijnders had voor de uitbeelding.

Figuur 3.26: Ontwerp stenen (1960), door Anton Pieck.
(Archief Efteling)

Opmerkelijk is ook dat bij de ontwikkeling van de attractie Roodkapje de oude uitbeelding uit 1953 een nieuwe functie kreeg. Pieck werkte hiervoor drie tekeningen uit, waarbij Roodkapje en wolf richtingwijzers werden.

Het beeldje van Roodkapje [...] kan nadien dienst doen als richtingaanwijzer in sprookjesbos. Hiermede wordt bewust van standaard richtingwijzers afgeweken. (AB, 1 april 1960)



Figuur 3.27: Ontwerpen richtingwijzers (1960), door Anton Pieck. (Archief Efteling)

De richtingwijzer linksonder Roodkapje is ook nu nog in de Efteling te zien. Het huidige beeldje is een replica van het oorspronkelijke beeldje (G.van Dongen, p.c., 2012).



Figuur 3.28: Foto door Reijnders (1960 of 1961) van de richtingwijzer toen de attractie nog niet compleet was: links op de achtergrond het huisje van grootmoeder. Roodkapje staat nog niet voor de deur. (Archief Efteling)

Pieck en Reijnders gingen samen op pad om attributen voor de inrichting van het huisje te kopen. Hierbij werd Reijnders' netwerk ingezet.

Voor het interieur van Roodkapje etc. zullen de heren Reijnders en Pieck iemand in Eindhoven bezoeken. Aankoop van verschillende attributen is accoord (AB, 22 januari 1960).

Ook bracht Reijnders attributen mee die zijn eigendom waren.

Van de Heer Kessels kwam een offerte binnen over een beeldje, kop aan bedstee en wolfskop met twee poten voor Roodkapje. Het bedrag van f 198,- is accoord. Verder attributen als kap e.d. worden door de Heer Reijnders verzorgd. (AB, 29 januari 1960)

Opvallend is dat van Reijnders al een begroting voor interieur, requisieten en technische kosten werd verwacht, nog voordat de volledige uitbeelding van het sprookje bekend was.

Dhr. Reijnders heeft de interieurs en technische kosten begroot op f 3.000,- Hoe de technische uitvoering zal geschieden zal dhr. Reijnders met dhr. Knuivers persoonlijk bespreken. (WB, 24 juli 1959)

Hoewel het plan was de technische uitvoering miniem te houden, blijkt uit de notulen dat Reijnders lange tijd worstelde met de techniek van de attractie. Net als bij andere attracties probeerde hij klank en met name beweging al experimenterend tot stand te brengen. Het uitblijven van technische specificaties was één van de redenen dat het project veel vertraging opliep. Andere redenen waren het overvolle programma aan werkzaamheden en onduidelijkheid over de uitvoering daarvan:

Alle nieuwe objecten, het onderhoud en de verbeteringen maken het programma zo groot, dat men niet meer weet, welke werken het eerst uitgevoerd moeten worden. Tevens verkeert men bij verscheidene dingen nog in het onzekere hoe de juiste uitvoering moet worden. (Roodkapje – bungalowpark). (WB, 7 januari 1960)

Het eerder genoemde enthousiasme bestond niet alleen bij Pieck en Reijnders maar ook bij anderen die in de Efteling actief waren. Dit leverde voor de planning echter soms problemen op. Men was vooral enthousiast voor het werken aan de nieuwe objecten, waardoor het andere werk vaak bleef liggen.

De heer Smeets antwoordt hierop, dat men meestal erg enthousiast is voor de nieuwe objecten, en juist deze dingen gooien het eigen programma in de war. (WB, 7 januari 1960)

Begin april 1960 bevestigen Pieck en Reijnders dat het technische gedeelte van Roodkapje niet voor de opening met Pasen¹³³ klaar kan zijn, waarop Diender vraagt of deze "technische uitvoeringen niet beter door de eigen dienst kunnen worden klaargemaakt". Reijnders wil dit echter volledig in eigen hand houden en zegt dat dit onmogelijk is "omdat alleen in het pa[ark?] [doorgehaald] werk te beoordelen valt of iets het ware effect sorteert" (AB, 1 april 1960).

133 In 1960 ging het park op 17 april open voor het nieuwe seizoen.

De heren Reijnders en Pieck bevestigen dat het technisch gedeelte van Roodkapje met Pasen niet klaar kan zijn. Wél zijn de gordijnen en deken klaar. Op de vraag van de heer Diender, of deze technische uitvoeringen niet beter door eigen dienst kunnen worden klaargemaakt antwoordt dhr. Reijnders, dat dit onmogelijk is, omdat alleen in het ~~px~~ werk te beoordelen valt of iets het ware effect sorteert. De heer Diender ziet het meer ideaal, in het geval dat de heer Reijnders hiervoor alleen zijn instructies geeft. De heer Op den Kamp meent, dat de eigen dienst meer voor het in stand houden van de attracties moet zorg dragen. Als streefdatum wordt in ieder geval 15 mei aangehouden. De schilder kan zo gauw mogelijk met de werkzaamheden aan Roodkapje beginnen.

© Efteling

Figuur 3.29: Uit Notulen Adviseursbespreking, 1 april 1960. (Archief Efteling)

Tijdens een werkbepreking half april uit een van de Eftelingen zijn frustratie over het feit dat Roodkapje niet klaar is; hij vreest teleurstelling bij het publiek.

[...] wij met Pasen met lege handen staan tegenover het publiek, nu Roodkapje niet klaar is. Ook de heer Kolsteren vindt het erg, dat er hard gewerkt is om dit klaar te krijgen en dat er nu een kaal gebouw staat. Dhr. Smeets zou liever het pad afgesloten hebben om teleurstellingen bij de bezoekers te voorkomen. Hij vraagt zich af hoe hier de stenen geplaatst moeten worden, en uit de mening dat ons park (bedrijf) toch te groot is voor dergelijke tegenvallers. Op de vraag, wanneer Roodkapje dan wel klaar kan zijn antwoordt de heer Salet met 15 mei of uiterlijk met Pinksteren. De heer Knuivers vraagt zich af, hoe dit kan? Direct na Pasen komt de Eend aan de beurt waaraan een paar weken werk is, terwijl men nog niet eens weet wat bij Roodkapje gaat gebeuren. (WB, 14 april 1960)

De verschillende projecten blijken in de planning niet goed op elkaar afgestemd. In de daaropvolgende adviseursbespreking noemt Diender het niet klaar zijn van Roodkapje "enigszins pijnlijk en vraagt zich af hoe in de toekomst dergelijke kwesties voorkomen kunnen worden. De heer Reijnders antwoordt hierop dat de tijd voor experimenteren veel te kort is geweest, en dat het klaarmaken van "De Eend" op de eerste plaats kwam. De Eend is thans zover klaar. Met Roodkapje is de heer Reijnders thans druk bezig" (AB, 22 april 1960). Reijnders probeert de attractie alsnog met Pinksteren te laten draaien. Dit lukt echter niet en de verdere afwerking van Roodkapje wordt doorgeschoven naar 1961 (AB, 22 juli 1960).

In augustus 1960 maakt Pieck nog een schets van een vogel voor het huisje van Roodkapje.

De heer Pieck heeft een schets gemaakt van soort Toekan (vogel)¹³⁴ voor het huisje van Roodkapje. (AB, 8 augustus 1960)

134

Deze 'toekan' zou in de latere, expliciete vertelling bij de attractie worden aangeduid als *Krakeeltje, de tamme kraai*.



Figuur 3.30: Ontwerp toekan door Anton Pieck. (Archief Efteling)

Deze exotische vogel maakte beslist geen deel uit van de Grimm-versie van het sprookje van Roodkapje. Aannemelijk is dat Pieck de schets maakte op verzoek van Reijnders om de attractie meer klank en beweging te geven. Het is ook mogelijk dat het idee van het dier dat Roodkapje wil waarschuwen, Reijnders nog niet had losgelaten.

Bij de parkbezoeken van augustus wordt met betrekking tot het huisje van Roodkapje melding gemaakt van snoeren die niet weggewerkt zijn en een lantaarn die defect is.

In september geven Kolsteren, Smeets en Knuivers aan dat “b.v. Roodkapje helemaal geen effect sorteert, zoals men dat in de Efteling zou kunnen verwachten” (WB, 1 september 1960).

Pas eind september 1960 is er sprake van een prijsopgave door Reijnders van de pop Roodkapje (AB, 30 september 1960). Reijnders verzorgt de aankleding; de technische dienst dient het mechaniek permanent te maken en de verlichting te verzorgen. Als mechaniek voor de attractie wordt uiteindelijk een schijf met nokken gebruikt waarop de bewegingen van de wolf zijn geprogrammeerd. Dit mechaniek wordt in de kelderruimte onder het huisje geplaatst (Smit, 1990a:38). De pop zal in de Efteling beschilderd worden. Eind juni wordt er nog steeds bij Roodkapje gewerkt. “Het geluid is wel ingebracht maar nog niet gesynchroniseerd” (WB, 26 juni 1961). Uiteindelijk vermelden handgeschreven notulen: “Roodkapje vanaf 31 juli” waarmee het sprookje als attractie eindelijk compleet is.

3.8 Expliciete vertelpraktijken van sprookjes (jaren 50-60)

3.8.1 Expliciete vertellingen van sprookjes in het park

Reijnders was vermoedelijk de auteur van de allereerste Efteling-sprookjes die werden opgenomen in het Parkgidsje van 1953. Het parkgidsje bevatte ook zelfbedachte sprookjes, zoals De magische klok. Dit sprookje werd als volgt verteld:



Figuur 3.31: De Magische Klok in Parkgidsje 1953. (Archief Efteling)

In deze versie heeft de wijze les betrekking op 'te laat komen'. Het verhaal loopt aanvankelijk slecht af voor de zonen want zij worden in beelden veranderd. Maar uit de laatste regel blijkt toch een gelukkige afloop van dit sprookje: toen de jongens weer 'gewoon waren', kwamen ze nooit meer te laat. Ze hadden hun lesje blijkbaar geleerd.

Het sprookje werd ten behoeve van het eerste Efteling-sprookjesboek uit 1955 door Bob Venmans grondig herschreven. Zo veranderde hij de zonen in koningszonen die zich ontpopten tot oplichters. Ook werd de oneerlijke knecht Slimme Toon aan de vertelling toegevoegd. Het thema en daarmee ook de moraal van het sprookje werd duidelijk verzwaard: oneerlijkheid en bedrog worden bestraft. Volgens de archivaris is het denkbaar dat dit verhaal wel al "in het hoofd" van Peter Reijnders bestond (G. van Dongen, p.c., 6 april 2009). Het is aannemelijk dat er in ieder geval overleg was tussen Reijnders en Venmans over het sprookje. In het geval van De magische klok werd volgens de archivaris de uitgebreidere, gesproken versie van dit sprookje

pas later aan de attractie toegevoegd. Vaststaat dat Reijnders het sprookje zoals het nu nog steeds te horen is in de Efteling, zelf heeft ingesproken. Volgens Smit maakte hij hierbij geen gebruik van tekst op papier. “Het klinkt pas natuurlijk als er geen papier meer aan te pas komt, is zijn mening, dus leert hij ze maar van buiten” (Smit, 1990a:39).

Venmans en Reijnders waren beslist niet de enigen die zich bezighielden met het expliciet vertellen van sprookjes in het park. Ook de overige Eftelings hadden hier ideeën over, vooral ook in relatie tot de beleving van het publiek.

In augustus 1959 komt het vertellen van sprookjes bij de attracties in het park¹³⁵ in een aantal werkbesprekingen ter sprake. Men is van mening dat de sprookjes beter door een vrouw ingesproken kunnen worden, en dat bij een aantal sprookjes de vertelling moet worden toegevoegd.

Het vertellen van de sprookjes door een mannenstem vindt het publiek niet zo aantrekkelijk als de meisjesstem. Ook een aanvulling van de vertellingen bij de fakir en de nachtegaal etc. is wel gewenst. Dhr. Knuivers kan e.e.a. op papier zetten (investering). (WB, 7 augustus 1959)

Ook sprookjes die op dat moment via Reijnders' stem te horen zijn, zouden dan aangepast moeten worden.

Om de juiste persoon te vinden voor het vertellen van de sprookjes op de band zal de heer Knuivers binnen korte tijd enkele stemmen hiervoor proberen. De sprookjes van Magische Klok en Vrouw Holle, met aanvulling van de Fakir en de Nachtegaal komen hiervoor het eerst in aanmerking. (WB, 14 augustus 1959)

Diender vindt het verstandiger hier niet mee door te gaan en eerst met de adviseurs te overleggen.

Dhr. Knuivers is bezig met proeven nemen, om de juiste stem te vinden voor het vertellen van de sprookjes. De heer Diender stelt voor dit voorlopig stop te zetten of binnenskamers te houden, tot dat dit geval in de adviseursbespreking is voorgelegd. (WB, 21 augustus 1959)

Duidelijk blijkt hieruit dat de mening van de adviseurs over het vertellen van sprookjes zwaarwegend was. Mogelijk wilde Diender Reijnders niet voor het hoofd stoten door diens stem bij de attracties te schrappen.

3.8.2 De expliciete vertelling van Roodkapje bij de attractie

In de adviseursbespreking van 28 augustus 1959 geven Pieck en Reijnders aan het ermee eens te zijn als bij een aantal sprookjes de vertelling wordt toegevoegd. Dit geldt eventueel ook voor Roodkapje. Over het mogelijk vervangen van Reijnders stem door een vrouwenstem wordt dan niet meer gesproken.

Het vertellen van de sprookjes Nachtegaal en Fakir en eventueel ook Roodkapje wordt door de heren Pieck en Reijnders geapprecieerd. (AB, 28 augustus 1959)

Vijf maanden later komt Reijnders hier echter op terug. Hij geeft in het geval van Roodkapje de voorkeur aan een uitsluitend impliciete vertelling.

135 In 1959 werden in de Efteling op vier plaatsen bij de attractie het betreffende sprookje expliciet verteld. Dit waren De zes dienaren (bij Langnek), De magische klok, Vrouw Holle en De rode schoentjes. De eerste drie waren ingesproken door Reijnders zelf, het laatste door een vrouwenstem.

Het vertellen van het sprookje heeft minder zin, nl. a. de mensen blijven dan staan om te luisteren en hiervoor is geen plaats, b. reeds op 4 plaatsen worden de sprookjesverteld. c. het sprookjesverhaal van Roodkapje is te ~~vreed~~ griezelig.

Figuur 3.32: Uit Notulen Adviseursbespreking 22 januari 1960. (Archief Efteling)

De eerste reden die hij aanvoert is van logistieke aard: het luisteren naar het sprookje zou opstoppingen veroorzaken. “Het vertellen van het sprookje heeft minder zin, nl. a. de mensen blijven staan om te luisteren en hiervoor is geen plaats.”

Bij de tweede reden gaat het om de balans tussen impliciet en expliciet vertellen in het totale sprookjesbos: “b. reeds op 4 plaatsen worden de sprookjes verteld.”¹³⁶

De derde reden heeft met de beleving te maken. Gezien Reijnders’ gerichtheid op kinderen is het zeer waarschijnlijk dat hij hiermee specifiek op de beleving van kinderen doelde. Voor het letterlijk vertellen: “c. het sprookjesverhaal van Roodkapje is te vreed¹³⁷ griezelig” (AB, 22 januari 1960).

Vermoedelijk doelde Reijnders met ‘vreed’ en ‘griezelig’ op de passages waarin grootmoeder en Roodkapje door de wolf worden opgegeten. Als alternatief gaan de Eftelingers en secretaresse mejuffrouw Tuerlings op zoek naar een versje en liedje van Roodkapje (AB, 26 februari 1960). Hieruit blijkt dat zij op de hoogte waren van het bestaan van iets dergelijks, maar dat zij dit zelf niet direct paraat hadden.

Een deel van het bekende kinderliedje van Roodkapje is tegenwoordig nog steeds bij de attractie te horen. Vervolgens is een deel van de expliciete versie van het sprookje te horen. Dit luidt als volgt:¹³⁸

*Op zekere dag was Roodkapje naar haar grootmoeder gegaan die alleen in een huisje in het bos woonde. Onderweg had ze bloempjes geplukt, terwijl ze zong:
zeg Roodkapje waar ga je henen zo alleen zo alleen
zeg Roodkapje waar ga je henen zo alleen
ik ga naar grootmoeder bloempjes brengen uit het bos uit het bos
ik ga naar grootmoeder bloempjes brengen uit het bos
Toen ze aanbelde begon Krakeeltje de tamme kraai zenuwachtig te kraaien. Het was alsof hij Roodkapje voor iets wilde waarschuwen. Ja, daar was wel reden voor. Want de grote boze wolf was grootmoeders huisje binnengekomen en had haar met huid en haar opgegeten. Hij had grootmoeders nachthemd aangetrokken, haar muts opgezet en was toen in bed gaan liggen. Hij hoopte dat Roodkapje het niet zou merken als ze binnenkwam, dan kon hij haar ook plotseling overvallen en opeten. Kijk maar eens naar binnen door de ramen, daar ligt de boze wolf in grootmoeders bed. Kijk eens hoe hij likkebaardt in de hoop dat Roodkapje zo dadelijk binnen zal komen. Jullie weten allemaal hoe het sprookje verder gaat. Roodkapje en grootmoeder zijn gelukkig door de jager gered. En ze leefden nog lang en gelukkig.*

Opmerkelijk is dat er geen expliciete vermelding is van het opeten, maar dat ernaar wordt verwezen met de zin: *Jullie weten allemaal hoe het sprookje verder gaat.*

136 Opvallend is dat Reijnders wél aangeeft dat het nodig is bij de attractie van de eend. “Een naam en verhaal worden bedacht door Venmans. De tekst van dit sprookje is nodig” (AB, 27 mei 1961).

137 Het woord ‘vreed’ is doorgehaald en met pen zijn een uitroepteken en het woord ‘griezelig’ toegevoegd.

138 Dit sprookje werd ingesproken door Wieteke van Dort, waarschijnlijk in de jaren 70 (G. van Dongen, p.c., 2012).

Ook ontbreken enkele andere memetische elementen van het sprookje, te weten de waarschuwing door de moeder en de serie vragen die Roodkapje aan de wolf stelt.

3.8.3 Expliciete vertellingen van sprookjes 'buiten' het park

De sprookjes die door Venmans op schrift waren gesteld, werden op verschillende manieren en momenten in omloop gebracht.

Het Efteling Sprookjesboek (1955)

Allereerst verscheen in 1955 *Het Efteling Sprookjesboek* dat 12 sprookjes bevatte, en alleen in de Efteling verkrijgbaar was.¹³⁹ Opvallend is dat in dit eerste sprookjesboek het sprookje van Roodkapje ontbreekt, terwijl er op dat moment al wél een impliciete vertelling van het sprookje in het park te zien was.

Venmans verwijst bij de meeste sprookjes expliciet naar de scène zoals die in de Efteling op dat moment was uitgebeeld. Vanuit zijn rol als publiciteitschef zag hij blijkbaar een kans via het sprookjesboek de herinnering aan het Sprookjesbos levend te houden. Ook speelde hij in op de fantasie door bijvoorbeeld bij Doornroosje in te gaan op wat er zou gebeuren na afloop van de honderdjarige slaap:

In "De Efteling" hebben jullie gezien hoe alles was, vóórdat de prins kwam. Want als jullie gekomen waren toen iedereen al wakker geworden was, dan zou de schildwacht jullie tegen gehouden hebben en dan zouden jullie nu niet weten hoe mooi Doornroosje was, toen ze sliep. (Venmans, 1955)

Bij de Put van Vrouw Holle verwijst hij naar wat in de Efteling van dit sprookje te zien én te horen is:

De put staat nu op 'De Efteling' en als je je over de rand buigt, dan kun je op de bodem van de put alles horen en zien, wat hier verteld wordt. Maar pas op dat je er niet invalt. (Venmans, 1955)

Verder is het opmerkelijk dat slechts twee van de twaalf sprookjes beginnen met de formulering 'Er was eens' (De rode schoentjes en De zes dienaars). Slechts één sprookje eindigt met de formulering 'lang en gelukkig' (De rode schoentjes). Alle sprookjes kenden wel een goede afloop. Vaak richtte deze zich op een moraal of wijze les, waarbij slecht gedrag werd bestraft, zoals luiheid (Vrouw Holle), ijdelheid (Sneeuwwitje), belofte verbreken (De gouden bal), oneerlijkheid (De magische klok).

Opmerkelijk is dat Venmans van het Grimm-sprookje Het ganzenhoedstertje een totaal ander verhaal had gemaakt. Blijkbaar voelde hij zich niet beperkt door de bestaande versie van Grimm. Een reden voor de verandering van het sprookje kan zijn geweest dat de versie van Grimm een gruwelijk onderdeel bevat waarin een paardenkop wordt afgehakt en daarna aan een gevel wordt bevestigd. In Venmans' versie van Het ganzenhoedstertje draagt het meisje Hilletje haar twee ganzen in een periode van droogte keer op keer hoog een berg op om ze te laten grazen. Als later de watertoevoer naar het dorp stilvalt, spuiten de ganzen helder fris water uit hun bek om Hilletje en haar dorpsgenoten te laten drinken (Venmans, 1955).

Venmans liet het verhaal duidelijk kloppen met de uitbeelding én de functie van de uitbeelding in de Efteling. Het beeldje van de ganzenhoedster met de twee ganzen is namelijk een drinkfontein.

De wisselwerking tussen wat in de Efteling te zien is en de door Venmans bedachte sprookjes blijkt ook uit het volgende voorbeeld. Bij de gekleurde duiven die vanaf de opening van de Efteling rondom de ruïne van

139 Dit werd vermeld in het Parkgidsje van de Efteling (1956). Het gidsje wordt aangeduid als "Programmaboekje tevens plattegrond van de Efteling".

Sneeuwvitje bij het Herautenplein rondfladderden, bedacht Venmans het sprookje Het bruidskleed van Genoveva. Dit komt op het volgende neer.

Een prins wil voor zijn aanstaande bruid door een oude weefster een bruidskleed laten maken. De weefster is helaas blind geworden waardoor zij de kleuren niet meer kon onderscheiden. De duiven besloten haar hierbij te helpen door uit de strengen wol de weefster de juiste kleuren aan te reiken. Zo wordt het een schitterend bruidskleed en de prins is dolblij. En doordat de duiven zo diep in de wol hadden gewoeld, hadden zij allerlei kleuren aangenomen.

Het bruidskleed zelf is niet in de Efteling te zien. Venmans probeerde hiervoor de fantasie te stimuleren:

En als ze vlogen leken ze op bloemen, die door de wind in de lucht waren opgenomen. Zó kun je ze nu zien op 'De Efteling' en als je ogen dichtdoet, kun je bedenken hoe mooi het bruidskleed was van Genoveva de prinses. (Venmans, 1962:169)

Dat ook de meeste Eftelingen het sprookje van Venmans uit het sprookjesboek en het programmaboekje kenden en dat zij het belangrijk vonden dat het sprookje met de beleving op het Herautenplein bleef kloppen, blijkt uit het volgende:

Betreffende de duiven van de grot van Sneeuwvitje doet dhr. Diender het idee aan de hand deze duiven b.v. ieder kwartier het plein te laten overvliegen en ze bij de Magische Klok op die tijden te laten voeren. Dit zou een aardig effect geven. De heer Smeets antwoordt hierop dat deze gekleurde duiven thuishoren in het sprookje van Bruidskleed van Genoveva naar aanleiding waarvan de sprookjesboeken met de prijs ervan, de plattegronden en programmaboekjes ter sprake komen. (WB, 10 juli 1959)

Desondanks wordt er een proef gedaan met het voeren van de duiven bij de Magische Klok. Dit heeft tot resultaat dat de duiven schuw worden.

De dieren zijn nl. schuw geworden toen ze bij de klok voer kregen en opgejaagd werden d.m.v. bel en herauten. Gewacht wordt dus op het resultaat van de duiven zelf. (WB, 7 augustus 1959)

Het experiment wordt teruggedraaid en de duiven keren terug naar hun oude plek: "De duiven in het sprookjesbos vliegen weer tussen het publiek" (WB, 14 augustus 1959).

Parkgidsje met sprookjes (1956)

In 1956 was er in de Efteling een Parkgidsje in omloop waarin een korte versie van vijftien sprookjes was opgenomen.

Er was een duidelijk marketingcommunicatie-doel aan het gidsje verbonden, want bij vijf van de vijftien korte sprookjes in het gidsje wordt nadrukkelijk verwezen naar het Efteling- sprookjesboek: "Ook dit prachtige sprookje wordt uitvoerig verteld in het EFTELING-sprookjesboek, verkrijgbaar in de souvenir-shop" (in Parkgidsje Efteling, 1956).

Sommige sprookjes in het gidsje hebben een open einde. Bij enkele sprookjes wordt voor de afloop verwezen naar *Het Efteling Sprookjesboek*, zoals bij Sneeuwvitje:

Hoe tenslotte alles toch weer goedkwam en hoe de boze koningin gestraft werd, wordt verteld in het EFTELING-sprookjesboek. (in Parkgidsje Efteling, 1956)

Bij het sprookje Doornoosje is opnieuw een verwijzing naar de verstilde scène die op dat moment in de Efteling te zien was.

En zij niet alleen, iedereen in het paleis moest honderd jaar blijven slapen. En zo is de toestand nu nog. Gelukkig leeft er ergens een prins, die aan het eind van de honderd jaar de betovering zal komen verbreken, door de schone slaapster wakker te kussen. (in Parkgidsje Efteling, 1956)

Voorleessprookjes in Het sprookje van de efteling (1962)

Achterin het pocketboek *Het sprookje van de efteling* nam Venmans 14 voorleessprookjes op. Twaalf van deze sprookjes waren dezelfde als die in het eerste Efteling-sprookjesboek stonden. Roodkapje en het zelfbedachte sprookje de Tuinman en de Fakir waren de twee toevoegingen.

Het sprookje van de efteling werd in de souvenirshop verkocht en door Elsevier ook buiten de Efteling in omloop gebracht. Het was vooral bedoeld ter promotie van de Efteling zelf, zoals Venmans in 'Ter verantwoording' duidelijk maakt:

Wie nog niet in de Efteling is geweest kan daarmee op de volgende bladzijden kennis maken. Voor wie in het park een of meerdere dagen heeft doorgebracht zal dit boekje een herinnering zijn aan uren van gezonde ontspanning en ongecompliceerd plezier. En tenslotte zullen de voorleessprookjes achterin van nut zijn voor wie moeite moet doen de oude vertelsels uit zijn geheugen op te diepen. Nog afgezien van het feit dat in ieder geval de foto's er niet om liegen, zijn dit drie redenen waarom u dit boekje, dat in verschillende betekenissen het sprookje van De Efteling behandelt, misschien toch beter wél kunt kopen. (Venmans, 1962:8)

3.8.4 De expliciete vertellingen van Roodkapje 'buiten' de attractie

Zoals eerder vermeld kwam Roodkapje als sprookje nog niet voor in het eerste Sprookjesboek uit 1955. De eerste keer dat Roodkapje als Eftelingsprookje op schrift verscheen was in het parkgidsje uit 1956.

Bij Roodkapje heeft Venmans - vermoedelijk vanwege de beperkte lengte van de sprookjes in dit gidsje – bepaalde keuzes gemaakt in de vertelling van het sprookje. Het sprookje werd als volgt verteld:



roodkapje en de wolf

Bloemen plukken is leuk werk, maar niet als er boze wolven in de buurt zijn. Dat ondervond Roodkapje, die onderweg naar haar zieke grootmoeder, steeds verder het bos in dwaalde om bloemen te plukken. Ze ontmoette daar een wolf en vertelde hem waar ze heenging. En terwijl Roodkapje langzaam verder liep, rende de wolf vast naar grootmoeders huisje, at de oude vrouw op en ging zelf in haar bed op Roodkapje liggen wachten.

Toen later Roodkapje aan het bed kwam, at de wolf haar óók nog op. Gelukkig kwam er een jager langs, die het ondtier doodschoot en Roodkapje en haar grootmoeder bevrijdde uit de maag van de wolf.

© Efteling

Figuur 3.33: Korte versie Roodkapje in Parkgidsje (1956). (Archief Efteling)

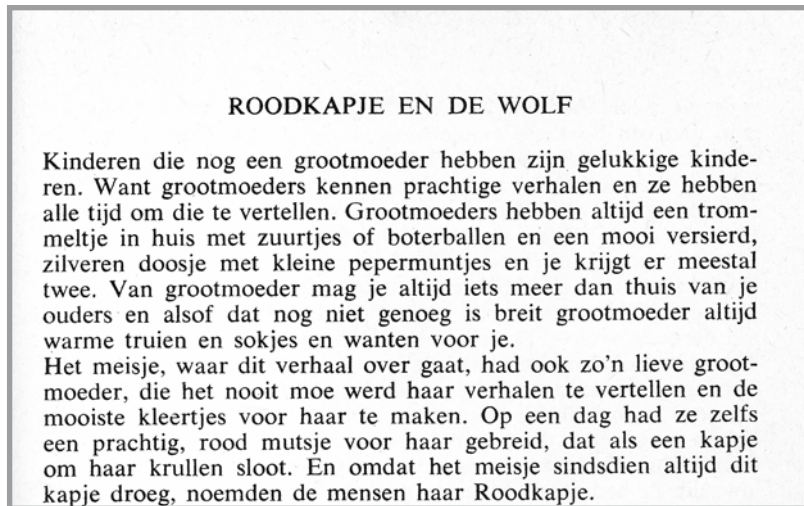
Een aantal kenmerkende elementen uit de versie van Grimm ontbreekt, zoals de waarschuwing vooraf door de moeder van Roodkapje. De vertelling begint met Roodkapje die op eigen initiatief bloemen gaat plukken en niet omdat de wolf haar daartoe overhaalt.

Het is aannemelijk dat Venmans zich bij het schrijven van dit sprookje rechtstreeks richtte op de uitbeelding met de twee beeldjes die zich op dat moment in de Efteling bevond: die van de nietsvermoedende Roodkapje die door de wolf wordt beloerd. De foto van de twee beeldjes staat in het gidsje dan ook boven het sprookje afgebeeld. De impliciete vertelling in het Sprookjesbos van dat moment was dus conditionerend voor de expliciete vertelling van het sprookje.

Eerder is aangegeven dat Reijnders het sprookje van Roodkapje te wreed of te griezelig vond om te vertellen, mogelijk vanwege het opeten. Venmans vertelt wél dat grootmoeder en Roodkapje door de wolf worden opgegeten, maar de bekende reeks vragen - grote ogen, grote oren, enzovoort - ontbreekt. Het einde van het sprookje sluit grotendeels aan bij de versie van Grimm: de jager redt grootmoeder en Roodkapje uit de buik van de wolf. Het enige verschil is dat de jager bij Grimm de buik opensnijdt, en dat hij bij Venmans de wolf doodschiet.

In 1961 herschreef Venmans Roodkapje voor *Het sprookje van de efteling* waarbij hij het aanzienlijk langer maakte. Het was één van de 14 voorleessprookjes die achterin het pocketboek werden opgenomen. Het sprookje van Roodkapje en de wolf volgt vrij nauwkeurig de versie van Grimm. Toch paste hij het sprookje ook op onderdelen aan. Venmans laat de scène met de tweede wolf weg. Verder voegt hij het een en ander toe. Zo begint hij het sprookje met een stukje over grootmoeders en kinderen in het algemeen. Opvallend is

dat hij vermeldt dat grootmoeders *prachtige verhalen kennen en alle tijd hebben om ze te vertellen*. Hiermee verwijst hij naar het mondeling vertellen (van generatie op generatie), dat nadrukkelijk bij sprookjes lijkt te horen.

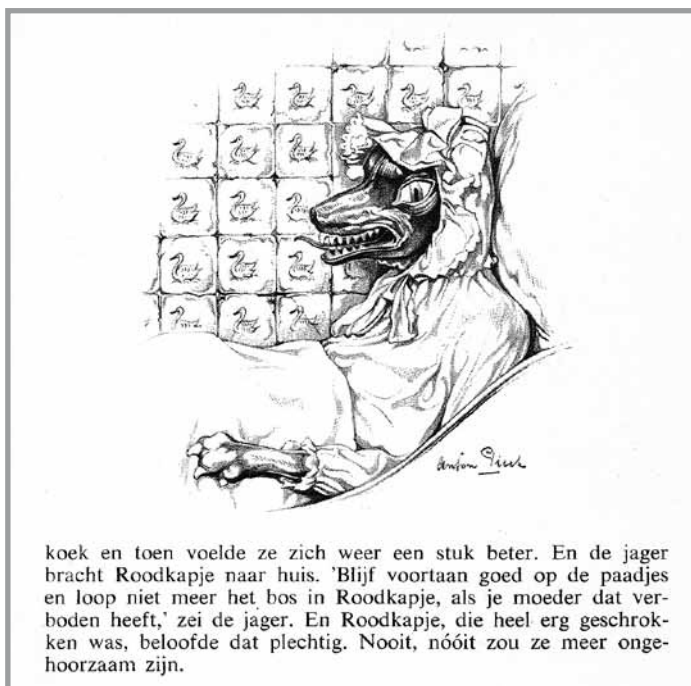


Figuur 3.34: Passage uit *Het sprookje van de efteling* (1962), door Venmans.

Roodkapje wordt door haar moeder op pad gestuurd naar grootmoeder. Ze krijgt de waarschuwing mee om op het pad te blijven omdat ze anders zou kunnen vallen en de fles wijn zou kunnen breken. Moeder waarschuwt haar niet voor de wolf. De gehoorzaamheid van Roodkapje wordt benadrukt, en haar onschuld. Ze is dan ook niet bang voor de wolf omdat ze hem niet kent. Dat zij zich laat overhalen bloemen te gaan plukken, is vooral omdat ze lief wil zijn voor haar grootmoeder. Het contrast tussen goed (Roodkapje) en kwaad (de wolf) wordt scherp aangezet. De wolf wordt neergezet als een *lelijkerd* en als *vals*. Venmans is in deze versie erg expliciet over het opeten. *Het woeste dier sprong grommend naar de bedstee en slokte grootmoeder naar binnen* (p.142). Als Roodkapje aankomt bij het huisje drukt zij op de klink en belt niet aan zoals in de uitbeelding in de Efteling het geval was. Mogelijk schreef Venmans het sprookje vóórdat de uitbeelding met de pop compleet was.

Roodkapje stelt de bekende vragen, waarna de wolf uit bed springt en haar *in één hap* verslindt. De jager komt langs en hij besluit – conform de versie van Grimm - uit voorzichtigheid de wolf open te snijden en niet dood te schieten, zoals Venmans eerder in de korte versie van Roodkapje beschreef. Roodkapje en grootmoeder worden zo gered. Roodkapje wordt door de jager thuisgebracht, een onderdeel dat in de versie van Grimm niet voorkomt. Hij zegt haar nooit meer iets te doen dat haar moeder verboden heeft. *En Roodkapje die heel erg geschrokken was beloofde dat plechtig. Nooit, nóóit zou ze meer ongehoorzaam zijn* (p.143).

Pieck maakte bij dit sprookje een tekening van de wolf in bed die overeenkomt met de wolf zoals die in de Efteling in bed ligt. Hiermee keerde hij in feite terug naar de eerste illustratie die hij in de jaren 40 bij dit sprookje maakte.



Figuur 3.35: Illustratie van wolf in *Het sprookje van de efteling* (1962), door Anton Pieck.

3.9 De beleving van het Sprookjesbos – en van Roodkapje - begin jaren 60

3.9.1 Intenties van de actoren: beleving van het publiek

Uit het voorgaande blijkt dat de diverse actoren uit de eerste periode tot op zekere hoogte al bewust met de beleving van het publiek bezig waren.

De actoren hadden verschillende ideeën over de totstandkoming van een succesvolle beleving. Alleen maar 'mooi' was hiervoor niet genoeg. Het volgende voorbeeld gaat over het idee van een Japanse tuin waar men doorheen kan varen.

De heer Diender heeft hierover de gedachte, dat deze attractie wel erg mooi, maar een zeer grote investering worden zal. Van het succes ervan is de heer Diender niet geheel overtuigd; wanneer het alleen maar mooi is.

De heer Reijnders brengt hier tegenin, dat "mooi" wel een succes kan worden als dit gepaard gaat met "sensatie", b.v. wanneer men alléén kan varen in de Japanse tuin. (AB, 23 september 1960)¹⁴⁰

Naast "sensatie" noemen Pieck en Reijnders in een ander verband nog meer factoren die volgens hen tot een beleving zouden leiden.

De heer Pieck toont een schets van de toekomstige toegangspoort tussen de parkeerterreinen. Naar mening van de heer Diender is dit te groots van opzet; het moet meer gewoon zijn. De heren adviseurs zijn het hiermee niet eens en voeren als tegenargumenten aan:

- a. Iets eigentijds wordt niet spectaculair.

140 Het plan werd in deze vorm niet gerealiseerd (Vanden Diepstraten et al., 2002:48).

- b. Deze opzet wordt nooit ouderwets.
 - c. Deze toegang geeft iets feestelijks. De bezoekers willen niet iets gewoons zien. De bruikbaarheid zal in een later stadium bekeken worden.
- (AB, 21 juni 1961)

Opvallend is dat Pieck en Reijnders stellen dat iets 'eigentijds' niet 'spectaculair' kan worden. Hiermee impliceren zij indirect dat juist iets niet-eigentijds tot een spectaculair effect leidt. In punt b. geven zij aan dat de niet-eigentijdse opzet nooit 'ouderwets' wordt en dus tijdloos zal zijn. In deze context lijkt 'ouderwets' een enigszins negatieve connotatie te hebben.¹⁴¹ Uit punt c. blijkt dat 'feestelijk' en 'niet gewoon' aspecten waren die voor het publiek aantrekkelijk waren.

In het voorgaande is al enkele malen vermeld dat Pieck en Reijnders in hun werk sterk op kinderen gericht waren. In 3.5.1 is verwezen naar het 'psychologisch inzicht' van met name Reijnders, en hoe hij zich inleefde in de belevingswereld van kinderen en hun reacties van tevoren peilde. Dit leidde bijvoorbeeld bij de Stenen Kip en de Gekroonde Eend tot een bewust ingestelde wachttijd tussen inworp van een dubbeltje en het vallen van het verrassingsei. Ook technicus Knuivers speelde hierbij een rol. Bij de Gekroonde Eend werd de wachttijd op 15 seconden ingesteld (Vanden Diepstraten et al., 2002:46).

Uit de notulen blijkt dat men vervolgens de reacties bij de attractie waarnam en dat men merkte dat dit voor kinderen te lang was.

Daar de meeste kinderen het lange wachten bij de eend niet kunnen opbrengen, wordt de heer Knuivers verzocht hiervoor een oplossing te zoeken. (AB, 26 augustus 1960)

In het geval van de Gekroonde Eend werd de wachttijd uiteindelijk bekort.

Het kwam vaker voor dat de actoren, zowel de adviseurs als de overige Eftelingen, op basis van waargenomen reacties bij het publiek tot voorstellen kwamen om sprookjesattracties aan te passen of er iets aan toe te voegen. In de voorgaande paragraaf zijn al de voorbeelden ter sprake gekomen van het gebruik van een vrouwen- of mannenstem voor het vertellen van sprookjes, en van de duivenovervlucht. Bij het sprookje Hans en Grietje hadden blijkbaar niet alle bezoekers door dat de heks pas tevoorschijn komt als er aan de klink van het hekje gerammeld wordt. Aangezien de actoren het belangrijk vonden dat het publiek de attracties actief 'gebruikte' om ze zo volledig te kunnen beleven, werd er gezocht naar een oplossing.

De heer Diender merkt op, dat aan het sprookje van Hans en Grietje de bezoekers niet actief deelnemen. Misschien zou een bordje met tegengestelde tekst het geheel, vooral in de minder drukke periode aantrekkelijker maken. Dhr. Pieck zal voor tekst en bordje zorgen. (AB, 17 april 1959)

De actoren waren zich bewust van het feit dat het publiek hoge verwachtingen had en dat daaraan moest worden voldaan. Gebeurde dit niet, dan vreesde men teleurstelling bij de bezoekers. Dat was niet alleen bij Roodkapje het geval. Het volgende citaat heeft betrekking op de attractie de Liefdesbron:

Doch de heer Diender blijft van mening dat bij een attractie die niet voor 100% aan de verwachtingen van iedere bezoeker voldoet, deze zich bekocht voelt, het effect dus helemaal verloren is.

(AB, 18 december 1959)

141 In zijn commentaar bij de poppenkast in de film *De Efteling in het Hart van Brabant* gebruikt Reijnders ook het woord 'ouderwets'. In die context lijkt de connotatie eerder positief (zie 3.4).

3.9.2 De beleving van de sprookjes van de Efteling (volgens journalisten)

Wat nu de gevolgen waren van de narratieve praktijken van de actoren, dus hoe het publiek de sprookjes van de Efteling begin jaren 60 daadwerkelijk beleefde, is niet eenvoudig te achterhalen. Zoals uit het voorgaande blijkt, geven de notulen soms een indicatie van wat de adviseurs en de Eftelingers in het park onder het publiek konden waarnemen. Verder verschaffen diverse kranten- en tijdschriftartikelen uit die tijd enig inzicht in de beleving van - in ieder geval - de journalisten die ze schreven.¹⁴² In enkele gevallen verwezen deze journalisten hierbij bovendien naar de reacties die zij bij het publiek waarnamen, zoals in onderstaand artikel.



Figuur 3.36: Introductie uit "De Efteling, Een Brabants "Tivoli" "(1961, 24 juni), door E. Janssen in De Goudsche Courant. (Archief Efteling)

142 De meeste kranten- en tijdschriftartikelen zijn anoniem. Slechts in enkele gevallen wordt de auteur vermeld. Opgemerkt moet worden dat het mogelijk bij een aantal artikelen gaat om (pers)berichten van de hand van Venmans. Met name de stijl en inhoud van berichten rondom het 10-jarig bestaan duiden hierop.

In veel artikelen over de Efteling wordt het Sprookjesbos aangeduid als grootste attractie:

“Maar de grootste aantrekkingskracht vormt voor velen het uitgestrekte sprookjeswoud” (“Het sprookje duurt al tien jaar”, 1961). Vaak werd daarbij meteen verwezen naar Pieck als romanticus en diens “artistieke leiding” (ibid.), en naar Reijnders als technicus en “duizendkunstenaar” (“Een dagje Efteling is een volle dag levensvreugde”, 1962).

Dien romantische tovenaars vond men in Anton Pieck, die in de bossen van de Efteling de sprookjes gestalte ging geven. En Reijnders werd zijn moderne rechterhand, die naar hartelust listig gecamoufleerde microfoons, luidsprekers en nog een héél arsenaal van technische grappen, waarover sinds de opening van de huidige Efteling in de zomer van 1952 de vier miljoen bezoekers zich hebben verbaasd. (“Uit de oude schoen groeide een sprookjesbos”, 1959)

De nadruk lag in veel artikelen op hoe de Efteling erin slaagt de juiste balans te vinden tussen het behagen van het grote publiek en de goede smaak:

En hoewel het gehele park doelbewust op de wensen van het grote publiek is afgestemd, vindt men er geen wansmaak, geen opdringerigheid en geen spoor van platvloerse lol. (“Altijd raak ... De Efteling”, 1962)

Diverse artikelen verwijzen naar hoe in de Efteling bekende sprookjes “tot leven” zijn gebracht, in “levenden lijve” (“Een dagje Efteling”, 1962) of “levensecht” (“Sprookjes bestaan echt op de Efteling”, 1962) te zien zijn. Deze verdienste werd enerzijds toegeschreven aan de vormgeving van de kunstenaar Anton Pieck (ibid.) en anderzijds aan de “technische trucjes” van Reijnders (“Een dagje Efteling”, 1962).

De Efteling is één brok toegepaste mensenkennis: een wijze combinatie van techniek en romantiek, werkelijkheid en fantasie, een toverwereld van beelden, klanken, bewegingen en kleurrijke verhalen. (“Altijd raak ... De Efteling”, 1962)

Ook in de Duitse pers werd geschreven over hoe in de Efteling sprookjes werkelijkheid waren geworden. Hierin overtreft de Efteling volgens de journalist al het andere op dit gebied:

Hier werden Märchen Wirklichkeit [...] Ich befinde mich im holländischen Märchenwald “Efteling”, einem Super-Märchenwald, der alles andere auf diesem Gebiet in den Schatten stellt. (“Hier werden Märchen Wirklichkeit”, 1962)

Wanneer in de artikelen sprookjes aan de orde komen, dan worden daarbij vaak Grimm en Andersen als referentie genoemd. Journalist Elfrun Jacob plaatst in dit verband een kritische kanttekening bij de omgang met sprookjes in de Efteling:

Wüsten die Gebrüder Grimm, Andersen und Scheherezade von diesem Märchenwald – sie drehten sich gewiss im Grabe herum. (“Hier werden Märchen Wirklichkeit”, 1962)

Deze uitspraak wordt echter genuanceerd door de herinnering aan de eigen kindertijd waarin vermaak aantrekkelijker was dan echte cultuur:

Aber die Kinder jubeln [...] Kitsch? Verderb des Kindlichen Geschmacks? Mag sein. Aber gingen wir als Kinder nicht auch lieber in die Schiessbude als in Goethehaus, welch letzteres meine Mutter für sehenswerter hielt? ("Hier werden Märchen Wirklichkeit", 1962)

Net als de Duitse journalist Jacob speculeert ook Ton van Scharn over wat Grimm en Andersen van de Efteling zouden vinden. Volgens hem zou hun beleving zonder meer positief zijn: "De Efteling is een sprookje. Zelfs Grimm en Andersen zouden er hun eigen oren en ogen niet geloven" ("Een dagje Efteling", 1962).

Opvallend is dat in de rij van sprookjes die in diverse artikelen wordt genoemd, vaak ook zelfbedachte sprookjes voorkomen zoals dat van de Vliegende Fakir of Het stoute prinsesje. Blijkbaar merkte het publiek niet op dat het hier om zelfbedachte sprookjes ging. Het is mogelijk dat van deze sprookjes werd aangenomen dat zij tot bestaande collecties behoorden. In het geval van de Vliegende Fakir wekte de Efteling zelf de suggestie van een relatie tot sprookjes uit Duizend-en-een-nacht, zoals blijkt uit het bijschrift bij deze attractie bij de plattegrond uit 1961 (zie figuur 3.11): "Om dit tafereel te verlevendigen, speelt zich hier een scène af die had kunnen voorkomen in de verhalen van Duizend en één Nacht" (in Plattegrond Efteling, 1961).

In zijn Duitstalige artikel verwijst Jacob naar Sheherezade uit sprookjes van Duizend-en-een-nacht. Mogelijk nam de journalist als vanzelfsprekend aan dat de Vliegende Fakir hiertoe behoorde.

De beschrijvingen van wat in het Sprookjesbos te zien en te horen was, waren overigens niet altijd accuraat. In het volgende artikel wordt gesteld dat bij elke attractie het betreffende sprookje – met muzikale begeleiding - te horen was. Dit was niet het geval:

We groeten terloops Roodkapje, grinniken eens naar de wolf die in grootmoeders nachthemd onrustig ligt te slapen, en luisteren bij de toverbron naar het montere lied van de Chinese Nachtegaal. Overal, bij elk tafereel, wordt het betreffende sprookje verteld en muzikaal begeleid, en er zijn telkens banken zodat je er gezellig kan naar luisteren. ("Op reis De Efteling", 1962)

De beleving van kinderen

In veel artikelen komt specifiek de beleving van kinderen aan bod. Rogier van Aerde vraagt zich in een artikel – na zijn bezoek aan de Efteling – af of het sprookje nog wel zal aanspreken bij de 'moderne' kinderen uit 1959:

We waren met drie van onze telgen in "de Efteling" en vroegen ons af of zulke met radio, televisie en mechanisch speelgoed opgroeiende kinderen nog wel vatbaar waren voor het sprookje. (Van Aerde, 1959)

Na aankomst bleken niet alleen kinderen maar ook volwassenen zich bij de sprookjes te vermaken. Toch is volgens de journalist het samen beleven mét de kinderen het leukste.

Er komen hier busladingen volwassenen en die schijnen zich goed te vermaken; ze verdringen elkaar soms zó voor het raam van de schone slaapster, dat de kleintjes er nauwelijks meer bij kunnen. Maar veel leuker is het toch hier met de kinderen heen te gaan, te kijken naar hun vreugde, te luisteren naar hun opmerkingen. (Van Aerde, 1959)

Wanneer de attracties uit het Sprookjesbos ter sprake komen, vindt vaak verwijzing plaats naar de achterliggende sprookjes. Onbewust schakelen de auteurs heen en weer tussen wat wél is uitgebeeld en wat niet. Dit duidt erop dat de journalisten zelf beschikten over een grote praktische en discursieve kennis op dit gebied en dat zij als vanzelfsprekend uitgingen van een gedeelde kennis met de lezers op dit gebied.

In een artikel wordt de vanzelfsprekendheid waarmee kinderen de wonderlijke gebeurtenissen in achterliggende sprookjes ervaren in direct verband gebracht met hoe zij de wonderlijkheid van de uitbeelding in de Efteling ervaren:

En zoals het kind zich bij het horen van een sprookje nooit afvraagt, hoe het kan, dat een wolf zo'n groot brok mensenvlees als Roodkapje achter elkaar kan opslokken, en hoe het kan dat de rode schoentjes uit eigen beweging over de dansvloer klikklakken, zo aanvaarden ze het in de Efteling ook als vanzelfsprekend, dat de papegaai, die eens een stout prinsesje was, alles prompt nazegt en –gilt en dat uit de paddestoelen steeds weer zilveren toontjes opklingelen. Ze vragen niet naar de technische trucjes, waarmee de vindingrijke duizendkunstenaar Peter Reynders naar ontwerp van Anton Pieck de sprookjes tot leven heeft gebracht. Ze zien alleen de decors: het pannekoekenhuisje, het Perzische paleis en het sprookjeskasteel. Ze zien alleen, dat de man met de lange nek zijn hals uitsteekt als een periscoop tot boven de golven groen van de bomen, dat hollebolle Gijs een onverzadigbare papiervreter is, dat als de vliegende fakir fluit, de tulpen met honderden tegelijk uit de grond schieten en dat Doornroosje "echt" ademt. Ze zien het, maar ze vragen veelal niet verder. [...] Het is of de kinderen niet achter de mechanische waarheid willen komen, of ze bang zijn ontuchtterd te worden en de illusie, dat het allemaal echt is, te verliezen.
(“Een dagje Efteling”, 1962)

Hieruit blijkt dat kinderen zich niet bewust waren van de techniek achter de attractie.

In een ander artikel wordt naar een griezelige uitbeelding in het Sprookjesbos verwezen. Vermeld wordt dat deze soms de allerkleinste kinderen bang kan maken. Als oorzaak wordt de fantasie van kinderen genoemd, en dan met name het écht geloven in sprookjes:

[...] dat er voor de jongeren nog zoveel te fantaseren is. Zij geloven zo echt in de sprookjes, dat er bij de allerkleinsten soms wel tranen komen. De heks doet ook zo griezelig als zij het luikje openschuift in waarin in een zij-appartement Hans weliswaar welgedaan maar nog niet dik genoeg voor de heks achter de tralies op zijn culinaire bereiding zit te wachten. (“Sprookjes bestaan echt op de Efteling”, 1962)

Ook hier is er de verwijzing naar het achterliggende sprookje, met de opmerking dat ieder kind weet dat dit sprookje uiteindelijk goed afloopt: de heks eet Hans niet op maar belandt zelf in de oven. Desondanks blijft de heks in het Sprookjesbos ‘betoverend’:

Dat de bak- en braadkunsten van de heks toch niet zo'n onverwachte wending nemen, als het sprookje eerst doet verwachten, weet ieder kind, maar toch gaat er van deze heks een “betoverende” invloed uit. (“Sprookjes bestaan echt op de Efteling”, 1962)

Toch heeft de heks van Hans en Grietje niet op alle kinderen een betoverende uitwerking. Journalist Janssen neemt waar dat kinderen teleurgesteld zijn dat ze het vervolg van het sprookje niet te zien krijgen:

Zij [de heks] beperkt zich dagelijks ten aanhore van honderden zich achter een hek met neptaarten verdringende schaar van sprookjes-supporters, tot de per bandrecorder om de minuut ten beste gegeven, onsterfelijke alinea; knibbel knabbel knuisje, wie knabbelt aan mijn huisje. Ze slaat onder deze declamatie een paar keer met het luikje in haar voordeur, maar daarbij blijft het. Tot zichtbare teleurstelling van de kinderschaar aan haar tuinhek. De moedigsten vragen brutaal om de –van hun moeders voorlezing bekende- volgende scène in dit sprookje. Wanneer deze alsmat uitblijft voelen ze zich duidelijk genept. De teleurstelling duurt maar heel even, want een eindje verderop kunnen ze een stenen papegaai – ook al weer danks zij de moderne techniek – al hun in de verborgen microfoon geschreeuwde woorden en zinnestjes – binnen de minuut laten nazeggen... ("De Efteling, Een Brabants "Tivoli", 1961)

De beleving van volwassenen

In diverse artikelen komt naast de beleving van kinderen ook specifiek die van volwassenen aan bod. De Efteling wordt daarbij vaak aangeduid als bedoeld voor jong en oud:

Het park heeft maar één doel voor oog, namelijk grote en kleine mensen vrolijk maken en het verdient derhalve een oprecht woord van dank en lof. ("Altijd raak...De Efteling", 1962)

Ook Van Scharn stelt dat de Efteling voor jong en oud aantrekkelijk is. Volgens hem willen volwassenen zich in hun hart net als kinderen 'verwonderen'. Deze verwondering van volwassenen betreft dan met name de techniek:

Kinderen houden van het wonderlijke en het verwonderlijke en willen hun ouders dit in hun hart ook niet voor één keertje? In de Efteling kan jong en oud aan zijn droomvervullende trekken komen. Een dagje Efteling is ook voor de volwassene met al zijn nuchterheid en zijn nieuwsgierigheid naar het hoe van achter-de-schermen één aaneenschakeling van verwondering en bewondering. Al was het alleen maar om het "hoe hebben ze dat toch klaargespeeld?" Dat vragen ze zich af voor het witte paleis, terwijl de fakir op zijn tapijt van toren tot toren vliegt, als ze de kok zien, die zit te snurken, en de stenen kip, die sinds 1955 welhaast een miljoen eieren heeft gelegd. ("Een dagje Efteling", 1962)

De mogelijke aarzeling van volwassenen bij de gekunsteldheid van de figuren, wordt ruim gecompenseerd door de opzet van de Efteling:

Al zal de oudere misschien wat sceptisch staan tegenover de figuren, die vaak op mechanische wijze een levend(ig)e indruk maken, het geheel is zo'n goede compositie geworden van vermaak en natuur, dat een dagbezoek aan de Efteling toch waarlijk een vakantiegenoegeen betekent. ("Sprookjes bestaan echt op de Efteling", 1962)

Een aspect dat regelmatig wordt genoemd is dat in de Efteling volwassenen bekende sprookjes uit hun eigen kindertijd kunnen (her)belevén.

Wat hier, onder de artistieke leiding van Anton Pieck tot stand kwam, grenst aan het ongelooflijke. Alle bekende sprookjes uit uw jeugd komen er in klank, kleur en beweging, opnieuw tot leven. ("Het sprookje duurt al tien jaar", 1961)

Ook in een recensie van het pocketboek *Het sprookje van de efteling* komt het aspect van herbeleving van sprookjes uit de kinderjaren naar voren:

En zijn we eenmaal verdiept in deze spannende lectuur, dan lezen we gaarne verder, waar de schrijver ons de vele sprookjes vertelt, die in het sprookjesbos op de Efteling zijn afgebeeld, van de schone slaapster, van Roodkapje en de Wolf en nog vele andere, die wij sinds onze kinderjaren kennen die wij met genoegen nog steeds weer horen. ("Het sprookje van de Efteling", 1962)

In een ander artikel wordt verwezen naar "het kind in ons allemaal" ("Uit de oude schoen", 1959) dat in de Efteling naar boven kan komen. Om dit te bereiken zou men zich open moeten stellen voor de "charme van het sprookje". Het Sprookjesbos moet men niet door de ogen van een nuchtere volwassene maar door die van het kind beleven.

Doornroosje slaapt in een fraai vertrek, ergens hoog op een berg in een luisterrijk kasteel. De honderd jaren zijn nog altijd niet voorbij; maar ergens leeft een prins van adellijken bloede, die de schone slaapster voornemens is wakker te kussen. We waren het niet eens met die dame uit Amsterdam, die Doornroosje nauwlettend opnam, haar taxeerde en toen zei: "Det is 'n C&A-pop, so ken ik se daar ook sien."

De charme van het sprookje is haar kennelijk ontgroeid en dat is een verlies voor haar. Het is dwaas om het sprookjesbos als volwassene te beoordelen. Wees kind met de kinderen, pas dan krijgt ge toegang tot de 'schone wereld van weleer'. ("De C en A pop", 1962)

Deze 'schone wereld van weleer' was dezelfde onbepaalde, vervlogen tijd van de sprookjes waarnaar ook de romanticus Pieck verlangde.

3.9.3 De beleving van Roodkapje begin jaren 60

In bovenstaande citaten is duidelijk geworden dat ook Roodkapje regelmatig vermeld werd in de rij van bekende sprookjes die begin jaren 60 in de Efteling te zien waren.

In de volgende passage wordt de combinatie van natuur, techniek én sprookjes op originele wijze verwoord:

De echte forsythia's wedijveren in pracht met de kunsttulpen van de vliegende fakir; de merels fluiten er op tegen de namaak-nachtegaal en in de diverse sprookjesbedden liggen een roerloos Sneeuwwitje, een vredig ademend Doornroosje en een hijgende wolf te wachten op nieuw publiek. ("De Efteling 10 jaar", 1961)

In 1961 is er in de pers meer aandacht voor het 10-jarig bestaan en voor de lezing van Perquin dan voor de nieuwe attractie Roodkapje. De persberichten door Venmans lijken hier debet aan te zijn.¹⁴³ Slechts eenmaal heb ik een aankondiging van Roodkapje als nieuwe attractie teruggevonden:

Tot verbetering en uitbreiding van het natuurpark De Efteling in het jubileum-seizoen behoren o.m. de speeltuin, die er een terras bijkreeg, een openlucht snelbuffet, en een drankenautomaat. Het sprookjesbos kreeg er een nieuwe attractie bij in vorm van "Roodkapje" en een dansende dolfijn. (in *De Stem*, 1961)

143

Uit de notulen uit 1960 en 1961 blijkt dat men veel publiciteit wilde rondom het 10-jarig bestaan.

Een mogelijke reden is dat de attractie bij de opening in 1961 nog niet compleet was. Dat Roodkapje als figuur niet te zien was, werd door journalist Janssen niet als incompleet ervaren: hij ging ervan uit dat de wolf zowel grootmoeder als Roodkapje al had opgegeten en dat zij zich beiden in de buik van de wolf bevonden. Hij beschrijft het opensperren van de kaken en het rollen van de ogen. In de vertwijfelde blik leest Janssen de behoefte aan een "digestief, want ook de wolf lijkt het geloof in de komst van de jager te hebben verloren". Hoewel Janssen met humor over het tafereel vertelt, ontgaat hem de betekenis van het brilletje op de tafel niet. Janssen ziet dat "enige schijn van sprookjes-werkelijkheid" aan het tafereel is gegeven via dit "ijzeren brilletje van opoe waarmee zij de kriebelletters in een voor de hand liggend in perkament ingebonden boek, placht te ontcijferen" (De Efteling, Een Brabants "Tivoli", 1961). Het brilletje vertelt zodoende impliciet een deel van het verhaal.



Figuur 3.37: In "De Efteling, Een Brabants "Tivoli" " (1961, 24 juni), door E. Janssen in De Goudsche Courant. (Archief Efteling)

Opvallend is dat in de volgende 'recensie' van de Efteling *Tante Jo en Oom Toon* bij de attractie Roodkapje verwijzen naar de wolf én naar de grootmoeder die bij de attractie niet zichtbaar is. Blijkbaar konden de auteurs van het artikel dit karakter moeiteloos aan het tafereel verbinden:

Ook zagen we een lange rij kabouterhuisjes. Daarna kwam Roodkapje aan de beurt, met de wolf en de grootmoeder. ("Tante Jo en Oom Toon: Naar de Efteling", 1962)

In de volgende beschrijving is voor het eerst te lezen hoe het publiek op Roodkapje als complete attractie reageerde: het was de moeite waard in het hoogseizoen voor het sprookje in de rij te staan.

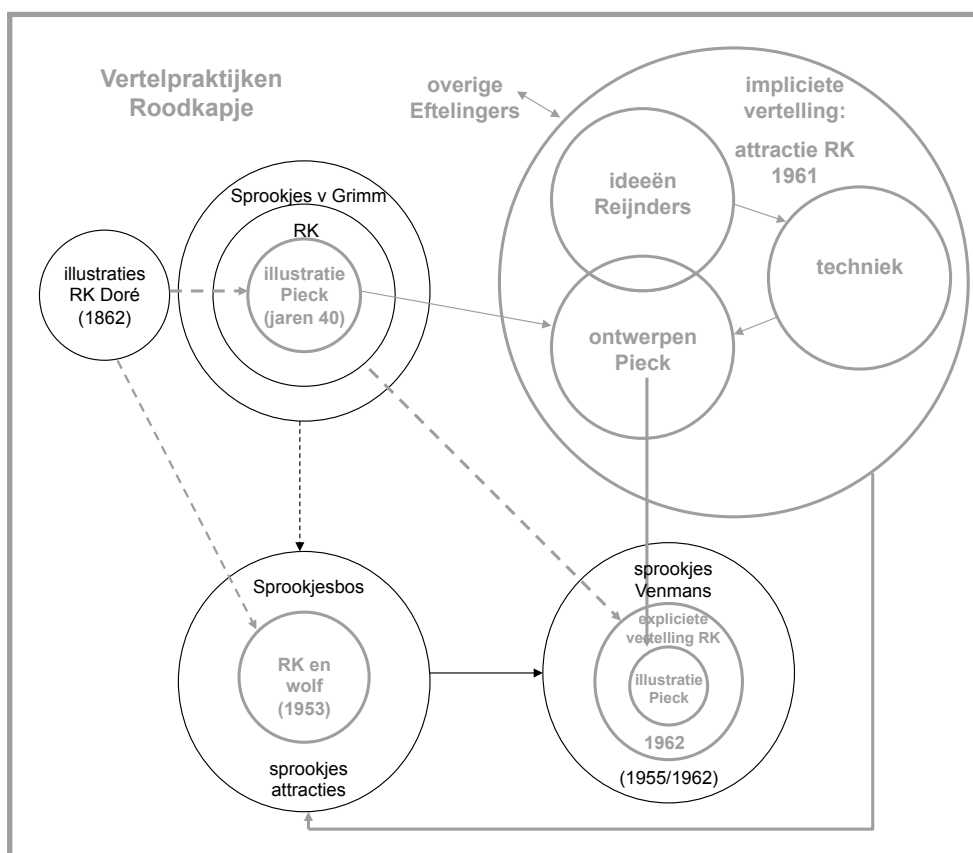
Alleen, stelt u zich niet voor, dat u de enige bent, die wel eens op het idee is gekomen, naar de Efteling te gaan. Gewoonlijk komen duizenden Nederlanders op dezelfde dag op die gedachte en derhalve wordt er voor de amechtig hijgende wolf, die zojuist de grootmoeder v. Roodkapje heeft

verslonden en met het kanten mutsje op in bed ligt uit te blazen, dapper door de bezoekers queue gemaakt. Alsof er het hoogste Nederlandse cultuurgood te zien is...een Dagwacht voor Roodkapje. ("Sprookjes bestaan echt op de Efteling", 1962)

Uit de licht ironische slotzin blijkt dat het voor deze auteur bij de attractie Roodkapje om cultuur met een knipoog ging.

3.10 Vertelpraktijken van Roodkapje door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies

Hoe de praktijken van het impliciet en expliciet vertellen van Roodkapje door de Efteling samenhangen, kan als volgt in beeld worden gebracht:



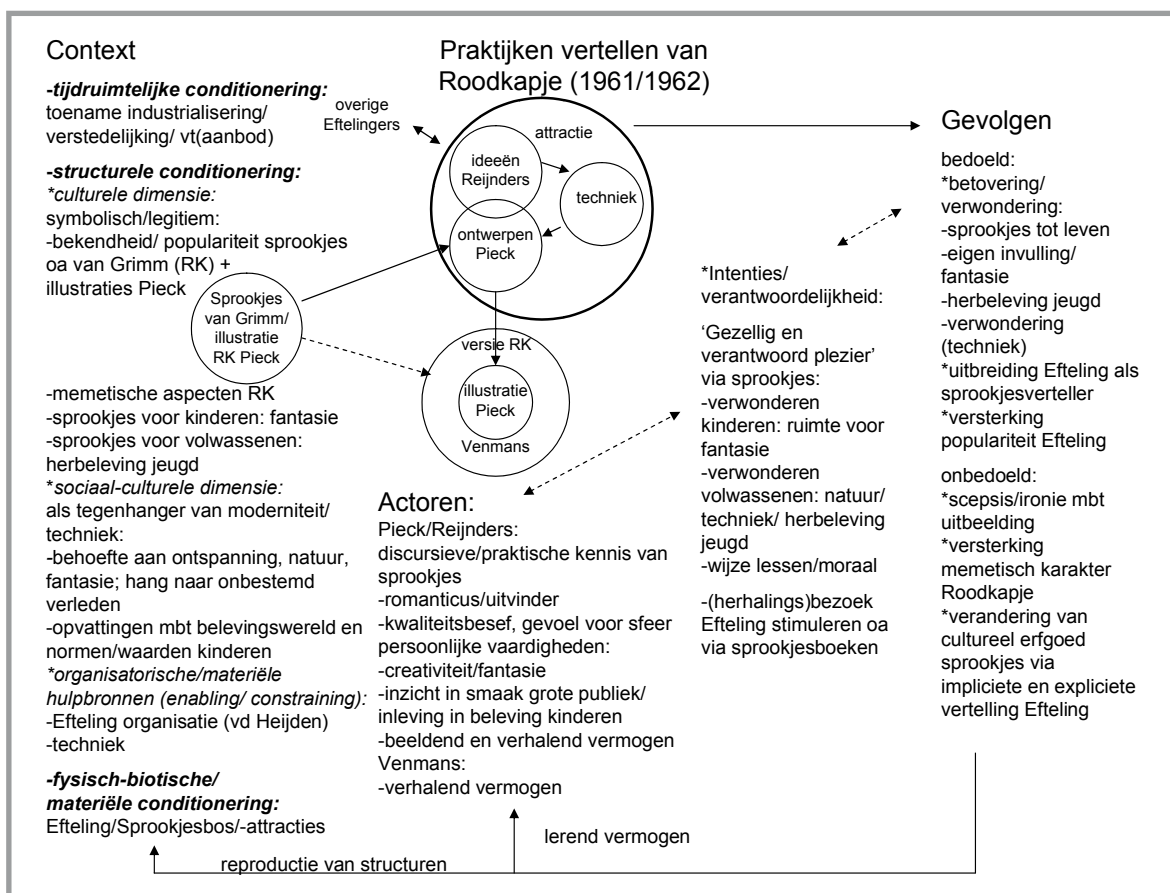
Figuur 3.38: Samenhang verschillende vertelpraktijken van Roodkapje (RK).

In lichte kleur de bronnen/actoren die rechtstreeks met de vertellingen van Roodkapje door de Efteling te maken hadden. In donkere kleur de (Efteling-)context van (andere) sprookjesvertellingen waarin ideeën, illustraties, attractie en expliciete vertelling van Roodkapje in 1961 tot stand kwamen. De stippellijnen geven aan dat er sprake is van een (mogelijke) inspiratiebron als conditionerende factor. Er was hierbij uiteraard altijd sprake van eigen, creatieve inbreng. Zo zijn er overeenkomsten maar ook duidelijke verschillen tussen de illustraties door Doré en de illustraties/ontwerpen door Pieck van Roodkapje. De ononderbroken lijnen geven rechtstreekse verbanden weer.

Bij het creatieproces van Roodkapje als attractie waren de eerste ontwerpen van Pieck het uitgangspunt voor de uitbeelding of impliciete vertelling (het huisje van grootmoeder en de wolf in bed). De ideeën van Reijnders hadden betrekking op de verdere uitbreiding van de uitbeelding (onder andere met Roodkapje als figuur) en op de toe te passen techniek. Pieck maakte vervolgens aanvullende ontwerpen waarin de techniek tot uiting kon komen (zoals bij de toekan). Het lijkt erop dat er continue interactie was tussen de ideeën van Reijnders en de ontwerpen van Pieck, vandaar dat dit is vormgegeven als twee overlappende cirkels. De Eftelingsers realiseerden wat Pieck en Reijnders bedachten. Toch waren de overige Eftelingsers ook van invloed op de ontwikkeling van de attractie, bijvoorbeeld met betrekking tot de ruimte die vanuit bouwtechnisch en logistiek oogpunt in en rondom het huisje nodig was. Verder werden ideeën over de aanvullende uitbeelding ingebracht. In het geval van Roodkapje als figuur gaf zelfs het idee van Eftelinger Diender de doorslag.

Veel van de sprookjes van Venmans in *Het sprookje van de efteling* (1962), waren rechtstreeks gebaseerd op de uitbeelding van deze sprookjes in de Efteling (zoals Het ganzenhoedstertje, De tuinman en de fakir). Venmans' versie van Roodkapje uit 1962 komt in grote lijnen overeen met de versie van Grimm, maar bevat ook eigen toevoegingen. Het belangrijkste deel van de uitbeelding in de attractie (de wolf in bed) werd door Pieck terugvertaald in een illustratie bij dit sprookje.

In het uitgebreide handelingsmodel worden ook de bredere context, de gevolgen en de reproductie van structuren rondom de narratieve praktijken van Roodkapje en rol van de actoren in beeld gebracht.



Figuur 3.39: Handelingsmodel ingevuld voor het vertellen van Roodkapje door de Efteling (1961).

3.10.1 Tijdruimtelijke conditionering

In de loop van de jaren 50 raakte de naoorlogse samenleving in snel tempo gemoderniseerd. Er was sprake van industrialisering en verstedelijking. De welvaart en de mogelijkheden voor vrijetijdsbesteding namen toe. Juist in de vrije tijd was er behoefte aan ontspanning, aan een 'contrapunt' waarin romantiek, natuur, verantwoord vermaak en fantasie een plaats hadden.

Begin jaren 60 was er sprake van 'dagtoerisme'. Van directe concurrentie op het gebied van dagattracties was voor de Efteling begin jaren 60 niet veel sprake. Ten opzichte van de andere grote dagattracties (zoals de Keukenhof, Madurodam, de Euromast en Schiphol) had de Efteling via de combinatie van natuur, verantwoord vermaak (in de vorm van sprookjes) én techniek een aanbod dat bij diverse voorkeuren aansloot.

3.10.2 Structurele conditionering

Culturele dimensie

Begin jaren 60 waren sprookjes zeer bekend en populair. Men geloofde dat sprookjes van generatie op generatie overgeleverd waren, alvorens de Grimms ze optekenden. De praktische en discursieve kennis van sprookjes was vooral gevoed door de (al dan niet door Pieck geïllustreerde) boeken van Grimm en Andersen, zoals die waren (voor)gelezen thuis en op school.

Op niveau van symbolische orde werden sprookjes - ook los van de Efteling - geassocieerd met de wereld van het kind en bij volwassenen ook met herbeleving van de eigen kindertijd. Deze 'kinderjaren' hadden zich voor de volwassenen uit die tijd afgespeeld vóór het ontstaan van de Efteling. Sprookjes waren zodoende altijd al 'voor jong en oud'. Ook riepen sprookjes een gevoel van weemoed naar een onbestemde tijd op en boden zij ruimte voor fantasie. In die zin vormden zij een romantische tegenhanger voor de verstedelijkte, 'analytische' wereld waarin kinderen opgroeiden.

Op niveau van legitieme orde was de norm dat sprookjes wonderlijke karakters en gebeurtenissen bevatten, een overwinning van het goede over het kwade en een wijze les of moraal. Sprookjes sloten in die zin aan bij de heldere normen en waarden die destijds bij de opvoeding van kinderen hoorden.

De gedeelde kennis en populariteit van bestaande sprookjes was voor de Efteling *enabling* in de zin dat men in de narratieve praktijken kon volstaan met de uitbeelding van een bekende, memetische scène, zoals die van de wolf in het bed bij de attractie Roodkapje. Er werd door de actoren rekening gehouden met de smaak van het grote publiek en met de belevingswereld van kinderen. Zo mocht de uitbeelding van Roodkapje wel spannend, maar niet 'wreed' of 'griezelig' zijn. In de expliciete vertellingen nam men bij de Efteling soms de vrijheid sprookjes enigszins aan te passen (zoals bij Roodkapje) en er soms zelfs een geheel eigen versie van te maken (zoals bij Het ganzenhoedstertje). Bij de Efteling was er vanaf de beginjaren bovendien sprake van narratieve praktijken waarin sprookjes zelf werden bedacht (zoals De magische klok en De tuinman en de fakir). Deze sprookjes voldeden in grote lijnen wel aan de kenmerken van het sprookjes in setting, handelingsverloop en moraal. Het publiek leek zich van het onderscheid tussen bestaande en door de Efteling zelfbedachte sprookjes niet echt bewust. Beide werden zonder meer als sprookjes aanvaard.

In het creatieproces van een nieuwe sprookjesattractie als Roodkapje was het Sprookjesbos conditionerend. Niet alleen vanwege de bestaande bomen en de mogelijke looproute maar ook via de sprookjes die op dat moment al elders in de Efteling bestonden. In die zin was er sprake van een leerproces bij de actoren.

Hulpbronnen

De visie en ambitie van met name Van der Heijden en het vertrouwen dat hij in Pieck en Reijnders stelde, maakte de realisatie en groei van het Sprookjesbos in de jaren 50 en 60 mogelijk. De beschikbare financiële middelen werkten soms beperkend, anderzijds leidde dit gegeven ook tot creatieve oplossingen. Binnen de Efteling-organisatie als geheel maakte het gedeelde enthousiasme veel mogelijk. Anderzijds werkte de hoeveelheid projecten die men tegelijkertijd ondernam soms beperkend. Een attractie als Roodkapje was mede door het volle programma bij de opening niet 'af'. Techniek was *enabling* in de zin dat de sprookjesattracties via Reijnders' technische uitvindingen van klank en beweging werden voorzien. Tegelijkertijd kende de techniek uit die tijd ook veel beperkingen: sommige ideeën van Reijnders waren technisch niet of moeilijk realiseerbaar.

3.10.3 Intenties

De Efteling en dan met name Pieck en Reijnders hadden de intentie via de uitbeelding van een sprookje als Roodkapje de bezoekers gezellig en verantwoord vermaak te bieden. Kinderen wilden zij verwonderen door ruimte te geven voor fantasie, volwassenen door de herbeleving van sprookjes uit hun jeugd. Ook bewondering voor de omringende natuur in de Efteling speelde mee. In de expliciete vertellingen (in de Efteling-sprookjesboeken) speelden naast plezier ook de wijze lessen of moraal een rol. Dit gold ook voor het sprookje Roodkapje. Tevens had men de intentie via de sprookjesboeken (herhalings)bezoek te stimuleren. Opmerkelijk is de dubbelrol die techniek voor de actoren speelde. Enerzijds was 'techniek' in de brede zin van het woord iets waar een romanticus als Pieck zich verre van hield. De romantische wereld die hij schiep was juist bedoeld als tegenhanger voor de moderne, 'technische' wereld. Anderzijds maakte binnen de context van de Efteling juist de techniek die Reijnders als hulpbron toepaste dat de sprookjes van 'klank en beweging' werden voorzien, met de intentie ze 'tot leven' te brengen. Dit gold ook voor de uitbeelding van de likkebaardende wolf.

3.10.4 Gevolgen

Op niveau van beleving bij het publiek was er sprake van verwondering over of betovering door de sprookjesattracties in het Sprookjesbos en de vormgeving daarvan door Pieck en Reijnders. Niet alleen Piecks beeldende vermogen maar ook Reijnders' verhalende vermogen als cineast droegen hieraan bij. Het was voor het publiek inderdaad alsof sprookjes tot leven waren gekomen. Voor volwassenen vond herbeleving van de eigen kinderjaren plaats. Ook verwonderde men zich over de techniek achter de sprookjesattracties. Soms waren de reacties hierop echter ook sceptisch. Impliciete vertellingen boden ruimte voor invulling of aanvulling vanuit de eigen herinnering of fantasie, zoals bij Roodkapje de gedachten die de journalist had bij het brilletje van grootmoeder. Met de toevoeging van het sprookje Roodkapje werd de positie van de Efteling als sprookjesverteller verder uitgebreid. Ook kan verondersteld worden dat het memetische karakter van het sprookje Roodkapje werd versterkt door de manier waarop de Efteling het sprookje impliciet en expliciet vertelt. Sinds 1962 heeft het sprookje in alle Efteling-sprookjesboeken een plaats. De impliciete vertelling van Roodkapje in het Sprookjesbos en het achterliggende sprookje zouden in 2005 voor de Efteling zelf conditionerend zijn bij het ontstaan van Sprookjesboom. Het figuurtje Roodkapje in het Sprookjesbos zou jaren later model staan voor het gelijknamige karaktertje in Sprookjesboom. Ook de wolf zou in Sprookjesboom een hoofd karakter worden. In die zin leidde de toevoeging van Roodkapje in 1961 tot versterking van de structuur.

Hoofdstuk 4

Droomvlucht gaat weer terug naar de basis van het sprookje: er beweegt zich wat leuks en de rest, dat doe je zelf.

*Ton van de Ven over Droomvlucht
(eerste interview, 11 november 2009)*



Hoofdstuk 4 De Efteling als verteller van Droomvlucht (1992/1993)

4.1 Inleiding

In 1993 werd in de Efteling de attractie Droomvlucht geopend. De opening van Droomvlucht stond aanvankelijk gepland voor 1992, het jaar waarin het 40-jarig jubileum werd gevierd.

In *Mam, een duppie voor de kip?*, het jubileumboek dat de Efteling in 1992 uitgaf¹⁴⁴, wordt Droomvlucht aangeduid als “het mooiste dat de Efteling ooit overkomen is”.¹⁴⁵ Vermeld wordt dat het sprookje de basis is van deze droom. De beleving van de attractie wordt in het persboek van de Efteling als volgt aangekondigd:

“Droomvlucht biedt een zweeftocht door de wonderlijke wereld van het sprookje. Een fantastische reis door het land der elfen en blubbertrollen, door de wereld van feeën en gnomen, door het rijk van Elfenkoning Oberon” (citaat in Sonnevile, 1992).

Bij binnenkomst in de attractie Droomvlucht stapt de bezoeker in een hangende gondel die hem vervolgens langs vijf taferelen stuurt. De vlucht wordt begeleid door muziek. In het Kastelenrijk is een rotslandschap met watervallen en fantasiekastelen te zien. Over de rotsen, rondom de kastelen hangt mist. “Kasteeltorens bij romantisch klassieke muziek ademen in een mysterieus decor” (“De pieken van Pieck”, 1993).



Figuur 4.1: Kastelenrijk. (Archief Efteling)

144 *Mam, een duppie voor de kip?* heeft als ondertitel: *1952 40 jaar Efteling 1992*. Voor het boek werd materiaal uit het Efteling-archief gebruikt. De opmaak en illustraties waren van een Efteling-ontwerper, de teksten van een externe tekstschrijver die hiervoor intern een aantal interviews hield.

145 Het jubileumboek bevat geen paginanummering.

Via een tunnel met rotsachtige wanden gaat het omhoog naar het herfstige Wonderwoud met bomen en watervallen. Hier zijn verschillende, bewegende dieren en magische figuren te zien: een fee, een eenhoorn, elfjes, faunen. Vervolgens wordt de bezoeker in de Elfentuin gebracht met “lentegroene takken, vennetjes en bloesems” (ibid.). Het ruikt er naar bloemen en er zijn zwevende of schommelende elfjes. Koning Oberon wuift, gezeten op een reusachtige zonnebloem.



Figuur 4.2: Elfentuin. (Archief Efteling)



Figuur 4.3: Koning Oberon. (Archief Efteling)

Via een lange zwarte gang met aan weerszijden talloze kleine lichtpuntjes komt men in het rijk der Hemelburchten, waar de sterrenhemel eindeloos lijkt en waar men uitkijkt over een “schitterende kosmos van kastelen op verre planeten” (ibid.). Hierna draait men op het hoogste punt van de attractie het Zompenwoud binnen. Het ruikt er naar zwavel. Langs de kruinen van de bomen draait de gondel en valt in een spiraal naar beneden. In het midden komt een aanhoudende regenbui neer op het moeras waar blubbertrollen spelen. De gondel draait het woud uit en passeert nog enkele van de figuren uit de attractie. Hier eindigt de vlucht.

4.1.1 Verantwoording

Droomvlucht als case

Droomvlucht is om een aantal redenen een interessante case om binnen dit onderzoek te belichten. Allereerst is Droomvlucht te beschouwen als *typerend voor de vernieuwende praktijken van het vertellen van sprookjes*. Deze praktijken deden hun intrede in de periode dat Ton van de Ven aan het roer stond als ontwerper en later als creatief directeur (circa 1974-2003). Zoals aangegeven in de inleiding wil dit



Figuur 4.4: Hemelburchten. (Archief Efteling)



Figuur 4.5: Trol en elfen. (Archief Efteling)

niet zeggen dat het type praktijken van de eerste periode¹⁴⁶ ophield te bestaan. Wel verdween deze ontwikkelingslijn tijdelijk wat naar de achtergrond.¹⁴⁷ Kenmerkend voor de vernieuwende praktijken zijn de *volledig impliciete vertellingen* die weliswaar vaak sprookjesachtige karakters of objecten bevatten, maar die *niet verwijzen naar één specifiek sprookje*. Meestal is er bij dit type attracties sprake van een binnenruimte waarin de bezoeker langs verschillende scènes komt, al lopend, varend of – in het geval van Droomvlucht - zwevend. Als belangrijkste actor van deze tweede periode beschouw ik Ton van de Ven die tekende voor het ontwerp van Droomvlucht en voor dat van een aantal andere, grote attracties in de Efteling.

Waar de sprookjesattracties uit de eerste periode werden gekenmerkt door ‘kleur, klank en beweging’ (zie hoofdstuk 3) gaat Droomvlucht veel verder. Er is sprake van een *onderdompelende beleving* waarbij alle zintuigen worden geprikkeld. De scènes of ‘werelden’ die de bezoekers te zien krijgen zijn extreem gedetailleerd. Vanden Diepstraten vermeldt: “[...] de vormgeving van het decor en de honderden figuren die er een rol in spelen, de tienduizenden bloemen en planten, de allerkleinste details” (p.172). Naast de bewegingen van de objecten en figuren wordt er ook gebruik gemaakt van special effects, zoals kunstmatige mist en regen. Daarnaast speelt de muziek die te horen is, een zeer wezenlijke rol. Onderscheidend is tenslotte dat de *bezoeker zelf* ook in beweging is: men heeft het gevoel door de attractie te *zweven*. Samengevat gaat het om “de beleving, het totaal, het wonderlijke” (ibid.).

146 De praktijken van Pieck en Reijnders kunnen gekarakteriseerd worden door het uitbeelden van een tafereel of ‘gestolde scène’ waarbij naar één expliciet bestaand of zelfbedacht sprookje wordt verwezen. Soms wordt daarbij het betreffende sprookje volledig of gedeeltelijk verteld.

147 Deze werd nieuw leven ingeblazen vanaf 1997 toen Repelsteeltje en de Reus en Klein Duimpje volgens het principe van de ‘gestolde scène’ in het Sprookjesbos verschenen.

Droomvlucht is daarnaast interessant omdat deze attractie voor de Efteling de *terugkeer naar de sprookjes* markeert. Hoewel sprookjes nooit helemaal van de agenda verdwenen, werd met name in de jaren 80 sterk ingezet op zogenaamde *thrill rides*. In de meeste gevallen werden deze attracties weliswaar gethematiseerd, of "in een typische Eftelingsfeer ingepakt" (Sonneville, 1992), maar deze thema's lagen niet direct in de lijn van de sprookjes. Droomvlucht is volgens *Kroniek van een sprookje* "een bevestiging van die terugkeer naar de sprookjes die de vorm aanneemt van een jubileumattractie van wonderbaarlijk formaat" (Vanden Diepstraten et al., 2002:172).

In 1992 werd in samenwerking met de TROS een *making of*-documentaire gemaakt over Droomvlucht die op de televisie werd uitgezonden.¹⁴⁸ Een informant omschrijft dit als onthullend:

[...] alleen bij Droomvlucht is het voor het eerst geweest dat wij een tipje van die sluier hebben opgelicht, dat wij dus lieten zien dat wij bomen gingen maken [...] dat wij al die duizenden blaadjes erin hebben zitten plakken, dat ze die bloemen hebben zitten steken, dat was voor het eerst dat dat werd uitgezonden op tv.

De film geeft een *uniek beeld van een deel van het creatieproces* van Droomvlucht.

Door technische problemen moest de opening van Droomvlucht een jaar worden uitgesteld. In *Kroniek van een Sprookje* wordt hierover gezegd: "Het is de eerste keer in de geschiedenis van de Efteling dat de techniek een droom verstoort" (Vanden Diepstraten et al., 2002:169).

Ook vanuit het oogpunt van *wisselwerking tussen vormgeving en techniek* is Droomvlucht zodoende interessant voor dit onderzoek.

Het jaar 1992

In het kader van het jubileumjaar 1992 en vanwege de op handen zijnde opening van Droomvlucht zocht en kreeg de Efteling veel publiciteit, onder andere via artikelen in kranten en tijdschriften. Onderstaand artikel uit het vakblad van het Nederlands Bureau voor Toerisme is hiervan een voorbeeld. De titel met inleiding luidt als volgt:

Nederlands populairste attractie is veertig jaar
De Efteling is altijd 'gezellig Brabants' park gebleven

Praktisch elke Nederlander is er wel een keer geweest: de Efteling in Kaatsheuvel. Al veertig jaar lang onbetwist het best bezochte attractiepark van Nederland. Het vermaarde sprookjesbos van Anton Pieck heeft in de loop der jaren gezelschap gekregen van talrijke nieuwe, spectaculaire attracties. Voor de toekomst bestaan er grootse plannen. Met de opening van het Efteling Hotel Kaatsheuvel zijn de eerste schreden gezet op het pad van de verblijfsrecreatie. Maar wat maakt de Efteling nog altijd zo aantrekkelijk? Wat is kortom het geheim van het succes? ("De Efteling is altijd 'gezellig Brabants' park gebleven", 1992)

Het artikel verwijst vervolgens onder het kopje 'Anton Pieck' naar het Sprookjesbos, en naar de tekenaar Anton Pieck die het sprookjesbos de Efteling "onsterfelijk heeft gemaakt".

148 Deze documentaire is getiteld *Dromen met open ogen*. Het was een productie van Gerard Baars Televisie- en Videoprodukties in opdracht van de TROS, in nauwe samenwerking met de Efteling.

Maar de tijden veranderen. Om tegemoet te komen aan de wensen van de steeds kritischer wordende consument was meer nodig dan een sprookjesbos alleen. (ibid.)

Vanaf eind jaren 70 werd dan ook geïnvesteerd in een reeks grote attracties waaronder “reuzenachtbaan Python”, “gigantische schipschommel de Halve Maen”, “wildwaterbaan in Inka-stijl Piraña” (ibid.). Twee Eftelings komen aan het woord om de vraag wat het geheim is van het succes van de Efteling, te beantwoorden. Onder het kopje ‘Nostalgie’ zegt Ton van de Ven: “Nog altijd roepen de sprookjesfiguren van Anton Pieck nostalgische gevoelens op bij volwassenen. Ook kinderen vinden het prachtig. Het sprookjesbos heeft ooit iedereen plat gekregen voor de Efteling. Het is een klassieker, een stukje cultuurgood. Wij zien dan ook geen enkele reden om het aan te passen. Het blijft zoals het is.” Als sleutel van het succes noemt Van de Ven “herkenning” (ibid.).

Reinoud van Assendelft de Coningh¹⁴⁹ voegt daaraan toe dat de Efteling zo’n “lekker kneuterig Brabants park is”. Daarnaast is een bezoek aan de Efteling een “nieuwe kennismaking met een jeugdherinnering.” Als andere reden voor het succes draagt hij aan het “constant bieden van kwaliteit”. Verder onderscheidt de Efteling zich door geen pretpark te zijn - “dat is een groot aantal kermisattracties op een rij” - maar een familiepark, een “wereld vol wonderen” (ibid.).

Het artikel noemt ook Droomvlucht als nieuwste attractie. Tegelijkertijd wijst het op de opening van Euro Disney in Parijs die in 1992 plaatsvindt, en vraagt het zich af of Euro Disney geen bedreiging zal vormen voor Europees marktleider de Efteling.

De komst van Euro Disney is een andere reden waarom 1992 een interessant jaar is voor dit onderzoek. Hoewel woordvoerders van de Efteling in veel artikelen aangaven Euro Disney niet als (directe) concurrent te zien, was deze ontwikkeling contextueel wel degelijk van invloed op de Efteling. Dit uitte zich onder andere in de bewustwording en het benoemen van de eigen identiteit. Deze identiteit was sterk verbonden met sprookjes.

4.1.2 Bronnen en aanpak van het onderzoek

Ten behoeve van dit hoofdstuk heb ik gebruik gemaakt van een diversiteit aan bronnen en heb ik verschillende methoden van onderzoek gehanteerd.

Voor de beschrijving van de tijdruimtelijke context (sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen) en van de culturele context (belang en betekenis van sprookjes) begin jaren 90, heb ik vooral gebruik gemaakt van wetenschappelijke publicaties, waar mogelijk uit deze zelfde periode.

Ook bij deze tweede case heb ik gebruik gemaakt van materiaal dat in het Efteling-archief aanwezig is. Om mij zo goed mogelijk terug te verplaatsen in de tijd waarin Droomvlucht tot stand kwam, heb ik een analyse gemaakt van de in het archief aanwezige artikelen uit kranten en tijdschriften van de jaren 1992 en 1993. In veel artikelen komen de diverse actoren zelf aan het woord. Verschillende artikelen gaan in op de (beoogde) beleving van Droomvlucht, en verwijzen naar de context van de Efteling in de periode dat Droomvlucht tot stand kwam. Zo wordt er vaak gewezen op de verbreding van het aanbod van de Efteling, in het licht van ontwikkelingen op het gebied van (dag)recreatie. Veel artikelen besteden aandacht aan het ‘Efteling-gevoel’ en de rol die sprookjes daarin spelen. Tenslotte geven de artikelen uit 1993 (het jaar waarin Droomvlucht daadwerkelijk geopend werd) inzicht in de respons van het publiek op de nieuwe attractie.

149 Reinoud van Assendelft de Coningh was van 1990 tot 1996 bij de Efteling in dienst als Hoofd Commerciële Zaken en later als Hoofd Marketing en Communicatie/adjunct directeur.

Als belangrijke, schriftelijke bron voor dit onderzoek geldt verder het jubileumboek *Mam, een duppie voor de kip?* dat in 1992 ter gelegenheid van het veertigjarig jubileum door de Efteling werd uitgegeven. Het boek bevat minder tekst dan dat van Venmans uit 1962 en heeft ook minder oog voor de context waarin de Efteling zich op dat moment bevond. Toch geeft het een beeld van hoe de Efteling anno 1992 op haar eigen verleden en ontwikkeling reflecteerde, en hoe zij zich wilde positioneren. Informatie over de positionering heb ik ook verkregen uit parkgidsen en promotiemateriaal uit die tijd.

Een belangrijke aanvullende Efteling-bron is *Kroniek van een Sprookje*, het jubileumboek uit 2002.¹⁵⁰ Naast uitgebreide, feitelijke informatie over de diverse praktijken, de actoren en de context, reflecteren in dit jubileumboek zowel de actoren die in het boek geciteerd worden, als de schrijvers zelf regelmatig op de betekenis van de verschillende ontwikkelingen voor de Efteling. Een andere, zeer belangrijke Efteling-bron is het beleidsdocument *Efteling op weg naar de toekomst* uit 1995. Dit document kwam twee jaar na de opening van Droomvlucht tot stand. Het geeft een helder beeld van de rol van sprookjes binnen het strategisch beleid.

Zoals vermeld in het hoofdstuk Inleiding (paragraaf 1.6.3) vormen bij het onderzoek rondom Droomvlucht de interviews met de diverse actoren de belangrijkste bron. In het kader van dit onderzoek heb ik twee gesprekken gevoerd met Ton van de Ven als belangrijkste actor in de praktijk van Droomvlucht.¹⁵¹ Het eerste vond plaats op 11 november 2009 en het tweede op 22 april 2010. Citaten en parafrazen uit deze interviews zullen worden aangeduid met t1 (eerste gesprek) en t2 (tweede gesprek). De overige interviews betroffen (oud-)Eftelingen die bij de totstandkoming van Droomvlucht en/of bij de communicatie of activiteiten eromheen betrokken waren. Enkele van deze actoren speelden tevens een belangrijke rol in het beleid en de positionering van de Efteling. Deze overige actoren die als informant zijn opgetreden, worden niet bij naam genoemd. Waar nodig wordt hun rol of de discipline waarin zij werkzaam waren, vermeld (zie ook 1.6.3).

In het tijdsbestek waarbinnen het onderzoek heeft plaatsgevonden was het niet mogelijk alle actoren te interviewen die bij de creatie van Droomvlucht en/of bij de Efteling anno 1992 een belangrijke rol hebben gespeeld. Het is niet uitgesloten dat andere actoren andere accenten zouden hebben gelegd in hun reflectie op Droomvlucht als praktijk, of op de context waarin de attractie tot stand kwam. Bij de keuze voor het benaderen van mogelijke informanten, speelde het criterium van spreiding over diverse - voor dit onderzoek relevante - disciplines of activiteiten een wezenlijke rol. Ook de toenmalige en/of latere betrokkenheid bij 'sprookjes' in de breedste zin van het woord is meegenomen bij de selectie, omdat ik de verwachting had dat dit tot een diepere reflectie op dit begrip zou leiden. Voor sommige informanten geldt dat zij als actor later ook betrokken zijn (geweest) bij Sprookjesboom, de derde case die in deze studie wordt behandeld (hoofdstuk 5). Verder speelde bereikbaarheid en bereidheid aan het onderzoek mee te werken een rol bij het vaststellen van de definitieve informanten.

Bij verreweg de meeste informanten bleek er sprake te zijn van min of meer 'opgegroeid-zijn-met-de-Efteling'. De ervaringen als kind in de Efteling en de herinneringen en emoties die hierbij hoorden, bleken van grote invloed op de diverse praktijken. Een aantal informanten was al vanaf zeer jonge leeftijd bij de Efteling werkzaam, bijvoorbeeld als vakantiewerker of als stagiaire. Met name de informanten die op heel jonge leeftijd bij de Efteling in dienst kwamen, kregen veel kansen en waren achtereenvolgens in veel verschillende disciplines actief. Een voorbeeld is een carrièrepad dat loopt van stagiaire (schilder/decorateur) tot medewerker bij de decoratieafdeling tot receptioniste tot secretaresse bij marketing en communicatie tot hoofd PR tot senior medewerker Communicatie & PR. Dit soort uitgebreide en vooral ook diverse ervaringen

150 Een kanttekening die bij het gebruik voor dit hoofdstuk van *Kroniek van een Sprookje* moet worden gemaakt, is dat het boek werd samengesteld tien jaar na de periode die hier centraal staat. De reflecties worden gedaan vanuit het contextuele perspectief van 2002. Een attractie als Droomvlucht was op dat moment al een klassieker.

151 In paragraaf 4.5 wordt Ton van de Ven als actor uitgebreid besproken.

maken dat er bij deze informanten een grote praktische en discursieve kennis is van waar de Efteling als geheel voor stond en staat, en van de rol en betekenis van sprookjes hierbinnen.

De informanten bij wie een interview is afgenomen, waren bij de Efteling anno 1992 actief betrokken bij een of meerdere van de volgende disciplines en/of activiteiten: de praktijk van de realisatie van Droomvlucht als attractie (techniek, modelleren/vormgeven), de organisatiecontext (op niveau van beleid/marketing), communicatie/ publiciteit/evenementen, filmproductie, realisatie van het jubileumboek. De archivaris verschaftte als sleutelinformant de historische achtergrondinformatie over deze periode en over de diverse sprookjesboeken die verschenen in de periode 1962-1992. Bij vrijwel alle informanten is het aspect beleving aan de orde gekomen en het begrip 'sprookjes', in relatie tot de Efteling in het algemeen en tot Droomvlucht in het bijzonder.

4.1.3 Opbouw van dit hoofdstuk

Het eerste deel van dit hoofdstuk behandelt de context van de Efteling begin jaren 90.

Paragraaf 4.2 is gewijd aan de tijdruimtelijke context. Allereerst worden sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen beschreven, voor zover die een relatie hadden met vrije tijd. Daarna wordt achtereenvolgens ingegaan op de situatie met betrekking tot (dag)recreatie/toerisme in de Brabantse context, de 'concurrentie' waarmee de Efteling begin jaren 90 te maken had, het verschijnsel 'dagjestoerist' - met name in relatie tot attractieparken - en de internationale context op dit gebied, waarbij Euro Disney uitgebreid wordt belicht.

In paragraaf 4.3 komt de culturele context aan bod. Deze is afgebakend tot het belang en de betekenis van sprookjes begin jaren 90.

Paragraaf 4.4 behandelt de Efteling als context anno 1992, het jaar waarin Droomvlucht tot stand kwam. Allereerst volgt een overzicht van de ontwikkeling van de Efteling tussen 1962 (het eindpunt van hoofdstuk 3) en Droomvlucht, gericht op impliciete en expliciete vertellingen die in meer of mindere mate te maken hadden met Droomvlucht en/of met sprookjes. Bij de beschrijving van de organisatiecontext (4.4.4) beperk ik mij tot ontwikkelingen op het gebied van publiciteit, marketing en communicatie (en meer specifiek op het verwoorden van het Efteling-gevoel), omdat deze van invloed waren op de acceptatie en verspreiding van het 'verhaal' rond Droomvlucht in de organisatie.

In 4.5 staat Ton van de Ven als actor centraal. Naast zijn persoonlijke achtergronden en zijn inspiratiebronnen, komt ook zijn reflectie op (het impliciet en expliciet vertellen van) sprookjes aan bod.

Paragraaf 4.6 en volgende behandelt Droomvlucht als narratieve praktijk aan de hand van een beschrijving van het creatieproces van de attractie, en van de manier waarop vertellingen rond dit sprookje plaatsvonden. Verder wordt de reflectie gepresenteerd van de diverse informanten op Droomvlucht als sprookje, en wordt een beeld geschetst van de intenties die Ton van de Ven met Droomvlucht had.

In 4.7 komen enkele gevolgen van Droomvlucht aan bod. Allereerst is dat de beleving zoals die na de opening in de pers werd geschetst, en vervolgens de wijze waarop later in de jaren 90, sprookjes dieper ingebed raakten in het beleid.

Paragraaf 4.8 is gewijd aan de handelingsmodellen met betrekking tot Droomvlucht als narratieve praktijk, en aan de bijbehorende conclusies. Deze hebben met name betrekking op conditionering, intenties en gevolgen van de narratieve praktijken.

4.2 Tijdruimtelijke context

In deze paragraaf wordt de tijdruimtelijke context van begin jaren 90 beschreven. Het beschrijven van deze hele context is niet mogelijk. Vandaar dat ik mij in de beschrijving beperk tot met name de sociaaleconomische ontwikkelingen in relatie tot vrije tijd, (dag)recreatie en toerisme in Brabant, en het toenmalige 'concurrentieveld' op het gebied van (inter)nationale attractieparken. Deze context was in mindere of in meerdere mate conditionerend voor de Efteling en voor de actoren en praktijken die in dit hoofdstuk aan de orde komen. Dit betreft in de eerste plaats Droomvlucht, maar ook andere (hiermee samenhangende) praktijken.

4.2.1 Sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen in relatie tot vrije tijd

Mommaas (2000) geeft een overzicht van de naoorlogse ontwikkelingen op het gebied van vrije tijd. Aan de aanbodzijde leidde de toenemende collectieve, particuliere en commerciële bemoeienis met de vrije tijd tot een enorme expansie van mogelijkheden voor vrijetijdsbesteding (Mommaas, 2000:25).

Zo was er in de periode 1955-1985 sprake van een steeds grotere verscheidenheid in vermaaksvormen. Zowel buitenshuis als binnenshuis kwamen er meer alternatieven (Knulst, 1989:92). Die betroffen niet alleen uitgaansvormen maar ook elektronische en gedrukte media. Vooral het televisiekijken nam een enorme vlucht (ibid.:99) door de introductie van innovaties als de kleurentelevisie, de videorecorder en kabeltransmissie (ibid.:80). De gemiddelde, wekelijkse televisiezendtijd nam tussen 1955 en 1987 dan ook toe met een factor 11 (Mommaas, 2000:25).

De vraagzijde werd niet alleen bepaald door een toename van de hoeveelheid vrije tijd, maar ook door de groei van de consumptieve bestedingsruimte. Ten opzichte van de jaren 50 hadden Nederlanders eind jaren 80 bijna twee keer zoveel geld te besteden per vrij uur. Door het hogere opleidingsniveau kwamen er meer vermaaksmogelijkheden in het vizier van mensen (Knulst, 1989:100). Het sterk toenemende autobezit en de (daarmee gepaard) gaande verbetering van de infrastructuur vergrootte daarnaast de actieradius van consumenten, onder andere bij vrijetijdsgedrag (ibid.:79).

Knulst (1989) stelt dat er aan de vraagzijde in de jaren 80 sprake was van opkomende individualisering en hedonisme. Beckers en Van der Poel (1992) duiden hedonisme als een *fun morality*, een op genot gerichte levensstijl (p.113). Waardenstelsels werden diverser en abstracter door het goeddeels wegvallen van normatieve restricties die voorheen (ten tijde van de verzuiling) bestonden vanwege levensbeschouwelijke bindingen (Knulst, 1989:100). Niet langer was maatschappelijke stand of levensbeschouwing de bindende factor op de vrijetijdsmarkt, maar een gemeenschappelijke smaak of voorkeur (Beckers & Van der Poel, 1992:114). Knulst (1989) stelt verder dat "het publiek zich ten aanzien van de wijze waarop het zijn vermaak zoekt, kon gaan gedragen als consument in de supermarkt" (p. 93). Het grotere en meer diverse aanbod, de ontzuiling en de toegenomen welvaart leidden ertoe dat er meer mocht en kón worden afgewogen met betrekking tot uitgaan en mediagebruik. Vertrouwen ten aanzien van bijvoorbeeld omroepprogramma's werd in de jaren 50 nog bepaald door de ideologische verwantschap die men hiermee had. In de jaren 80 was de consumptivistische loyaliteit steeds meer gebaseerd op eerdere gunstige ervaringen met een product of merk (ibid.:94).

Mommaas (2000) beschrijft een aantal andere trends aan aanbod- en vraagzijde die in de jaren 90, de periode waarin Droomvlucht ontstond, een rol speelden. Een belangrijke trend was de spectacularisering van het commerciële vrijetijdsaanbod. Deze spectacularisering was tweeledig. Enerzijds werd de vrije tijd steeds uitbundiger ingericht, "met meer effectbejag" (p.29), anderzijds nam het belang van visuele indrukken en verschijningsvormen meer en meer toe. Met name in het domein van de vrije tijd kwam de beeldcultuur (en ook de multisensorische cultuur) steeds meer op. Die laatste ontwikkeling hing sterk samen

met de 'mediasering' van de culturele omgeving. De media-industrie kreeg een transnationaal of zelfs mondiaal karakter (Thompson, 1990 in Mommaas, 2000:28). Het 'beeld' kreeg steeds meer de status van een eigenstandig object en de beeldindustrie was daarbij in staat de verbeelding op een steeds meer ingenieuze en 'totale' manier vorm te geven (Mommaas, 2000:28 en 45). Als trend die eveneens een rol speelde in de jaren 90, geldt de 'protoprofessionalisering' van consumenten (De Swaan, 1989 in Mommaas, 2000:32). In esthetisch opzicht werden consumenten 'reflectieve subjecten' die niet alleen gevoeliger werden voor esthetische kwaliteit van omgevingen, maar deze ook gingen beoordelen in relatie tot alternatieven.

Momenten van multi-sensorische onderdompeling (in attractieparken [...]) worden afgewisseld met momenten van reflectie waarbij het gebodene wordt beoordeeld op zijn belevingswaarde of sensorische raffinement. Niet louter het uiteindelijke product geldt, maar ook het visuele of anderszins zintuiglijke 'plot'. (Mommaas, 2000:32)

Mommaas (2000) geeft aan dat er op de markt van de vrije tijd sprake was van een toenemende concurrentie om de gunst van de consument. De vrijetijdsindustrie ging zich doelbewuster vanuit marktmotieven ontwikkelen. In de jaren 50 en 60 hadden Amerikaanse marketing- en consumententheorieën, gebaseerd op psychologische inzichten hun intrede gedaan in het Nederlandse bedrijfsleven (p.28). Het marketing- en consumentendenken ging ook in de vrijetijdsindustrie een steeds grotere rol spelen. Mommaas voorspelde dat de vooralsnog gescheiden onderdelen van deze industrie, zoals cultuur, recreatie, media en entertainment, steeds meer in elkaar zouden opgaan. In navolging van Schulze (1993) typeert hij deze markt als de markt van 'belevissen'. Tot deze belevissen rekent Schulze:

Jedes auf dem Markt angebotenen Produkt, dessen Nutzen überwiegend in erlebnisbezogen Begriffen definiert wird (schön, spannend, stilvoll, interessant usw.). (Schulze, 1993:735, in Mommaas, 2000:43)

Ook in de branche van de attractieparken was men zich er begin jaren 90 van bewust dat de consument steeds verwenner raakte en dus steeds hogere eisen stelde. Het publiek wilde in toenemende mate "spanning, snelheid en sensatie", zoals een artikel in een technisch vakblad uit 1992 stelde ("Van simpele speeltuin tot park vol high tech", 1992). Het gevolg hiervan was een toename - met name ook in attractieparken - van high tech-toepassingen, zoals

Bewegende platforms, robotica, video-projectie, laser visual systemen, hoge resolutie displays, simulatoren, virtual reality computer gestuurde animatie. ("Van simpele speeltuin tot park vol high tech", 1992)

4.2.2 (Dag)recreatie/toerisme in Brabant

Brabant was begin jaren 90 een aantrekkelijke provincie geworden voor toerisme en recreatie vanuit binnen- en buitenland. Met name vanuit Duitsland was er een grote belangstelling voor toeristisch verblijf en/of recreatie in deze provincie ("Noord-Brabant volop in trek bij toeristen", 1992).

Als sterk punt van Brabant werd het gevarieerde landschap gezien, dat voornamelijk bestond uit heidevelden en (cultuur)bossen. Ook het zogenaamde coulissenlandschap, de vennen en stuifzandgebieden als de Loonse en Drunense Duinen werden als bijzonder beschouwd. Dat deze landschapsvormen intact bleven was te danken aan het landschapsbeheer: natuurbehoud stond in Brabant hoog aangeschreven ("Lekker buiten in Brabant", 1992).

De provincie was begin jaren 90 erg populair onder fietsers en wandelaars. Naast hotels beschikte Brabant ook over een aantal grote vakantieparken en campings. Voor deze branche was 1992 een goed jaar¹⁵² ("Noord-Brabant volop in trek bij toeristen", 1992).

Een ander kenmerkend aspect van Brabant waren de steden en dorpen in het groen: "Brabant-buiten ligt nooit ver van Brabant-binnen" (ibid.). Steden als Den Bosch en Breda kenden een flinke toestroom van dagjesmensen. De provincie telde in 1992 meer dan 100 musea in allerlei soorten en maten en over de meest uiteenlopende onderwerpen. In het rijtje met bekendste musea figureert - naast het Nederlands Textielmuseum in Tilburg en het Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum in Overloon - ook het Nederlands Leder- en Schoenenmuseum in Waalwijk. Cultuurhistorisch werd Brabant aangeduid als een van de rijkste provincies van Nederland: "De folklore leeft, de sprookjes zijn er niet uitgestorven" (ibid.).

In een ander artikel uit 1992 wordt Brabant aangeduid als *Het land van pret en parken* ("Het land van pret en parken", 1992). Zeer kenmerkend voor Brabant waren de attractieparken. In een straal van ongeveer vijftien kilometer rond Den Bosch bevonden zich maar liefst vier grote attractieparken, namelijk de Efteling, Autotron, Land van Ooit en Safaripark de Beekse Bergen. Deze attractieparken werden getypeerd als "speels, uitdagend en hoog van kwaliteit. Jong en oud kunnen hier genieten en leren" ("Lekker buiten in Brabant", 1992).

4.2.3 Concurrentie anno 1992

De 'dagjestoerist' en attractieparken

Begin jaren 90 was de 'dagjestoerist' uitgegroeid tot een fenomeen. Volgens het Nederlands Bureau voor Toerisme, en het CBS werden er in de periode 1990-1991 in Nederland zo'n 870 miljoen dagrecreatieve uitstapjes gemaakt. Hieronder vielen allerlei activiteiten buitenshuis, zoals sportieve recreatie, uit eten gaan en wandelen. Attractieparken vormden een belangrijke bestemming voor de dagtoerist. Bij de "pretparken" werd naar schatting 232 miljoen gulden uitgegeven ("Slag om dagjestoerist neemt in hevigheid toe", 1992).



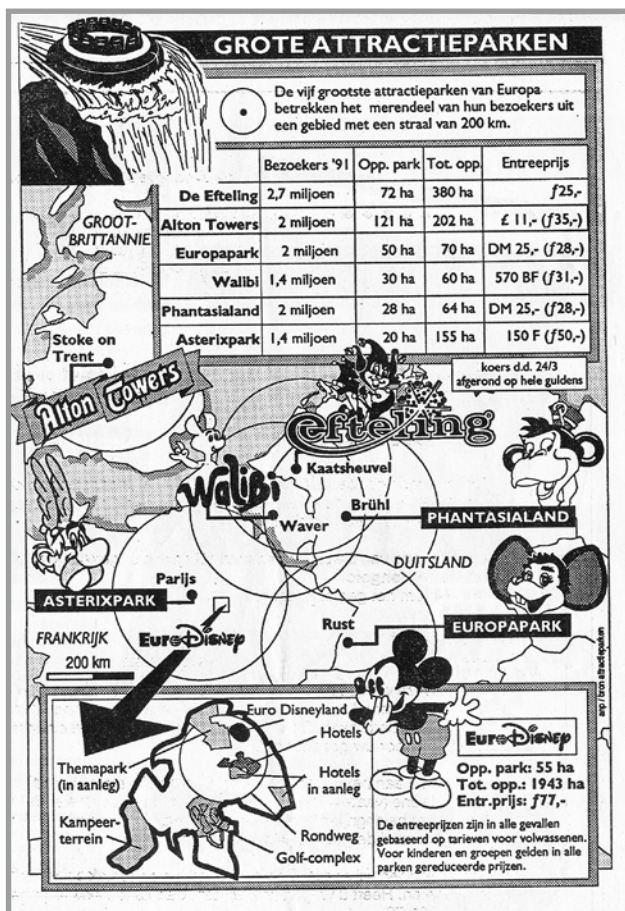
Figuur 4.6: Uit "Slag om dagjestoerist neemt in hevigheid toe" (1992, 2 april), door J. van Kerkvoorde in De Twentsche Courant. (Archief Efteling)

152 In augustus meldde Center Parcs International een bezettingsgraad van 100%. De samenwerkende Brabantse campings waren voor 80% vol ("Noord-Brabant volop in trek bij toeristen", 1992).

Van de overige attractieparken in de directe omgeving van de Efteling was Het Land van Ooit weliswaar in omvang niet vergelijkbaar met de Efteling, maar conceptueel wél. Het Land van Ooit werd in 1989 in Drunen geopend en werd geleid door Marc Taminiau die voorheen exploitatie directeur van de Efteling was geweest (Vanden Diepstraten et al., 2002:148).¹⁵³ Het park was net als de Efteling op fantasie en verhalen gebaseerd. Het had echter geen echte, vaste attracties maar werd in de eerste plaats aangeduid als “theaterland”. Dagelijks vonden er op een tiental plekken voorstellingen plaats. Kinderen waren er de baas. Naast de acteurs in de voorstellingen, namen ook alle andere medewerkers de rol van bijvoorbeeld ridder, vrouwe, page of freule aan (“Het land van pret en parken”, 1992). Directeur Taminiau was Minister van Landsbelang. Taminiau was van mening dat het Land van Ooit niet als directe concurrent van de Efteling beschouwd kon worden, omdat het inhoudelijk een heel andere oriëntatie had: “In dit park zal heel veel aandacht besteed worden aan de geschiedenis van de Middeleeuwen, theater, kunst, natuur en milieu” (citaat in Vanden Diepstraten et al., 2002:148).

Een verschil tussen de Efteling en het Land van Ooit was volgens een journalist gelegen in hoe men omging met fantasie:

Het [Land van Ooit] is een park, dat de fantasie aanwakkert, meer dan dat het de resultaten herbergt van andermans fantasie. Niet iedereen zal er weg mee weten. Want het is geen Efteling. Die ligt trouwens maar tien kilometer verder. Het is maar waar je van houdt. (“Het land van pret en parken”, 1992)



(Inter)nationale attracties en evenementen

De Efteling was in 1991 onder de attractieparken niet alleen marktleider in Nederland maar ook in Europa. In dat jaar telde het park 2,7 miljoen bezoekers en liet daarmee Alton Towers in Engeland, Europapark en Phantasialand in Duitsland (alle drie 2 miljoen bezoekers), Walibi in België en Parc Asterix in Frankrijk (beide 1,4 miljoen bezoekers) ver achter zich. De diverse parken betroffen het merendeel van hun bezoekers uit een gebied met een straal van circa 200 kilometer, wat maakte dat de meeste elkaar niet als directe concurrent beschouwden.

Figuur 4.7: Uit “Slag om dagjestoerist neemt in hevigheid toe” (1992, 2 april), door J. van Kerkvoorde in De Twentsche Courant. (Archief Efteling)

153 Het Land van Ooit bestaat tegenwoordig niet meer. In 2007 ging het failliet.

Euro Disney

Eind jaren 80 werd bekend dat Disney een attractiepark zou openen in Marne la Vallée bij Parijs. Euro Disney, zoals het ging heten, mikte op zo'n 11 miljoen bezoekers per jaar. De redenering van de overige Europese attractieparken was ook hier dat er niet veel concurrentie te vrezen was voor parken die zich buiten een straal van 200 kilometer van Disney bevonden. Ook de Efteling bevond zich hierbuiten: "Trek je die cirkels rond de twee parken, dan raken ze elkaar niet" (citaat toenmalig algemeen directeur Paul Beck in "De Efteling stopt f 200 miljoen in de toekomst", 1992).

Euro Disney was in de beginjaren niet erg succesvol. De bezoekersaantallen bleven ver achter bij de verwachtingen. "Disneyland Paris needed 14 million visitors per year, had a capacity for 12 million and got a demand of only 9 million" (Bourguignon, 2005 in Clavé, 2007:286). Het bedrijf maakte in de beginjaren een aantal belangrijke fouten. Het had maar een beperkt aantal van 15 grote attracties bij opening en hield daarnaast onvoldoende rekening met de Europese smaak en voorkeuren op het gebied van eten en drinken. Ongunstig waren ook de structuur van toegangsprijzen in combinatie met hotelprijzen (die erg hoog uitvielen) en het slechte economische klimaat in Frankrijk begin jaren 90. Maar de belangrijkste fout was een gebrek aan inlevingsvermogen, oftewel "the Disney Company's lack of sensitivity concerning European cultural specificities", wat leidde tot een "waste of time, money and reputation" (Altman, 1995; Packman en Casimir, 1999 in Clavé, 2007:287).

In het jaar 1992 was er sprake van een aantal grote (inter)nationale evenementen die de aandacht van de consument trokken, zoals het Europees kampioenschap voetbal, de Wereldtentoonstelling in Sevilla, de Olympische Spelen en de Floriade. Het aantal bezoekers van de Efteling lag in 1992 ruim honderdduizend lager dan in 1991. De algemeen directeur gaf aan het einde van het seizoen aan dat deze grote evenementen en Euro Disney¹⁵⁴ hieraan mede debet waren geweest ("Verwarring in de pretparken", 1992).

4.3 Culturele context: belang en betekenis van sprookjes begin jaren 90

In deze paragraaf¹⁵⁵ komt de culturele context van sprookjes aan bod. Bij een aantal aspecten volgt daarom een terugblik op enkele historische achtergronden, en op trends en ontwikkelingen uit de vorige paragraaf ('mediasering', beeldcultuur), voor zover relevant voor het belang en de betekenis van sprookjes begin jaren 90.

In paragraaf 4.2.1 is verwezen naar de opkomst van de beeldcultuur. In de context van sprookjes kent het beeld bij de tekst een relatief lange geschiedenis. Vanaf de negentiende eeuw waren sprookjesboeken vaak voorzien van illustraties. Hoewel deze illustraties het verhaal verrijkten, waren ze ondergeschikt aan de tekst boden ze zelden alternatieve manieren om naar de tekst te kijken. De illustraties gingen geleidelijk de visuele voorstelling die lezers bij bepaalde karakters of scènes hadden, beïnvloeden (Zipes, 2011:19-20).

In de twintigste eeuw werden sprookjes onderwerp van commercialisering en van 'annexatie' door nieuwe media. Mede hierdoor gingen bepaalde beelden – zoals een prins die wakker kust - deel uitmaken van onze collectieve kennis, en staan sindsdien als het ware in ons collectieve geheugen gegrift (Meder, 1998:274). Zoals in hoofdstuk 2 is beschreven, ontstonden er in de twintigste eeuw nieuwe, technologische mogelijkheden voor de vormgeving en verspreiding van sprookjes. Een belangrijke rol was hierin weggelegd voor de film. Volgens Zipes (2011) gingen beelden hierdoor hun eigen 'tekst' vormen. Al in de vooroorlogse periode

154 In paragraaf 4.4.4 komt de reactie van de Efteling op de opening van Euro Disney uitgebreid aan bod.

155 Niet alle bronnen bij deze paragraaf stammen uit het begin van de jaren 90. Bij de gebruikte bronnen is rekening gehouden met de mate waarin wat vermeld wordt (mede) van toepassing was op de situatie in de jaren 90.

werden sprookjes regelmatig vertaald naar *live action* of animatiefilms. Deze eerste makers van sprookjesfilms zagen kansen in de wisselwerking tussen film en sprookjes:

They were among the first to realize how the fairy-tale genre might be enriched by film in unimaginable ways, and how film might be enriched by the fairy tale. In fact their visions of the fairy tale became realized beyond their wildest dreams. (Zipes, 2011:20)

Van de vooroorlogse sprookjesfilms was Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* uit 1937 wellicht de bekendste (Zipes, 2011). Deze film werd ook in Nederland regelmatig in de bioscopen in roulatie gebracht en was vanaf 1994 ook op video verkrijgbaar (Meder, 1998: 277). Vanaf de jaren 40 bracht Disney nog vele andere sprookjesfilms uit. Zipes erkent dat de invloed van Disney met betrekking tot sprookjes erg groot is: "There is scarcely an adult or child born in the twentieth century who, in the western world, has not been exposed to a Disney fairy tale or artefact" (Zipes, 2011:17).

Toch gelooft Zipes niet in een monopolie van Disney op het gebied van sprookjes, en evenmin dat onze kijk op de realiteit of op 'utopia' volledig door Disney vervormd is. Er zijn met name in Europa altijd films geproduceerd die een andere visie boden op sprookjes. In dit verband citeert hij Pierre Bourdieu die in *The Field of Cultural Production* stelt dat:

Culture is constituted by different fields of production in which conflicting forces enter into a dialogue, often antagonistic, and seek to gain proper recognition and a stronghold for their views and beliefs in the field, and though the Disney fairy-tale films have been dominant throughout the twentieth century, they have never been without opposition. (Bourdieu in Zipes, 2011:17)

In een artikel uit 1997 geeft Zipes aan dat het publiek dat met sprookjesfilms in aanraking kwam, tevens bekend was met sprookjes via talrijke andere media, waaronder boeken, cassettes, videobanden, commercials, musicals, opera's, computerspellen.

Meder stelt dat de wijze van overlevering niets afdoet aan de populariteit van bepaalde sprookjes. "Sterker nog, moderne media kunnen een grote rol spelen in de verspreiding en populariteit van sprookjes" (Meder, 1998:280).

Sprookjes kwamen in de jaren 90 dan ook overal voor: in sprookjes- en kinderboeken, in sprookjesparken als de Efteling en Disneyland Parijs, in de lokale toeristenindustrie, in de reclame, in strips en cartoons, in optochten, op ansichtkaarten, op kinderpostzegels, in gezelschapsspellen, in moppen en in literaire parodieën (Meder, *ibid.*:285).

Volgens Zipes (1997) is het publiek, ondanks alle moderne (audiovisuele) media, zelf ook altijd verteller van sprookjes en andere verhalen gebleven, in allerlei situaties (p.72). Wel worden sprookjes volgens Meder (1998) steeds minder in de zuivere mondelinge overlevering (uit het geheugen) verteld, en lijkt daarnaast het sprookjesgenre steeds meer een genre voor kinderen te zijn geworden:

Naar een sprookjespark gaat men bij voorkeur met kinderen, de speelfilms van Walt Disney die op sprookjes zijn gebaseerd [...] richten zich primair op een kinderpúblic. De sprookjesboeken in de (boek)handel zijn voornamelijk kinderboeken, en audiocassettes, cd's, videobanden en cd-roms met sprookjes zijn ook al voor kinderen bedoeld. (Meder, 2000:34)

Uit een onderzoek naar het vertellen van verhalen aan kinderen uit 1995¹⁵⁶ onder 390 respondenten blijkt dat het in de jaren 90 zeer gebruikelijk was aan kinderen verhalen te vertellen en/of voor te lezen bij het naar bed gaan.¹⁵⁷ Meer dan 80% van de respondenten gaf dit aan. Er was sprake van een tendens om aan kinderen meer verhalen te vertellen of voor te lezen dan vroeger – dat wil zeggen in de tijd dat de respondenten zelf jong waren – het geval was.¹⁵⁸ Volgens een kleine 10% van de respondenten werden er in de jaren 90 geen verhalen (meer) verteld bij het naar bed gaan. Beweerd werd dat ouders het te druk hadden om verhalen te vertellen. Een aantal respondenten verwees ook naar de invloed van de televisie, die steeds vaker optreedt als verhalenverteller (Meder, 1999:295).

Van het gemelde repertoire aan verhalen werd in 40% van de gevallen sprookjes expliciet als vertelstof genoemd. De sprookjes werden dan mondeling verteld, voorgelezen of in een combinatie daarvan. Ook dierenverhalen, Sinterklaasverhalen en sagen-achtige verhalen (over kabouters, elfjes, heksen en spoken) waren redelijk populair. Veel sprookjes en dierenverhalen waren bekend uit schriftelijke sprookjesverzamelingen, waarbij de respondenten auteurs als Perrault, Andersen, Grimm en La Fontaine noemden. Sprookjes namen dus een belangrijke plaats in bij de voordracht uit boeken. Enigszins opmerkelijk noemt Meder het dat ook Walt Disney als auteur wordt genoemd, het ging daarbij om het verhaal van *Bambi*. Een ruime meerderheid van de respondenten gaf aan dat bepaalde verhalen meermaals herhaald werden, vaak op verzoek van de kinderen.

Qua betekenis werden sprookjes begin jaren 90 onverminderd als relevant beschouwd. Volgens Clerckx (1992) klinkt in alle sprookjes een verlangen door naar rechtvaardigheid, liefde, geluk en verlossing. “Een verlangen dat mensen altijd bij zich dragen en waar zij, al is het in andere vormen, van zullen blijven vertellen zo lang zij bestaan” (Clerckx, 1992:181). In een interview uit 1992 gaf Clerckx aan dat auteurs van de toen moderne sprookjesboeken pedagogisch gezien ‘benauwd’ waren voor griezelverhalen. Ook met een onderwerp als ‘de stiefmoeder’ had men moeite. De stiefmoeder kreeg een nieuwe lading toen er steeds meer stiefmoeders en –vaders in gezinnen verschenen door de vele echtscheidingen (“Sprookjes, het zout in de pap”, 1992).

Al met al waren sprookjes begin jaren 90 nog steeds zeer bekend, zowel bij volwassenen als bij kinderen. In diverse wetenschappelijke publicaties van het Meertens Instituut uit de jaren 90 wordt de Efteling als voorbeeld aangehaald en besproken. In een artikel uit 2000 komt de canonvorming van sprookjes aan de orde (Meder, 2000:36-38). Uit een onderzoek uit 1999 door het onderzoeksbureau Inter/View onder 750 respondenten blijkt dat de vijf favoriete sprookjes van Nederlanders zijn: Sneeuwwitje, Assepoester, Roodkapje, Doornrosje, Hans en Grietje. “Deze sprookjes behoren duidelijk tot de canon, en de meeste ervan vinden we dan ook uitgebeeld in het Sprookjesbos van de Efteling” (Meder, 2000:3). Gesteld kan worden dat de Efteling zowel aan de bekendheid als aan de populariteit van sprookjes bijdroeg. Een artikel in een magazine uit 1992 stelt dat sprookjes van alle tijden en van iedereen zijn, en dat iedereen opgroeit met sprookjes. Voeg daarbij de fantasievolle manier waarop in de Efteling de sprookjes tastbaar gemaakt worden, en “vandaar waarschijnlijk dat de Efteling al vele generaties lang tot de verbeelding spreekt van klein en groot” (“De Efteling”, 1992).

156 Dit onderzoek werd in 1995 opgezet en uitgevoerd door Theo Meder en Eric Venbrux vanuit het Meertens Instituut. De resultaten die betrekking hadden op het vertellen van verhalen aan kinderen, werden in 1999 door Meder gepubliceerd.

157 In dit onderzoek wordt onder het ‘mondeling vertellen van verhalen’ verstaan: verhalen die uit het geheugen of uit de eigen fantasie mondeling worden verteld. Voorlezen valt zodoende niet onder deze definitie van mondeling vertellen. De vraag die gesteld werd was: ‘Is het in uw omgeving gebruikelijk om kinderen verhalen te vertellen bij het naar bed gaan?’ De respondenten waren dus niet noodzakelijkerwijs dezelfde als de ‘vertellers’.

158 Opgemerkt moet worden dat de selectie van respondenten relatief veel ouderen omvatte.

4.4 De Efteling anno 1992

Tussen de opening van de attractie Roodkapje (1961) en die van Droomvlucht (1993) ligt een periode van meer dan 30 jaar. In deze tussenliggende jaren groeide de Efteling aanzienlijk. In de jaren 60 en 70 was de groei relatief bescheiden. De jaren 80 werden gekenmerkt door een explosieve groei. Het aanbod binnen het park werd steeds diverser. Naast nieuwe attracties waren er ook (educatieve) tentoonstellingen en diverse vormen van entertainment. Ook voor deze diversificatie geldt dat dit met name in de jaren 80 het geval was. Toch bleven ook sprookjes deel uitmaken van het nieuwe of vernieuwde aanbod. Opvallend hierbij is dat het begrip 'sprookjes' steeds ruimer gehanteerd werd.

In het hierna volgende zal ik niet alles wat tussentijds bij de Efteling ontwikkeld werd, bespreken. Ik beperk mij tot ontwikkelingen op het gebied van sprookjes en tot attracties waarbij Ton van de Ven als actor betrokken was, in eerste instantie als modelleur of vormgever, in tweede instantie als ontwerper. Al deze praktijken zijn mogelijk conditionerend geweest bij de ontwikkeling van Droomvlucht. Onderstaande beschrijving is waar mogelijk gebaseerd op hoe de Efteling zichzelf zag, met name via de jubileumboeken uit 1992 en 2002.

4.4.1 Eerdere praktijken die van invloed waren: vertellingen in het park

Jaren zestig

Begin jaren 60 investeerde men vooral in verbetering van de kwaliteit van het bestaande park.

In de jaren zestig blijft de Efteling, zij het in een langzamer tempo dan in de eerste tien jaar van haar bestaan, uitbreiden en verbeteren. Anton Pieck en Peter Reijnders gaan gestaag door met het tot leven brengen van sprookjes en sprookjesfiguren in de Efteling. Bestaande attracties worden waar mogelijk uitgebreid en geperfectioneerd. (Sonneville, 1992)

Wat sprookjes betreft werden er relatief kleine investeringen gedaan, zoals in het Sprookjesmuseum. Hierin werden 'attributen' uit diverse sprookjes van Grimm en Andersen tentoongesteld in vitrines, zoals de onzichtbare kleren van de keizer, de appel van Sneeuwwitje, de erwt uit de Prinses op de erwt. Pieck en Reijnders traden op als 'conservators'. Ook verscheen in dat jaar een serie grammofonplaten met sprookjes. In *Kroniek van een Sprookje* wordt vermeld: "Al wordt dat in die tijd niet als zodanig uitgesproken, de Efteling onderstreept op deze manier dat ze erg veel waarde hecht aan de bewaking en verbreding van het cultuurgoed sprookjes" (Vanden Diepstraten et al., 2002:65).

In 1962 werd tijdens de adviseursbesprekingen voor het eerst gesproken over een nieuwe, grote sprookjesattractie, gebaseerd op een sprookje van koningin Fabiola van België. Het was Reijnders die begin 1962 ter inspiratie het sprookjesboek *De Twaalf Wonderlijke Sprookjes* (Brouwer, 1961) in de adviseursvergadering inbracht. Pieck nam het boek mee om hieruit ideeën op te doen (Notulen Adviseursbesprekingen, 31 januari en 9 februari 1962). Diender zag als voordeel dat met een sprookje uit dit boek de Belgische markt kon worden aangesproken: "De heer Diender wijst op de publiciteit voor België, als hieruit een sprookje uitgebeeld zou worden" (Notulen Adviseursbespreking, 9 februari 1962). De keuze viel op het sprookje De Indische waterlelies. Het oorspronkelijke sprookje van Fabiola luidt (in samenvatting) als volgt:

In Indië is er een oude heks met lange verbleekte grauwe haren die echter over een betoverend mooie stem beschikt. Elke nacht daalt de Maanfee ofwel feeënkoningin met haar gevolg van feeën op aarde neer om op een woudmeer te dansen. Op een keer negeren twee feeën het teken van de koningin dat het ochtend wordt. Zij blijven dansen als de zon opkomt. De heks smeekt de zon de glans van de feeën weg te nemen en er haar

haren mee te kleuren. Zo gebeurt het maar de feeën behouden desondanks hun schoonheid en de heks verandert hen uit nijd in bloemknoppen. Alleen in de nacht krijgen zij hun oude gestalte terug om voor de heks te dansen. De hemel schenkt hun uit goedheid een jurkje van helderblauw azuur. Dat is de reden waarom de waterlelies in Indië blauw zijn.

De bouw van de Indische Waterlelies nam twee jaar in beslag. Volgens Vanden Diepstraten et al. (2002) vond tijdens het project “een kruisbestuiving plaats tussen creativiteit en bouwtechnieken. De Indische Waterlelies komt zo haast organisch tot bloei” (p.72). Pieck concentreerde zich op de vormgeving van het sprookje.

Anton die tekende dan in ieder geval het belangrijkste: een aanzicht van en een volume van iets en nou ja, dat werd dan besproken. En naarmate degenen die daaraan mee moesten werken vragen hadden, ging hij die dus met zijn hand weer invullen. (T. van de Ven, p.c., 2010)

De nadruk ligt in de diverse bronnen op de technieken die Reijnders al experimenterend toepaste. Het was Reijnders' laatste project voor de Efteling. In 1970 werd de samenwerking met de Efteling definitief beëindigd, volgens Vanden Diepstraten et al. (2002) omdat “de ideeën van Reijnders door sommigen als te wild worden beschouwd en door anderen als te ver verwijderd van het karakter van de Efteling” (p.83).

De Indische Waterlelies was het eerste grote project waaraan Ton van de Ven werkte, en het eerste sprookje dat als ‘show’ in een binnenruimte gepresenteerd werd. Na binnenkomst via een monumentale entree die bewaakt wordt door twee reusachtige wachters, komen de bezoekers in een donkere ruimte die het oerwoud bij nacht voorstelt. Te zien is een waterval en een meertje, omringd door bloemen en planten. Daar is het sprookje gedeeltelijk te horen: hoe de waterlelies vroeger sterren waren die 's nachts dansten op het water.



Figuur 4.8: De Indische Waterlelies. (Archief Efteling)

Op een morgen luisteren de sterren niet naar de maangodin die hen oproept mee terug te gaan naar de hemel. Er verschijnt een heks die de sterren betovert in waterlelies. De bezoekers horen dan: *En alleen in maanlichte nachten, komt de heks terug. En dan gebeurt het.*

Vervolgens zingt de heks. De waterlelies openen zich en onder begeleiding van een orkest van vier kikkers en zingende watervogels, dansen op de bloemen figuurtjes rond.

Opvallend is dat Reijnders naar deze figuurtjes verwees als ‘elfjes’ en niet als feeën zoals in het oorspronkelijke verhaal.¹⁵⁹ “Ik zie de elfjes het liefst met vleugels, maar dan moeten deze ook beweegbaar zijn” (Reijnders in Vanden Diepstraten et al., 2002:72).

Aan de Indische Waterlelies wordt zowel in *Mam, een duppie voor de kip?* als in *Kroniek van een Sprookje* veel aandacht geschonken. In het jubileumboek uit 1992 wordt vermeld: “In de visie van Peter Reijnders moet de Efteling bezoeker [...] worden meegenomen naar een schouwspel vol visuele verrassingen, betoverende geluiden en bewegingen” (Sonneville, 1992).

De attractie is vanaf de opening in 1966 een groot succes. In *Mam, een duppie voor de kip?* wordt voor de verklaring van dit succes Rob Smit geciteerd: “Naast het contrast van de gekozen Peruaanse zangeres/stemkunstenares Yma Sumac en de vrolijke melodie van Bert Kaempfert vormen het verrassingselement en de variatie in beweging een belangrijke basis voor het succes van dit sprookje” (Smit, 1990a:51). In het jubileumboek uit 1992 wordt daaraan toegevoegd: “Het feit dat het sprookje geschreven werd door een heuse koningin, is daar natuurlijk niet vreemd aan. Zoiets spreekt tot de verbeelding van de Eftelingbezoekers. Het wordt er allemaal nog sprookjesachtiger door” (Sonneville, 1992).

In 1967 bezoekt koningin Fabiola het sprookje. In naam van de koningin schrijft de ambassadeur van België lovend over de attractie, hij noemt het een “artistiek wonder” en verwijst naar de “poëzie en sfeer” van het sprookje dat door de ontwerpers en kunstenaars zo goed is weergegeven, op een manier die “jong en oud moet aanspreken” (citaat in Vanden Diepstraten et al., 2002:74).

Jaren zeventig

Ondanks het succes van de Indische Waterlelies zou het nog een aantal jaren duren voor er een nieuw sprookje in de Efteling ontstond. Er werd in andersoortige attracties geïnvesteerd zoals de stoomtreinen Aagje (1969) en Moortje (1974) en het Diorama (1971).

Dit laatste werd in een advertentie aangeprezen als een “driedimensionale miniatuurwereld vol spanning, fantasieën en bedrijvigheid” (in Vanden Diepstraten et al., 2002:86). Het Diorama is gevestigd in een binnenruimte achter het Carrouselpaleis en heeft een omtrek van zestig meter. De attractie werd getekend door Anton Pieck maar Ton van de Ven had de leiding over de realisatie van het project. In *Mam, een duppie voor de kip?* wordt de vergelijking gemaakt tussen de schilderijen en tekeningen van Pieck en het Diorama: “Steeds als je er naar kijkt valt je oog op nieuwe details en ontdek je weer andere, wonderlijke creaties” (Sonneville, 1992). De ‘wonderlijkheid’ van het Diorama heeft eerder betrekking op de mate van detaillering dan op het fantasievolle of ‘sprookjesachtige’. Het romantische berglandschap bevat weliswaar naast Pieckeriaanse stadjes ook kastelen, maar de rode draad wordt gevormd door de modeltreintjes. Naast paard en wagen rijden er ook vooroorlogse autootjes rond, die niet tot de wereld van het sprookje gerekend kunnen worden.

In het jubileumboek wordt - aansluitend op de beschrijving van het Diorama - het Efteling-concept van Anton Pieck als volgt omschreven: “Romantiek, sfeer, sprookjes en illusies, de Efteling-bezoeker moet zich in een wondere wereld wanen” (Sonneville, 1992).

159 Deze twee begrippen lopen vaker door elkaar. In de zeventiende eeuw werd het begrip *contes des fées* in Frankrijk geïntroduceerd, wat later in Engeland vertaald werd als *fairy tale*. Hoewel een fee en een elf niet precies hetzelfde zijn, zijn er wel overeenkomsten en een gemeenschappelijk taalkundige oorsprong via ‘alf’/ ‘alp’ (T. Meder, p.c., 2012).

In 1972 werd aan het Sprookjesbos het Bewoonde Kabouterhuis toegevoegd dat in de pers werd aangeduid als “een geheel nieuw sprookje” dat past “in de reeks van aantrekkelijkheden, opgebouwd en gecreëerd in de traditionele en vertrouwde fantasierijkdom” (citaat in Vanden Diepstraten et al., 2002:94).

Een jaar later werd in de lijn van bestaande Grimm-sprookjes de Wolf en de Zeven Geitjes geopend. Een aantal bekende elementen die elkaar in het verhaal opvolgen, worden bij deze attractie in één scène verbeeld: moeder Geit loopt met haar mandje weg van het huisje, de wolf staat aan de andere kant van het huisje voor de deur. En terwijl binnen de geitjes een spelletje aan het spelen zijn, zit het jongste geitje al in de klok.

De laatste sprookjesattractie die Anton Pieck creëerde, is de musicerende kabouter onderin een holle boom (1973). “Vanaf 1974 doet Anton Pieck het wat kalmer aan en laat hij steeds meer werk over aan Ton van de Ven en andere creatieven van de Efteling” (Sonneville, 1992).

Eind jaren 70 begin jaren 80 was er sprake van een ommekeer in het beleid. De Efteling moest iets nieuws bieden en met de tijd meegaan om de bezoekersaantallen op peil te houden (Sonneville, 1992). De keuze waar men voor stond wordt in het jubileumboek via Ton van de Ven als volgt verwoord: “Vasthouden aan de fraaie tradities en daar dan langzaam in sterven, of nieuwe wegen kiezen om te overleven. Gelukkig werd dat het laatste, er kwam ruimte voor nieuwe initiatieven, zonder het ‘oude’ waarmee de Efteling groot was geworden overboord te zetten” (in Sonnevill, 1992).

Als begin van de vernieuwende trend wordt het Spookslot gezien dat geopend werd in 1978, het jaar waarin de Efteling haar 25-jarig bestaan vierde. Het Spookslot is een imposant bouwwerk. De bezoekers komen via donkere gangen bij een griezelige begraafplaats terecht waarbij op het opus *Danse Macabre* van Camille Saint-Saëns, objecten en spoken in beweging komen.¹⁶⁰



Figuur 4.9: Spookslot. (Archief Efteling)

160 Later werd aan het Spookslot een verhaal toegevoegd voorafgaand aan de show. Dit verhaal was niet door Ton van de Ven gemaakt (G. van Dongen, p.c., 2012).

Opvallend is hoe Van de Ven in het jubileumboek uit 1992 het Spookslot met het begrip sprookjes verbindt:

Het Spookslot leunt tegen een sprookje aan. Ook hier komen de bezoekers terecht in een droomwereld, hoewel het er misschien minder lieflijk aan toe gaat dan in een sprookje, Het is voor het eerst dat de Efteling haar bezoekers niet langs het sprookje laat lopen, maar ze er middenin zet. (citaat in Sonnevile, 1992)

Het aspect 'droomwereld' is dus wat sprookjes en het Spookslot gemeen hebben, waarbij sprookjes volgens Van de Ven lieflijker zijn. In het jubileumboek uit 2002 wordt daarnaast het 'statische' aspect van de bestaande Efteling-sprookjes nog sterker benadrukt, waarbij bezoekers "[...] 'alleen' toeschouwers zijn die, soms letterlijk, van buiten naar binnen kunnen kijken". Daaraan wordt toegevoegd: "Ze worden als het ware geketend in de voorstelling" (Vanden Diepstraten et al., 200:108). Vernieuwend was ook de publiciteit rondom de nieuwe attractie. In het populaire televisieprogramma *Voor de Vuist Weg* was een projectie van een spookverschijning te zien, die later veranderde in Ton van de Ven. De ontwerper kon zo tien minuten lang 'reclame' maken op de landelijke televisie voor de Efteling en het Spookslot (Sonneville, 1992; Vanden Diepstraten et al., 2002:108).

In 1979 werd in het Sprookjesbos de Chinese Nachtegaal vervangen door de Chinese Draak, die ontworpen werd door Van de Ven. De Draak bewaakt een schat. Als aan de kroon in de schatkist gerammeld wordt, komt de Draak in beweging. Hij gromt en blaast rook uit. Het interactieprincipe lijkt op dat van Hans en Grietje, waar het rammelen aan de klink de heks tevoorschijn doet komen. De Draak is volledig impliciet: er wordt in het park geen verhaal bij verteld. De Draak was niet gekoppeld aan een specifiek, al bestaand sprookje.

Jaren tachtig

Hoewel in de beide jubileumboeken veel aandacht uitgaat naar de grote attracties uit de jaren 80 - die vaak niet rechtstreeks betrekking hadden op sprookjes -, is het beslist niet zo dat het sprookjespad (tijdelijk) volledig verlaten werd. Vooral begin jaren 80 werd er wel degelijk, zij het op bescheiden schaal, geïnvesteerd in sprookjes. Vaak ging het in het park dan om verbeteringen of om uitbreidingen van bestaande sprookjes-attracties. In 1980 werd een nieuw deel van het Kabouterdorp in het Sprookjesbos geopend door Anton Pieck en Martine Bijl, die - volgens het jubileumboek uit 2002 - "beiden het cultuurgoed sprookjes een bijzonder warm hart toedragen" (Vanden Diepstraten et al., 2002:113). Een jaar later werd het kasteel van Doornroosje uitgebreid met de boze fee aan het spinnenwiel. Deze aanpassingen en uitbreidingen werden door Ton van de Ven ontworpen.

In 1980 begon de Efteling met de bouw van de Python, een superachtbaan die op dat moment de grootste van Europa moest worden. Er was oppositie tegen de bouw vanuit de Brabantse Milieufederatie en een plaatselijke milieugroep, wat aanvankelijk leidde tot een bouwverbod, opgelegd door de Raad van State. Het Efteling-personeel en sympathisanten voerden daarop actie en uiteindelijk werd de Python in 1981 geopend. De attractie werd dé sensatie van het jaar (Sonneville, 1992).

Voor de Efteling was de Python een "onbruikelijke attractie in relatie tot het sprookjesachtige karakter van het park" (Vanden Diepstraten et al., 2002:112). *Kroniek van een Sprookje* (2002) licht de gedachte toe achter dit nieuwe type attractie dat - ook bij de Efteling intern - op verdeelde reacties stuitte. Volgens de toenmalige directeur Ten Bruggencate¹⁶¹ was een attractie als de Python nodig om de doelgroep jongeren "die zich niet meer alleen laat betoveren door sprookjes" vast te houden. Ook verwachtte hij hiermee in een tijd van eco-

161 Herman ten Bruggencate was algemeen directeur van 1976-1985 en interim-directeur van 1988-1989 (Vanden Diepstraten et al., 2002: 118).

nomische teruggang en stijgende vervoerskosten toeristen uit omringende landen aan te trekken (ibid.:112-114). Verder was de bouw van dit type attracties volgens hem nodig om nationaal en internationaal te blijven meetellen (ibid.:118).

In de jaren 80 investeerde de Efteling vrijwel ieder jaar in een grote, nieuwe attractie, waarbij “allernieuwste technieken een grote rol spelen”. Meestal ging het om bestaande, technische attractieconcepten die extern werden ontwikkeld. Ideeën hiervoor werden onder andere in de VS opgedaan. Volgens *Kroniek van een Sprookje* was de ingeslagen weg de “trouwe liefhebbers van de Efteling-sprookjes die zich in een rustiger schouwspel aan het publiek presenteren, [...] een doorn in het oog” (Vanden Diepstraten et al., 2002:114). In een interview erkende Ten Bruggencate dat zelfs enkele bestuursleden emotioneel gezien vonden dat de Efteling een attractie als de Python niet moest bouwen. Hij merkte daarbij op dat “je met emoties ook een bedrijf als de Efteling niet kon leiden” (ibid.:118). Ook gaf hij aan dat er altijd voor een balans in het aanbod werd gezorgd. Zo werd in hetzelfde jaar als de Python ook de Gondolletta geopend, een rustig boottochtje over de door planten en bloemen omringde siervijver. In 1984 werd naast de Python d’Oude Tuffer aangelegd, een baan met klassieke T-Fordjes voor jongere kinderen. Volgens Vanden Diepstraten (2002) onderstreepte de Efteling daarmee het karakter van familiepark (p.133).

Opmerkelijk is dat volgens het jubileumboek uit 1992 de Efteling ook bij deze zogenaamde *thrill rides* “consequent vasthoudt aan haar identiteit van de wonderlijke wereld van het sprookje” (Sonneville, 1992). Opvallend is dat in beide jubileumboeken het begrip ‘sprookje’ in deze context zeer ruim wordt gehanteerd: het lijkt zich ook uit te strekken naar andere culturele of landentema’s. De Schipschommel Halve Maen (1982) grijpt enerzijds terug naar de oude kermis-schommels, anderzijds wordt de attractie als ‘piratenschommel’ aangeduid (ibid.). Bij de wildwaterbaan Piraña (1983) liet Van de Ven zich inspireren door de architectuur van Inca’s, Maya’s en Azteken. De Bobbaan (1985) heeft min of meer een Zwitsers thema. Over de thematische aankleding van deze attracties wordt in *Kroniek van een Sprookje* gezegd dat zij alle qua decor en sfeer passen in de unieke Efteling-omgeving.

Dit wordt niet gezegd over het Carnaval Festival (1984). In *Mam, een duppie voor de kip?* wordt over deze attractie slechts vermeld dat Joop Geesink de ontwerper is en dat de muziek van Toon Hermans is. In *Kroniek van een Sprookje* wordt de attractie aangeduid als “vreemde eend in de Efteling-bijt”. De attractie is een “vrolijke rit door een feestvierende wereld” die vooral voor jonge kinderen aantrekkelijk is (Vanden Diepstraten et al., 2002:133). Als verdienste van het Carnaval Festival wordt in *Kroniek van een Sprookje* de inzet van muziek gezien als “wezenlijk onderdeel in de beleving van een attractie” (p.135). Ruud Bos¹⁶² maakte van het carnavaleske deuntje van Hermans een compositie.

In 1986 werd Fata Morgana geopend. Het gaat om een zogenaamde *dark ride* waarbij bezoekers door verschillende, Oosterse decors varen. “Maar zodra de deuren zich openen voor de bootjes waarin de gasten hun ontdekkingsreis maken, varen ze door een wereld die herkenbaar is en ook weer niet” (ibid.:138).

Deze attractie verschilt van de overige, grote attracties uit de jaren 80 in een aantal opzichten. De attractie werd niet ‘van de plank’ ingekocht maar door de Efteling in een tijdspanne van vijf jaar volledig in eigen huis bedacht, ontwikkeld en gebouwd (Sonneville, 1992). De bewegingstechnieken zijn relatief eenvoudig. Ze zijn gebaseerd op het principe van de speeldoos, iets dat ook Peter Reijnders al toepaste. “Je kunt zeggen dat zijn erfenis in dank aanvaard wordt” (Vanden Diepstraten et al., 2002:140). Daarnaast is deze attractie nauw verbonden met bestaande sprookjes, te weten Sprookjes uit Duizend-en-een-nacht. Veel aandacht is er voor

162

Ruud Bos zou later ‘huiscomponist’ van een aantal grote Efteling attracties worden, waaronder Droomvlucht.

de detaillering van de taferelen. Ook is er gewerkt met originele materialen. Zo werden er authentieke objecten uit Marokko geïmporteerd.



Figuur 4.10: Fata Morgana.
(Archief Efteling)

In feite vertoont Fata Morgana qua projectontwikkeling overeenkomsten met de sprookjes uit de tijd van Pieck en Reijnders. Toch is er ook een belangrijk verschil met de eerdere sprookjes van de Efteling. Vanden Diepstraten et al. (2002) geven aan dat vóór aanvang van het project de redenering was dat Sprookjes uit Duizend-en-een-nacht perfect aansloot bij het “ambassadeurschap voor sprookjes dat de Efteling opbouwt” (p.140). In dezelfde passage wordt ingegaan op het probleem waarvoor de creatieven aan het begin van het project stonden. Iedereen kent Sprookjes uit Duizend-en-een-nacht als titel, maar de verhalen zelf zijn niet of nauwelijks bekend. “Door de magere kennis over de Sprookjes uit Duizend-en-een-nacht zijn er te weinig referenties, die de handvatten aan kunnen reiken voor een attractie” (p.140).

Volgens *Kroniek van een Sprookje* is het in deze context dat Van de Ven opmerkte dat de sprookjes waarvan attracties kunnen worden gemaakt, bijna op zijn (p.140). Opvallend is dat met betrekking tot Fata Morgana gesproken wordt over het ‘schrijven’ van een nieuw sprookje: “De Efteling schrijft daarmee een eigenzinnig, nieuw sprookje dat in een groot en fantastisch decor is genesteld” (p.138).



Figuur 4.11: Buitenaanzicht Fata Morgana, door Ton van de Ven. (Archief Efteling)

Fata Morgana betekende overigens niet dat de focus vanaf dat moment uitsluitend op sprookjes lag. In het openingsjaar 1986 vond ook de Russische ruimtevaarttentoonstelling Interkosmos plaats. Het jubileumboek uit 1992 vermeldt dat het ging om “een wonderlijke wereld van techniek die door jong en oud met ontzag bekeken wordt” (Sonneville, 1992). De tentoonstelling wordt daarnaast aangeduid als “ietwat Efteling-vreemd”. Toegegeven wordt dat de belangstelling achterbleef bij de verwachtingen. In 1987 werd de Pagode geopend. Deze ronddraaiende attractie, een Thaise ‘tempel’, werd ontworpen door Van de Ven en brengt bezoekers naar 45 meter hoogte.

In 1988 verscheen in het Sprookjesbos de Trollenkoning. Ton van de Ven tekende voor het ontwerp. De Trollenkoning werd in samenwerking met TNO en het team achter de poppen van Spitting Image ontwikkeld. Vanaf zijn troon in het Sprookjesbos laat de Trollenkoning zien “hoe smaakvol de Efteling techniek en identiteit weet te combineren” (Sonneville, 1992). De Trollenkoning beweegt levensecht en mompelt in een onverstaanbaar taaltje, hij zegt daarmee tegelijkertijd “niets en alles” (Vanden Diepstraten et al., 2002:145).



Figuur 4.12: Trollenkoning.
(Archief Efteling)

Het jubileumboek uit 2002 gaat in op de overeenkomsten tussen de Trollenkoning en sprookjes. Juist het gegeven dat de Trollenkoning onverstaanbaar is, laat ruimte voor de eigen fantasie en daarmee voor eigen invulling van het ‘verhaal’. In *Kroniek van een Sprookje* wordt de overeenkomst als volgt geduid: “De Trollenkoning beantwoordt daarmee aan een van de eigenschappen van een sprookje: een eigen, persoonlijk verhaal achter een verhaal” (p.145).

Jaren negentig

In 1990 werd op de plek van de oude speeltuin het Lavelaar van het Volk van Laaf geopend. De attractie werd volledig bedacht en ontworpen door Ton van de Ven. Het gaat hierbij om een openluchtattractie in de vorm van een dorpje met “koddige figuren die het midden houden tussen trollen en kabouters”. Bezoekers kunnen door het dorpje heen wandelen en de bewegende laven bekijken. Volgens *Kroniek van een Sprookje* is het Volk van Laaf “uit ‘noodzaak’ ontstaan” (p.149). Net als bij Fata Morgana was het argument dat de sprookjes die zich lenen voor een herkenbare verbeelding in het park, ‘op’ waren. “De Efteling moest op zoek naar eigen verhalen die nieuwe, herkenbare sprookjes opleveren” (ibid.:149). Er is ook een belangrijk verschil met Fata Morgana. Waar Fata Morgana verwijst naar taferelen uit de bestaande sprookjeswereld van Duizenden- en-een-nacht, werd rondom het Volk van Laaf door Ton van de Ven een geheel nieuw verhaal bedacht. Dit verhaal werd in diverse vormen en via verschillende personen en media naar buiten gebracht (zie verder paragraaf 4.4.3).

Over het idee achter het Volk van Laaf zei Van de Ven¹⁶³ dat hij altijd al de wens had om een sprookje te ontwerpen rondom het thema Luilekkerland: “Van Luilekkerland herinneren wij ons iets van rijstebrijbergen en van gebraden ganzen die door de lucht vlogen en daarmee houdt alle kennis over Luilekkerland op. Het is daardoor dus een heerlijk terrein om zelf er een invulling aan te geven en er een eigen interpretatie over op te zetten.”¹⁶⁴ Van de Ven wilde daarnaast iets doen met een uitbundige bouwstijl omdat de Efteling zich



Figuur 4.13: Oermoeder Lot.
(Archief Efteling)

163

In het openingsjaar gaf Ton van de Ven interviews in diverse televisieprogramma's over de Laven en het Lavelaar.

164

Van dit interview uit een televisieprogramma is de exacte bron en datum onbekend, een kopie is aanwezig in het Efteling-archief.

daar goed voor leent. Hij had de wens een "gek, idioot" dorp te maken, een leefgemeenschap met wezens of mensen waar de logica volkomen zoek was. Uit deze ideeën is eerst de attractie ontstaan en vervolgens is het verhaal eraan gekoppeld (in *Ontbijtshow*, 1990). "Alle situaties die ertoe geleid hebben dit dorp hier te bouwen, dat is een sprookje geworden, een oerverhaal dat ik rondom dit gegeven verzonnen heb" (in onbekend televisieprogramma, 1990).

In het Lavelaar is te zien hoe de Laven leven en werken: er is een school, Lal heeft er een brouwerij en Luim een bakkerij. Ook is er een kraamkamer. Hierin is de enige vrouw onder de Laven te vinden: Moeder Lot die een heleboel baby's heeft. Van de Ven duidt haar aan als de verbindende kracht; zij is de moeder van alle Laven, zij is de enige die kinderen ter wereld brengt. Lot heeft alles wat een moeder moet hebben: een zachte aard, een moeder die altijd thuis is en altijd antwoord weet (in *Wordt Vervolgd*, 1990).

4.4.2 Overige praktijken in het park

Entertainment en evenementen

De Efteling bestond begin jaren 90 niet alleen uit vaste attracties in een parkachtige omgeving. Entertainment speelde vanaf begin jaren 80 een belangrijke rol in de diversificatie van het aanbod. De Efteling onderkende al vroeg de impact en promotionele mogelijkheden van het medium televisie. Het park vormde regelmatig het decor voor televisieopnamen van programma's als *Ter land, ter zee en in de lucht* en *Op Volle Toeren*. Ook organiseerde de Efteling themafeesten of –avonden (Vanden Diepstraten et al., 2002:113). In sommige gevallen speelden in de evenementen of activiteiten sprookjes een rol. In andere gevallen was een en ander

Entertainment Programma 1992

Elke dag treft u aan:	DATUM	AKTIVITEIT	PLAATS	TIJD
<ul style="list-style-type: none"> ● SPROOKJESPRINSES en SPROOKJESPRINS (in het Sprookjesbos) ● PARDOES (bij de Carroussel) ● CLOWNS / ACTEURS ('s morgens en 's avonds bij de in- en uitgangen / 's middags in het park) met o.a. Anton Pieck-acts. ● GEORGISCH ORKEST (bij de Piraña; studenten van het Staats Cultuur Instituut uit Moskou) ● OESBEK/TAANSE DANSGROEP (bij de Fata Morgana; studenten van het Staats Cultuur Instituut uit Moskou) ● POPPENKASTVOORSTELLINGEN (Anton Pieck Plein) ● TENTOONSTELLING 40 JAAR EFTELING (Diorama) 	20 juni t/m 30 augustus	Efteling Zomer IJstshow	Zomertheater	13.00-13.30 15.00-15.30 17.00-17.30
	8 juli t/m 8 september	Barbie tentoonstelling	Waterorgel	10.00-18.00
	12 en 13 september	International Muziekfestival Beatrix	Speelweide	10.30-17.30
	26 september	Internationale Efteling Kano-Slalom	Piraña	08.30-13.30

ALGEMENE INFORMATIE:
 Openingsijd Zomeravonden : van 19.30 tot 24.00 uur.
 Toegangsprijs Zomeravonden : f 22.50 p.p.
 GroepsPrijs : Groepen vanaf 20 pers. f 20,00 p.p.
 Speciaal Arrangement : Gehemmatbeerd Buffet, incl. entree f 55,00 p.p. Voor inlichtingen en reserveringen tel.: 04167 - 88157

Wijzigingen in het totale programma voorbehouden.

De Zomeravonden worden mede mogelijk gemaakt door
 Coca-Cola
 Efteling partner in kwaliteit

De Dierkwekers
 De Dierkwekers

Evenementen & Zomeravonden 1992
 © Efteling

Figuur 4.14: Uit folder Entertainment programma 1992. (Archief Efteling)

gebaseerd op culturele of landentema's. Daarnaast was er ook ruimte voor tentoonstellingen, zoals die over 40 jaar Efteling. Figuur 4.14 geeft een impressie van de variëteit in het entertainmentaanbod in de zomer van 1992.

Pardoes

In de folder uit 1992 is te lezen dat Pardoes de Tovernar zijn opwachting maakt bij de carroussel. Eind jaren 80 kreeg ontwerper Hennie Knoet de opdracht een nieuwe huisstijl en nieuw beeldmerk te bedenken. Het idee van een nar leefde al langer binnen de Efteling vanwege de eigenschappen die hem de speelruimte gaven "zonder schroom te acteren op een podium als de Efteling" (Vanden Diepstraten et al., 2002:179). Men was op zoek naar een beeldmerk of "een verschijningsvorm die communicatieve kracht heeft, de Efteling in al haar dimensies verbeeldt en die ook nog eens over de persoonskenmerken beschikt die een tovernar en de Efteling waardig zijn" (ibid.:179). Pardoes de Tovernar verscheen in eerste instantie op briefpapier en entreebewijzen van de Efteling.

Pardoes werd intern niet door iedereen omarmd. Een informant is van mening dat Pardoes de verbinding vormde tussen de "oude en de nieuwe Efteling". Het figuurtje werd in de jaren die volgden doorontwikkeld tot Efteling-*character* en kreeg een uitgebreide merchandise-lijn (Vanden Diepstraten et al., 2002:153). Characters waren een bekend verschijnsel in themaparken. Een *cartoon character* als Mickey Mouse speelde vanaf de jaren 50, toen het eerste Disneyland geopend werd, een wezenlijke rol binnen de Disney-parken (Clavé, 2007:24). Attracties, voorstellingen en characters maakten deel uit van wat door diverse auteurs getypeerd wordt als *Disney-type theme parks* (ibid.:169). Een van de informanten geeft aan: "Alle parken wilden onder invloed van Disney's Mickey Mouse een character hebben." Dit gold ook voor de Efteling.

De missie van Pardoes werd in *Kroniek van een Sprookje* als volgt aan sprookjes gekoppeld:

"[...] de fantasie en het geloof van mensen in sprookjes beschermen, de mensen een wonderlijk blij gevoel geven en een glimlach op hun gezichten toveren" (Vanden Diepstraten et al., 2002:179).

4.4.3 Expliciete vertellingen buiten het park

Om de ontwikkelingslijn van het expliciet vertellen van sprookjes door de Efteling te blijven volgen, volgt hierna een overzicht van de belangrijkste boeken die tussen 1962 en 1992 verschenen. Van de bestaande sprookjes wordt Roodkapje als voorbeeld aangehaald, omdat dit sprookje ook onderwerp was van de vorige twee hoofdstukken, en de karakters ook een rol spelen in het volgende hoofdstuk over Sprookjesboom. Bij de zelfbedachte sprookjes staat een 'sprookje' over het ontstaan van de Efteling centraal, dat laat zien hoe Anton Pieck op zijn erfenis terugblikte. Vervolgens bespreek ik de innovaties in het vertellen van sprookjes, begin jaren 90. Dit gebeurt aan de hand van het Volk van Laaf als voorbeeld.

Sprookjesboeken tussen 1962 en 1992

In hoofdstuk 3 is beschreven dat Venmans in 1962 aan de Elsevier-pocketgids *Het sprookje van de efteling* een serie voorleessprookjes toevoegde, waarvan er twaalf al waren verschenen in het eerste *Efteling-sprookjesboek* (1955). In 1965 werd besloten dat er een nieuw sprookjesboek moest komen met de in de tussentijd "bijgeplaatste sprookjes, terwijl de minder belangrijke sprookjes eventueel kunnen vervallen" (Adviseursbespreking, 29 september 1965).

Truus van Oirschot-Sparla¹⁶⁵ werd benaderd om dit sprookjesboek, dat de titel *Het Sprookjesboek van De Efteling* kreeg, te schrijven. Sparla herschreef voor dit boek de sprookjes van Venmans. In sommige gevallen resulteerde dit in een totaal ander verhaal, zoals bij De tuinman en de fakir. In andere gevallen werd de versie van Venmans redelijk aangehouden. Met name bij de bekende sprookjes van Grimm en Andersen was dit het geval. Net als bij Venmans werd bij verschillende sprookjes verwezen naar de uitbeelding in de Efteling. In het sprookje van Roodkapje bijvoorbeeld speelt de krassende kraai die naast het huisje van grootmoeder zit, een rol:

“Kraaien kunnen helemaal niet mooi zingen,” zei Roodkapje streng tegen de vogel, “jullie krassen en wat is dat lelijk.” Ze snapte natuurlijk niet dat de kraai haar wilde waarschuwen. (Sparla, 1967:31)

Opvallend is verder dat het sprookje niet volledig wordt verteld. Wat volgt vanaf het moment dat Roodkapje het huisje binnenstapt wordt weggelaten:

Ze stapte het huisje binnen en toen... Ja, als je wilt weten, wat er toen gebeurde, ga dan vlug naar de Efteling, daar kun je het sprookje zien. (Sparla, 1967:31)¹⁶⁶

In 1973 kwam er een nieuw sprookjesboek uit. Het werd geschreven door Martine Bijl die al eerder een kindersprookjesboek had geschreven. Zij was destijds echter vooral bekend als zangeres en televisiepersoonlijkheid. Het sprookjesboek kreeg de titel *Sprookjes van de Efteling* en bevat, net als het boek van Truus Sparla, illustraties van Anton Pieck. Op het titelblad wordt aan *Sprookjes van de Efteling* toegevoegd: *Opnieuw verteld door Martine Bijl*. In het woord vooraf geeft de schrijfster een verantwoording voor de selectie die het boek bevat. “Uitgegaan moest worden van de op de Efteling (schepping van de illustrator van dit boek) uitgebeelde verhalen” (Bijl, 1973/1995:4). Bijl benoemt de “Grimm-sprookjes” en een “vertelsel van Koningin Fabiola van België De Indische Waterlelies”. Ze verontschuldigt zich tegenover de “ware Andersen-liefhebber” voor het feit dat haar versie van de Rode Schoentjes nogal afwijkt van die van Andersen. Als reden noemt ze dat de “donkere dreiging van schuld en wreke die de sfeer in dit sprookje bepaalt”, voor haar gevoel wat uit de toon viel bij de selectie uit dit sprookjesboek. De uitbeelding in en de sfeer van de Efteling waren dus conditionerend bij het schrijven van dit sprookjesboek. Als een van de twee sprookjes die Martine Bijl zelf mocht “bedenken”, noemt zij De tuinman en de fakir. Deze versie wijkt sterk af van die van Bijls voorgangster Sparla. Hieruit blijkt dat de sprookjes die door de Efteling zelf gecreëerd waren, veel vrijheid boden voor eigen interpretaties van opeenvolgende auteurs.

Anders dan bij Sparla is de versie van Roodkapje bij Bijl wél een volledig verhaal dat de versie van Grimm volgt. Roodkapje wordt neergezet als een onschuldig kind dat niet van de wolf schrikt:

Ze wist niet dat de wolf er gemene streken op nahield en ze hield van alle dieren evenveel. (Bijl, 1973:23)

Kenmerkend voor de schrijfstijl van Martine Bijl is de humor.

De wolf opende de deur, liep zonder een woord te zeggen naar de bedstee en schrokte de oude vrouw zó vlug naar binnen dat ze niet eens de tijd had om ‘o hemeltje!’ te zeggen. (Bijl, 1973:23)

165 Truus Sparla is als schrijfster ook bekend onder het pseudoniem Carole Vos. Zij zou in 1989 voor het NIOP nog enkele Efteling-sprookjesboekjes (her)schrijven, waaronder een korte versie van *Roodkapje*.

166 Zoals vermeld in hoofdstuk 3 wordt het sprookje bij de attractie evenmin volledig verteld.

Niet alle sprookjes volgden de versie van Grimm. Zo merkt Meder (1998) op dat Bijls versie van Sneeuwwitje sterk beïnvloed lijkt te zijn door de tekenfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), bijvoorbeeld wat de zeven dwergen betreft. De dwergen werken, net als die in de Disneyfilm, in de diamantmijn en zingen het 'Hé-ho'-lied. Ook zijn ze gepersonifieerd: hun karakters en namen zijn duidelijk afgeleid van die uit de Amerikaanse Disneyfilm. Verder is de achtervolging van de boze stiefmoeder en haar val in het ravijn bekend uit deze film (pp.278-279).

Het sprookjesboek van Martine Bijl werd zowel binnen als buiten de Efteling verkocht. Niet na te gaan is hoeveel exemplaren er in totaal werden verkocht maar volgens de archivaris is het tot 2009 vaak in herdruk geweest. In een krantenartikel uit 1982 wordt vermeld dat er sinds de eerste editie ruim honderdduizend exemplaren over de toonbank waren gegaan ("Martine Bijl: mijn bijzondere band met Anton Pieck", 1982). Aangenomen kan worden dat dit boek met sprookjes en de bijbehorende illustraties uit de Efteling, bijgedragen heeft aan de bekendheid van sprookjes (van de Efteling).¹⁶⁷

Tussen sprookjesboek en 'ontstaansgeschiedenis'

In 1982 werd Martine Bijl benaderd door de Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij om - in samenwerking met Anton Pieck - een nieuw boek te schrijven. Volgens Bijl was een van de redenen voor het verzoek dat de uitgever het zonde vond de vele tekeningen van Anton Pieck voor de Efteling ongebruikt te laten.¹⁶⁸ Bijl was bevriend met de toen 87-jarige tekenaar en zij betrok hem nauw bij de voorbereidingen. Het boek kreeg de titel *Anton Pieck en de wonderbaarlijke geschiedenis van de Efteling*. Bijl vertelt via Anton Pieck als ik-persoon een fantasieverhaal over het ontstaan van de Efteling. Dit wordt op de kaft getypeerd als "een sprookje in een sprookje" (Bijl, 1982). Het verhaal komt op het volgende neer:

Anton Pieck wordt op een dag bezocht door kabouter Efteling die namens de Stichting KIN (Kabouters in nood) op zoek gaat naar een reservaat voor kabouters en 'alle anderen... Roodkapje, Vrouwe Holle, de Geitjes, Holle Bolle Gijs...' omdat hun leefruimte bedreigd wordt door 'snelle autowegen' en zij niet tegen olie- en benzinelucht kunnen. Samen met Efteling gaat Anton Pieck op zoek naar een gemeente die ruimte wil bieden aan een park voor de kabouters en het 'Sprookjesvolk'. Bij de burgemeester van Kaatsheuvel vindt hij uiteindelijk gehoor. De voorwaarde die hierbij gesteld wordt, is dat de kabouters zich overdag moeten vertonen aan de mensen die in kabouters en in sprookjes geloven. Het park wordt gerealiseerd en krijgt de naam Sprookjespark de Efteling.

In een 'recensie' van het boek wordt als reden genoemd voor Piecks 'onthulling' van zijn bron, dat de kabouters opnieuw de "verdrukten van de samenleving" dreigen te worden, nu het park "in snel tempo wordt volgestort met reuzenrupsen, super achtbanen en volautomatische radbrakers" ("Martine Bijl inventariseert Pieck-uren in de Efteling", 1982).

Een en ander lijkt overeen te komen met Piecks bezwaren tegen moderne ontwikkelingen, zowel buiten als binnen de Efteling. In het nawoord bij het boek voegt Anton Pieck een dankwoord aan het adres van de medewerkers van de Efteling toe. Hierin vermeldt hij dat het park niet alleen verzorgd maar ook vernieuwd moet worden:

Het park de Efteling kon slechts gerealiseerd worden door de inzet en creativiteit van zeer vele medewerkers, die bij het uitwerken van (niet alleen) mijn ideeën steeds enthousiaster werden. Voor

167 Dat de Efteling-versie van sprookjes als educatief verantwoord werd gezien, blijkt uit het feit dat in 1989 het Nederlands Instituut voor Ontwikkeling en Ondersteuning een serie eenvoudige leesboekjes voor kinderen uitgaf onder de titel *Efteling-sprookjes*. Deze waren overigens niet geïllustreerd door Anton Pieck.

168 Bij de samenstelling van het boek speelde onder anderen Piecks zoon Max een rol.

een aantal van deze mensen maakt 'De Efteling' ook nu nog deel uit van hun dagelijks bestaan, omdat het park voortdurend vernieuwd en verzorgd moet worden. (in Bijl, 1982:128)

Of het boek veel invloed had, is niet bekend. In *Kroniek van een Sprookje* is slechts een korte vermelding te vinden over de overhandiging van de eerste exemplaren aan Martine Bijl en Anton Pieck (Vanden Diepstraten et al., 2002:130).

Innovaties in vertellen van sprookjes/verhalen: de Laven (1990)

Zoals vermeld in 4.4.1 werd door Ton van de Ven rondom Het Volk van Laaf een geheel nieuw verhaal bedacht. Dit verhaal komt op het volgende neer:

De Laven leefden miljoenen jaren geleden, dus lang voor de ijstijd, op wat nu de Noordpool is. Zij leidden daar een paradijselijk bestaan. Na een natuurramp stelde de aartsvader, de Grote Laaf, voor door de aardlagen heen op zoek te gaan naar een betere plek om te wonen ("De Efteling, van een speeltuin voor de katholieke jeugd tot...", 1992). Tijdens de onderaardse zwerftocht kwamen zij van alles tegen wat hen niet vrolijk stemde, zoals vervuilde rivieren en autokerkhoven. In de volgende passage worden de Laven 'geciteerd': "De mensen doen maar raak. Ze maken er een echte troep van. Dat is toch jammer van die mooie wereld die wij van vroeger kennen" (in Sonnevile, 1992). Na de onderaardse zwerftocht van miljoenen jaren kwamen zij juist in het Sprookjespark boven de grond omdat zij er hun verzamelkreet 'Alaaf!' hoorden roepen (Van de Ven in 'Bunkeren', 1990). 'Daar woont nu het Volk van Laaf. Vol levensvreugde. Goede luim en lekker eten staan hoog in het lavenvaandel' ("De Efteling, van een speeltuin voor de katholieke jeugd tot...", 1992).

In het jubileumboek uit 1992 wordt het verhaal van de Laven aangeduid als 'sprookje'.¹⁶⁹ Deze aanduiding is in een aantal opzichten opmerkelijk. De verwijzing naar de 'mooie wereld van vroeger' past bij sprookjes en bij de romantiek, maar tegelijkertijd wordt dit (verlangen naar een) onbestemd verleden - anders dan bij sprookjes gebruikelijk is - in verband gebracht met actuele omstandigheden, in dit geval milieuvervuiling. Er is weliswaar sprake van een moraal met betrekking tot de omgang met het milieu, maar deze moraal is minder uitgesproken dan bij de meeste sprookjes. Van de Ven beschrijft in een interview uit 1996 de boodschap als volgt: "De zorg voor het milieu, het ontbreken van oorlogen; de Laven hebben het op veel terreinen heel wat beter voor elkaar dan wij en zo heffen zij het waarschuwend vinger, zonder daarbij overigens al te indringend te willen zijn" (in "Leven in dienst van het Sprookje", 1996). Daarnaast bevat het verhaal duidelijke Bijbelse verwijzingen, zoals de aartsvader die oproept tot migratie en de zwerftocht van een volk. Verder valt op dat het verhaal in feite de geschiedenis van de Laven voorafgaand aan hun komst in de Efteling vertelt. In die zin is het eerder een achtergrondverhaal of een introductieverhaal. Anders dan bij de meeste sprookjes geeft de uitbeelding dan ook niet een 'gestolde scène' uit het verhaal weer, maar eerder de leefsituatie van de Laven erna.

Rondom het vertellen van het sprookje van het Volk van Laaf vallen diverse zaken op. Zo werd er veelvuldig gebruik gemaakt van het medium televisie om het verhaal buiten de grenzen van het park wereldkundig te maken. Ton van de Ven verscheen in het openingsjaar als 'ontdekker' van het Volk van Laaf in diverse televisieprogramma's om over de nieuwe attractie te vertellen. Fantasie speelde bij het verhaal over de herkomst van het Volk van Laaf een grote rol. Van de Ven vertelde niet alleen bovenstaand verhaal, maar ook hoe dit verhaal op zijn pad was gekomen. In een nacht was hij geconfronteerd met een koddig uitziend

169 In het jubileumboek uit 2002 wordt met de betrekking tot de Laven niet meer gesproken over een sprookje maar over een attractie. Het oorspronkelijke verhaal wordt hierin niet meer vermeld. De nadruk in de beschrijving van de verbeeldingen van het Volk van Laaf ligt dan op vrolijkheid en fantasie.

mannetje dat hem zo'n sterk verhaal vertelde dat hij het de mensen niet wilde onthouden. Dit 'creatieverhaal' vertoont overeenkomsten met dat van Martine Bijl en Anton Pieck over het ontstaan van de Efteling uit 1982.

Van de Ven ging bij het verhaal vaak in op de karakters en de leefwijze van de Laven. Hij omschreef ze als een soort Luilekkerlanders met bolle buiken en volle gezichten. "Ze zijn goedmoedig en niet zo logisch: ook hun bouwstijl is vaak niet logisch, ze houden dan ook niet van flats maar hebben liever huisjes" (in *Wordt Vervolgd*, 1990).

Hier is eveneens sprake van een overeenkomst met Pieck: ook Pieck sprak regelmatig uit dat de moderne bouwstijl hem een doorn in het oog was (zie hoofdstuk 3). Als reden voor de verkondiging van het verhaal van de Laven, noemt Van de Ven dat hij de karakters wilde laten landen: zij moesten bij 'de massa' bekend worden (t1).

Opvallend is verder dat ook andere actoren uit andere disciplines van de Efteling zich het Laven-verhaal van Ton van de Ven eigen maakten. Ook zij konden het vervolgens in de openbaarheid brengen, bijvoorbeeld via contacten met de pers en tijdens presentaties. Zij werden hiermee als het ware 'medevertellers' van het verhaal. Dit verhaal werd zo sterk door hen omarmd, dat de vertellers er als het ware zelf in gingen geloven, zoals blijkt uit deze passage uit een interview met een andere actor:

Ik zie het nog gebeuren in 1989 februari was dat, we hoorden gerommel hier en het gat dat ging open en ineens kwam daar moeder Lot naar boven. En wij zo van: wat komt die hier doen? Ik ben op zoek naar het land van melk en honing. Ja, God, en ik hoorde alaf! Ja, natuurlijk, dat was hier met carnaval, dat hele verhaal is beschreven hoe ze hier gekomen zijn. Maar ook hoe ze jaren, miljoenen jaren onder de aarde gezworven hebben, hè, dat ze de zeeën bevoeren en vervolgens dat ze af en toe omhoog kwamen. Dat zie je nog steeds want er komt lava uit de grond [...] dat hele verhaal, dat vertelde ik overal. Ik ging er zelf in geloven wat dat betreft.

In commercials werd de 'geboorte' van de Laven als een wonderlijke en emotionele gebeurtenis naar voren gebracht. Een andere actor vertelt:

Die laten dan de aarde trillen en dan zag je een stukje gras naar boven gaan en daar zo'n hoofd van zo'n Laafje uit en die zeiden dan ook: "Hier is iets gebeurd wat nergens anders zou kunnen gebeuren [...] de Laafjes zijn gekomen!" Op zo'n manier dat een heel emotionele boodschap dat je die overbracht.

Innovatief was de verspreiding van de Laven via scholen. In het openingsjaar werden er schoolschriftjes ontwikkeld waaruit kinderen konden leren lezen en rekenen met de Laven. Hiervan werden zo'n 350.000 exemplaren gedrukt die gratis aan scholen werden verstrekt. Naast educatieve overwegingen, diende deze actie vooral ook een promotioneel doel. De verwachting was dat de kinderen er thuis over zouden vertellen waarna de ouders zouden besluiten de Efteling met hen te bezoeken.

Bij de attractie in het park werd het verhaal op een - voor die tijd - eveneens innovatieve manier verteld die mogelijk werd gemaakt door technologische ontwikkelingen. Bezoekers konden voor zeven gulden vijftig via een walkman-cassette het verhaal beluisteren tijdens een rondgang door het dorp. Dit werd in vier talen aangeboden. Een informant geeft aan dat een overweging hierbij was het verhaal ook voor de buitenlandse bezoekers duidelijk te laten zijn. Aan deze manier van het communiceren van het verhaal, kleefden echter enkele nadelen. De walkmans waren storingsgevoelig en daarnaast was er meestal één walkman per gezin

of gezelschap, waardoor het ‘samen beleven’ niet goed tot zijn recht kon komen. Na een jaar werd dan ook gestopt met het aanbieden van het verhaal op deze manier.

De volgende paragraaf gaat in op de vraag hoe deze ontwikkelingen te plaatsen zijn in de veranderende organisatiecontext begin jaren 90.

4.4.4 Organisatiecontext

Deze paragraaf schetst allereerst in hoofdlijnen enkele achtergronden bij ontwikkelingen op het gebied van publiciteit, marketing en communicatie binnen de Efteling. Uitgelegd wordt hoe de definiëring van het ‘Efteling-gevoel’ tot stand kwam en hoe diverse Eftelingsers ook medeververtellers werden van dit verhaal.

Ontwikkelingen op het gebied van publiciteit, marketing en communicatie

Halverwege de jaren 70 constateerde men binnen de Efteling dat de publiciteitsgelden niet goed besteed werden. Tijdens een vergadering in 1975 werd opgemerkt: “Thans is het zo dat iedereen hier wat aan doet, zonder dat we over een echte vakman beschikken” (in Vanden Diepstraten et al.:101). Eind jaren 70 begon de Efteling daarom met een professionaliseringsslag op het gebied van reclame, public relations en publiciteit. De televisieopnamen van populaire programma’s in de Efteling vormden van dit laatste een voorbeeld (ibid.:104). Begin jaren 80 was er sprake van een overgang naar een steeds “professionelere organisatie in ontwikkeling en marketing” (Taminiau in Vanden Diepstraten et al., 2002:154).

Eind jaren 80 leidde een nieuw managementteam tot een verdere professionalisering van het marketing- en communicatiebeleid. Dat was erop gericht om op allerlei manieren zoveel mogelijk ‘exposure’ van de Efteling te krijgen, ook buiten het openingsseizoen en buiten de landsgrenzen.¹⁷⁰

Een belangrijke ontwikkeling was dat de markt steeds internationaler werd. Naast Nederlandse bezoekers trok de Efteling ook buitenlandse bezoekers, voornamelijk uit België en Duitsland. Het streven was de *catchment area* (het verzorgingsgebied) van het park te vergroten, niet alleen in Nederland maar ook daarbuiten. De Efteling was te groot geworden om er slechts één dag door te brengen. Met de opening van het Efteling-hotel wilde men het meerdaags verblijf stimuleren, van Nederlandse en ook van de buitenlandse bezoekers of vakantiegangers (“Efteling handelt in illusies”, 1992). In sommige gevallen had de internationale oriëntatie ook invloed op hoe sprookjes verteld werden. Bij de Laven werd het sprookje zoals vermeld om deze reden in vier talen aangeboden.

Vanwege de opening van Euro Disney in Parijs besloot een aantal grote Europese attractieparken zich te verenigen in een internationale associatie, de zogenaamde Great European Theme Parks.¹⁷¹ In dit samenwerkingsverband werd onder meer kennis uitgewisseld op het gebied van onder andere veiligheid en techniek. De Europese identiteit speelde bij deze associatie een belangrijke rol. Een actor vertelt:

En die Great European Theme parks die wilden aangeven van we zijn grootse en grote parken [...] we hebben een Europese basis, dus onze roots liggen hier [...] en we zijn allemaal themaparken, geen pretparken.

170 Zo besloot de Efteling voetbalclub Sparta te sponsoren in ruil voor shirtreclame toen deze club Europees voetbal ging spelen.

171 De Efteling, Alton Towers (Engeland), Europa Park (Duitsland), Liseberg (Zweden) en Parc Astérix (Frankrijk).

De Efteling was op dat moment internationaal een toonaangevende speler. In 1992 was het park door de IAAPA zelfs uitgeroepen tot beste attractiepark ter wereld en won daarmee de Applause Award (Vanden Diepstraten et al., 2002:169).

Zoals in eerdere paragrafen vermeld, leidde de op handen zijnde opening van Euro Disney in 1992 tot veel publiciteit. De boodschap die de Efteling in reactie hierop steeds naar buiten bracht, was dat de directe concurrentie zou meevallen vanwege de afstand. Daarnaast was men van mening dat de marketinginspanningen van Disney - het reclamebudget was zo'n 130 miljoen gulden - gunstig zouden zijn voor de branche van attractieparken in het algemeen. "Elk spotje voor hun, is er een voor ons" (citaat Reinoud van Assendelft de Coningh in "De Efteling handelt in illusies", 1992).

In de berichtgeving rondom Euro Disney werd de Efteling vaak om een reactie gevraagd. Deze vraag vertaalde zich meestal in een vergelijking tussen Disney en de Efteling, die verder ging dan een vergelijking op parkniveau. De vergelijking betrof ook cultuur en identiteit. Erkend werd dat Disney beschikte over "een uitstekend produkt" en "een schitterend park". "Maar", werd eraan toegevoegd, "het is een cultuur shock. Het is té Amerikaans. Er zijn geen concessies gedaan aan de Europese smaak. De blijheid die je in Disney ontmoet is kunstmatig" (citaten Paul Beck in "Pretpark eert Anton Pieck", 1992). Disney werd getypeerd als "plastic", "hard commercieel" ("De Efteling barst van de plannen", 1992) en daarnaast als "buitenkant" en als afstandelijker dan de Efteling. De Efteling stelde "Brabantse kneuterigheid en vertederende kabouters tegenover de money-making machine van Euro Disney" (citatens Van Assendelft de Coningh in "Oer-Hollandse kneuterigheid blijft wapen van de Efteling", 1992).

Toen in de loop van 1992 duidelijk werd dat Euro Disney niet erg succesvol was, speelde een Efteling-actor daar slim op in:

In de Franse cultuur was er heel veel oppositie tegen de komst van Euro Disney [...] er was een Franse toneelschrijfster [...] die riep op een gegeven moment in een krant: wat hier gebeurt is een cultureel Tsjernoby! [...] Nou ik las dat en iedere keer als er in Parijs iets fout ging in die beginfase dan kwam de pers naar mij toe of die kwam naar ons toe omdat wij de vorige marktleider waren [...] En iedere keer had ik de kans om te zeggen van: ja het is natuurlijk een prachtig product maar ja, die Fransen die kunnen er niet zo goed mee omgaan. Het is zelfs al zo dat een toneelschrijfster daar roept van: het is een cultureel Tsjernoby! [...] dan was het wel weer gezegd, dan stond het wel weer in de krant.

Het Efteling-gevoel

In de context van Disney versus Efteling gebruikte de Efteling regelmatig het beeld van het "basaltstenen weggetje naar het kasteel van Doornroosje, uitgesleten door veertig jaar kindervoetjes" ("Oer-hollandse kneuterigheid blijft wapen van de Efteling", 1992).

De relatie tussen dit beeld en het Efteling-gevoel werd ook uitgelegd in het personeelsblad *Eftelingen* en op die manier onder het personeel verspreid ("Die uitgesleten basaltstenen, dát is het Eftelinggevoel", 1992). Het beeld van het 'basaltstenen weggetje' bij het kasteel van Doornroosje maakte dat de Efteling de authentieke en natuurlijke plaats van dit sprookje als het ware kon 'claimen', wat op zich volgens een actor weer als sprookje kon worden gezien:

Er is maar één kasteel van Doornroosje in Europa en dat is in Kaatsheuvel, en sommigen refereren aan Parijs, dat is niet zo. Dat is hier en hier is het allemaal begonnen en dat zie je ook dat miljoenen

voetjes die hebben dat pad geplaveid en die kinderkopjes zijn uitgesleten [...] en die fantasie meenemen, het sprookje in het sprookje op zich, ja, dat is heel intrigerend en heel mooi.

In *Verhalen van stad en streek. Sagen en legenden in Nederland* beschrijven De Blécourt et al. (2010) een vergelijkbaar verschijnsel dat vooral bij sagen en legenden voorkomt. Leden van een gemeenschap kunnen zich bepaalde *migratory legends* toe-eigenen of zelfs als onvervreemdbaar voor de eigen plaats opeisen. De Efteling-organisatie kan als zo'n gemeenschap worden gezien. De toe-eigening kan zowel een intern als een extern doel dienen. Intern verhoogt een gedeeld verhaal het saamhorigheidsgevoel en extern kan een geclaimd verhaal het toeristisch verkeer verhogen. "De samenbindende factor is het bezit van een lokaal stukje immaterieel erfgoed" (De Blécourt et al., 2010:12). Bij de Efteling zijn beide aspecten herkenbaar.¹⁷² Een ander beeld dat bij de Efteling ontstond en vanaf begin jaren 90 in de communicatie naar buiten werd gebracht, was dat van de 'jeugdherinneringen'. Een bezoek aan de Efteling betekende het opnieuw beleven van beelden die je had opgeslagen in je jeugd. Beelden zoals die vaak in 'dierbare plaatjes' waren vastgelegd:

Op de schouders van je vader naar de intocht van Sinterklaas kijken is zo'n moment. De Efteling hoort daar ook bij. Daar is iedereen als kind wel naar toe geweest. [...] Ons produkt is wat in de herinnering van de mensen zit. Dat is het emotionele. Als je de term 'papier hier' hoort, weet iedereen precies waar je het over hebt. Dat is, kortom, het Efteling-gevoel. (Van Assendelft in "De Efteling is altijd gezellig Brabants park gebleven", 1992)

Er werden bij de Efteling niet zomaar kaartjes voor een dagje-uit verkocht, maar de beste jeugdherinneringen ("De Efteling barst van de plannen", 1992; "Efteling handelt in illusies", 1992).

Bij het benoemen van de jeugdherinneringen in de context van de identiteit, van het 'Efteling-gevoel', diende de eigen ervaring van de Eftelingen als voornaamste referentiepunt, zoals blijkt uit de volgende passage uit een van de interviews die ik heb afgenomen:

MH: "Kun jij je terug verplaatsen in hoe jij die identiteit toen zag?"

Informant: "Ja, heel duidelijk als het lieflijke sprookjespark wat ik kende uit mijn jeugd. [...] even terug naar dat familiealbum: ehm ik kon op basis van de foto's die in het familiealbum zaten bij ons, kon ik herleiden wanneer ik voor de eerste keer in de Efteling geweest was [...] want je ziet hoe oud jij bent, hoe oud je broertjes en zusjes ongeveer zijn, je ouders en ik zie mezelf daar staan [...] ja en ik kon het nagaan, ik was zeven jaar of acht jaar misschien, toen."

MH: "Dus dat was echt je persoonlijke ervaring?"

Informant: "Ja, en ik realiseerde mij ogenblikkelijk dat als ik die eh dat referentiekader had [...] dan hadden heel veel mensen in Nederland dat referentiekader [...] dus dat heb ik dan toen ook gebruikt, want iedere Nederlander heeft in zijn familiealbum voor zover je dan binnen de catchment area van de Efteling woont, iedere Nederlander heeft gewoon dat idee over de Efteling en heeft hier al hele dierbare familiemomenten doorgebracht."

Ook bij veel andere informanten speelde de eigen ervaring in de Efteling als kind een grote rol. De herinneringen hebben vaak te maken met de emotie en de verwondering die men gevoeld had in het Sprookjesbos. Met de term 'beste jeugdherinneringen' werd de kern van het Efteling-gevoel verwoord; een gevoel dat voorheen al onder de Eftelingen bestond maar "je kon dat niet vatten, je kon dat niet pakken." De

172 Opvallend is dat in *Verhalen van stad en streek. Sagen en legenden in Nederland* onder het hoofdstuk Noord-Brabant, bij Kaatsheuvel het sprookje van Doornroosje in de Efteling wordt behandeld (T. Meder 'Kaatsheuvel', in De Blécourt et al., 2010:504-507).

verwoording van het Efteling-gevoel in termen van ‘jeugdherinneringen’ maakte dat andere Eftelings ook medevertellers konden worden van dit verhaal.

Aan de eigen herinneringen aan de Efteling als kind koppelt een informant ook de eigen, latere beleving als ouder. Hierin valt de beleving en ervaring die zij als medewerker heeft als vanzelfsprekend samen met de beleving die zij zelf als bezoeker heeft:

En ik merk nu ook aan den lijve in de afgelopen jaren dat dat [de beste jeugdherinneringen, MH] zo is [...] jij wilt met jouw kind echt hier terug komen en jij wilt dat dat kind diezelfde beleving heeft [...] want jij hebt zelf zo’n warm gevoel aan die eerste keer dat je hier was of die keren dat je met schoolreisje hier kwam en dat je met, het staat mijzelf nog levendig voor ogen dat ik hier in de zon zat en dat ik mijn broodtrommeltje openmaakte en dat ik mijn boterham met hagelslag, die was helemaal klef en warm geworden maar die was nog nooit zo lekker, want ik was in de Efteling, mensen! [...] ja en dát gevoel wil jij ook geven aan jouw kinderen en liefst ook aan jouw kleinkinderen. En dat is waar het succes van de Efteling op gebaseerd is [...] en dat denk ik echt dat dat zo is.

In het verlengde van het benoemen van het Efteling-gevoel kwam ook in de commercials de nadruk meer te liggen op emotie dan op uitbundig plezier: “Ik heb toen misschien onbewust in die tijd maar ik heb wel heel duidelijk ervoor gekozen dat mensen op televisie de emotie zouden zien die met de Efteling verbonden was.” In het hele proces van identiteitsvorming speelde - aanvankelijk onbewust - de ‘terugkeer naar de sprookjes’ een conditionerende rol: “We gingen met z’n allen gingen we ook terug naar die sprookjes al realiseerden we ons dat op dat moment niet zo sterk, maar we wilden ook persé die sprookjes- en legende-identiteit hebben.”

Het besef ontstond dat de sprookjes ook in de (voor de Efteling) primaire Europese landen een lange traditie kenden en dat mensen er een sterke emotionele binding mee hadden. Voor sprookjes was volgens een informant als het ware “de marketing al gedaan”. In de jaren die volgden zouden sprookjes steeds sterker ingebed raken in het beleid (zie paragraaf 4.7.2).

4.5 Ton van de Ven als actor

4.5.1 Achtergronden

Ton van de Ven wordt op 1 januari 1944 geboren in Eindhoven. Hij volgde zijn opleiding aan de Academie voor Industriële Vormgeving in Eindhoven. Van de Ven viel daar op vanwege zijn voorliefde voor nostalgie en romantiek. Dit werd binnen de Academie niet erg gewaardeerd. Romantiek stond er min of meer synoniem voor kitsch (“Leven in dienst van het Sprookje”, 1996). Als eindexamenproject bewerkte hij het verhaal van De rattenvanger van Hamelen op verschillende grafische manieren.

De Efteling zocht begin 1965 gezocht naar iemand die op termijn Piecks werk kon voortzetten:

De heer Diender brengt de vraag ter tafel, vanwaar een tekenaar gezocht moet worden, welke langzamerhand in stijl en fantasie het werk van de Heer Pieck kan blijven voortzetten. Een opleiding aan de kunstacademie waarborgt geen voldoende technische kennis. Een praktische ervaring in bouwkunde is hiervoor beslist noodzakelijk. De heer Op den Kamp heeft wel suggesties in een bepaalde richting. (Notulen Adviseursbespreking, 31 maart 1965)

In 1965 solliciteerde Ton van de Ven naar een functie bij de afdeling Ontwerp en Ontwikkeling (“Koninklijke onderscheiding voor Ton van de Ven”, 2002). Bij het tweede sollicitatiegesprek was ook Anton Pieck aanwezig. “Daar keek ik van op, want ik dacht echt dat hij al dood was” (Van de Ven in Vanden Diepstraten et

al., 2002:155). De enige vraag die Pieck stelde was: "Mijnheer van de Ven, beheerst u het perspectief?" Van de Ven antwoordde hierop bevestigend, terwijl dit niet echt het geval was. In de Adviseursbespreking werd over de kandidatuur van Ton als volgt beslist:

Alvorens met de bespreking te beginnen vraagt de heer Diender de mening over de heer van de Ven, kandidaat voor O. en O. De heer Pieck meent, dat zijn capaciteiten van tekenaar wel aanwezig zijn en de indruk zeer serieus is.

De heer Reijnders vraagt zich af of hij technisch voldoende geschoold is om in deze afdeling te werken.

De heer Diender vindt het de moeite waard deze man aan te nemen en te proberen op welke wijze wij zijn capaciteiten kunnen benutten. (Notulen Adviseursbespreking, 14 juli 1965)

Van de Ven werd aangenomen voor de functie en voelde zich vanaf dat moment enorm bevoorrecht. Desondanks verliet hij de Efteling tussen 1967 en 1970 om in Duitsland bij de firma Heimo te gaan werken. Dit bedrijf legde zich toe op het maken van bewegende figuren. Jan Verhoeven en Anton Pieck haalden hem in 1970 over naar de Efteling terug te keren (Vanden Diepstraten et al. 2002:155-156). Hij werd chef van de afdeling O & O. In 1974 nam hij de werkzaamheden van Anton Pieck over. Pieck bleef de Efteling tot aan zijn dood in 1987 regelmatig bezoeken. In 1989 kreeg Van de Ven de functie van creatief directeur. Vanuit deze positie maakte hij ook deel uit van het managementteam van de Efteling. Daardoor had hij een heel andere rol dan Anton Pieck. Van de Vens invloed reikte verder dan vormgeving alleen:

Op een gegeven moment zijn er ontwikkelingen waarbij je overweegt of je ze aan wil gaan, en ook al heeft het niks met mijn vormgeving te maken, ik bemoei me er wel mee. (t1)

Ton van de Ven bleef bij de Efteling werken tot aan zijn vervroegde pensionering in februari 2003.

Persoonlijke eigenschappen, talenten en vaardigheden

Ton van de Ven was van kinds af aan zeer *fantasierijk*. Zijn eerste bezoek aan de Efteling herinnert hij zich als een deceptie. In een interview uit 2002 zegt hij: "Mijn fantasie was veel rijker dan wat ik zag" (in "Ik moest het Efteling-gevoel bewaken", 2002).

Naast *beeldende creativiteit* beschikt hij ook over *verbaal verhalend* vermogen. Bij attracties als het Volk van Laaf en Villa Volta bedacht en schreef hij zelf het verhaal.

In een persbericht naar aanleiding van zijn Koninklijke onderscheiding wordt daarnaast genoemd de "grote tekenvaardigheid van betrokkene, alsmede zijn creatieve geest, zijn vermogen om conceptueel te denken, zijn schrijverstalent en technisch inzicht" ("Koninklijke onderscheiding voor Ton van de Ven", 2002).

In een ander artikel wordt hij ook bestempeld als "verteller van de meest fantastische sprookjes" ("Leven in dienst van het Sprookje", 1996).

Van de Ven ziet zichzelf als *perfectionistisch*, wat zich vertaalde in zijn ontwerpen en vooral ook in de manier waarop hij de controle hield over vormgeving en realisatie.

Door anderen wordt ook zijn *uitdrukkingsvermogen* genoemd, in beelden en in woorden. Het betreft dan met name het verwoorden van de beoogde beleving. Dit speelde een grote rol in het samenspel met mensen uit een andere discipline, zoals met de huiscomponist van de Efteling (zie ook 4.6.2 *Multisensorische beleving*).

Ton van de Ven beschikt over veel *overtuigingskracht* waardoor hij grote invloed had binnen de organisatie. Een voorbeeld hiervan is de wijze waarop hij de goedkeuring verkreeg voor de realisatie van Droomvlucht (zie 4.6.1).

Tevens wordt Van de Ven aangeduid als iemand met *visie*. Een informant verwoordt dit als volgt:

Ton heeft namelijk en dat is de grote kracht van Ton van de Ven geweest eh dat hij altijd in staat is geweest om dingen te bedenken en te gaan maken die mensen leuk zullen gaan vinden [...] niet die mensen leuk vinden maar dingen die mensen leuk zullen gáán vinden [...] dat is een visie, dat is een gave, een enorm sterke gave.

Inspiratiebronnen

In de documentaire *Dromen met open ogen* (1992) zegt Ton van de Ven het volgende over zijn verhouding met Anton Pieck:

Er lagen 50 jaar tussen ons, de kleine jongen en de oude man die het zo goed met elkaar konden vinden, en dat vond ik op zich weer een fenomeen, waar ik echt dankbaar voor ben geweest uiteraard want het heeft mijn hele leven bepaald. Anton Pieck opvolgen is natuurlijk onmogelijk omdat Anton Pieck een op zich staand fenomeen is. Binnen dit park is dit niet zo moeilijk gebleken omdat eh ja geestelijk hadden wij toch wel een verwantschap en bleken twee handen op een buik te zijn. Wat dat aangaat heb ik mezelf nooit geweld aan hoeven te doen, ik zeg wel eens dat ik me meestal bewoog in een korset, het korset van het Anton Pieckeriaanse denken maar dat heeft me nooit gekneld, het heeft altijd als een tweede huid om me heen gezeten. (in "Dromen met open ogen", 1992)

Anton Pieck was een grote inspiratiebron voor Ton van de Ven. Toch bestempelt hij zichzelf niet als een leerling van Pieck. Eerder spreekt hij van werken met de 'geleende hand'. Het was voor hem een middel zich te verplaatsen in Piecks denken. "Die geleende hand is voor mij rekenschap afleggen aan de vormtaal die past bij de Efteling." Een vormgeving die volgens hem eenvoudigweg geen discussie oproep (Vanden Diepstraten, 2002:155).

Kenmerkend voor Pieck was de detaillering, precies op de juiste plaats. Verder bestempelt Van de Ven hem als "een meester van de eenvoud, die verhalen liet lezen in verhalende prenten" (ibid.). Pieck schiep geen realistische figuren wat anatomie betreft, maar Pieckeriaanse karikaturen "die niet van deze wereld waren maar toch weer wel een beetje" (ibid.). In die zin is Pieck en de Efteling zoals Pieck die creëerde, zeker conditionerend geweest voor de praktijken van Ton van de Ven. In een interview uit 1992 geeft hij aan: "Zijn erfenis heb ik stilletjes-aan overgenomen" ("De avonturen en grensverleggende ervaringen van Ton van de Ven", 1992).

Het is moeilijk precies aan te geven waar bij Van de Ven de inspiratie voor specifieke creaties vandaan komt. Inspiratiebronnen worden ook vaak gebruikt, zonder dat iemand zich ervan bewust is. Toch zijn er in het geval van Van de Ven wel inspiratiebronnen aan te wijzen.

Zo las hij als kind enorm veel *boeken en verhalen*. Op die manier bouwde hij een grote praktische kennis van verhalen en sprookjes op. Uit zijn kindertijd herinnert hij zich bijvoorbeeld de boeken van Puk en Muk (met de reus Sjamperdoedas) en van Arendsoog.

Voor de attractie Villa Volta bedacht Ton het verhaal van Hugo van den Loonsche Duynen dat geïnspireerd is op het verhaal van de Bokkenrijders. "De Bokkenrijders [...] dat vond ik zo'n leuk verhaal altijd, van die schimmige luchtgeesten en zoiets" (t1). In de loop van het creatieproces ging hij het verhaal nalezen en zocht hij op in welke tijd en plaats het zijn oorsprong had. Deze discursieve kennis gebruikte hij vervolgens om er een eigen verhaal van te maken: de Bokkenrijders werden vanuit de Kempen iets meer naar het noorden

richting Kaatsheuvel getrokken en de Abdij van Postel werd erin verwerkt. Dat dit historisch niet helemaal klopte, was niet echt relevant. Het ging erom met een zekere 'waar-achtigheid' een bepaald houvast te bieden voor de bezoekers.

Net als Anton Pieck heeft ook Van de Ven boeken geïllustreerd, zoals in 1972 een boek van Piet van Geest. En net als bij Anton Pieck ontstond tijdens het lezen van het verhaal een beeld, waarna het verhaal vaak niet eens werd 'afgelezen'. Dit was ook het geval bij de Trollekoning die Van de Ven al in 1972 tekende, en die jaren later (in 1988) als attractie in de Efteling werd neergezet.

De *Bijbel* kan ook als inspiratiebron worden beschouwd, maar dan eerder vanwege het verhalende en beeldende dan vanwege het religieuze aspect. Het verhaal van de Laven is mede geïnspireerd door het Oude Testament: "Dat ze verdwenen onder de aarde en na veertig jaar door de woestijn en weet ik veel, ging het allemaal een beetje verknopen" (t1).

Als inspiratiebron geldt ook de *natuur*. In een interview uit 2002 zegt hij hierover: "Het helpt wel dat ik ben opgegroeid in de natuur bij Acht tussen Oirschot en Eindhoven. Ik struinde elke dag kilometers over de hei waar fazanten opvlogen en je 's avonds het idee had dat je de maan kon pakken" (in "Ik moest het Eftelinggevoel bewaken", 2002). Ook het bos stimuleerde al van kinds af aan zijn fantasie. "En ja, die stilte 's nachts, in bed, niet meer het geluid van de stad [...] ja al die dingen die gaan op je inwerken en daar ga je dan al ook zelf iets mee doen" (t2).

Inspiratie haalde hij verder uit *reizen* naar (verre) landen. Hierbij keek hij bewust naar wat hij, gegeven zijn beroep, zou kunnen 'oprapen' en wat van dienst zou kunnen zijn. Anders dan Pieck maakte hij ter plekke geen schetsen maar sloeg hij de beelden in zijn geheugen op. Die beelden werden in een latere fase nooit naar werkelijkheid weergegeven, maar er werd een fantasiewereld van gemaakt, zoals bij Fata Morgana. Deze fantasiewereld ziet er weliswaar enigszins 'Ottomaans' uit en wordt door het publiek als 'waar' geaccepteerd, maar er wordt in feite "een loopje genomen met de werkelijkheid" (t1).

Van de Ven was ook goed op de hoogte van spectaculaire *attracties* die elders in de wereld ontwikkeld waren. Hoewel hij hiervan onder de indruk was, emotioneerden deze hem niet op dezelfde manier als de Efteling dat deed. Het waren eerder kleinere dingen die hem bijbleven en die hij mee terug nam naar de Efteling, zoals blijkt uit de volgende passage uit het eerste interview:

TvdV: "Terwijl ik die grote machines vergeten was hè, zag ik wel de kleine bewegingen waar ik door geobsedeerd raakte zag ik thuis weer terug, die had ik weer met me mee genomen naar huis en dan dacht ik: is dat nu een beroepsdeformatie of wat is dit nou?"

MH: "Kun je daar een voorbeeld van geven van iets dat je meenam, dat je..?"

TvdV: "Eh ja hele leuke scènes, kleinere scènes die je ergens zag hè, gethematiseerde dingen die eh leuke spookhuizen in Hong Kong en zoiets. Maar allemaal van die kleine dingetjes, kleine dingetjes die vond ik heel mooi." (t1)

In hoofdstuk 1 is verwezen naar de diepere reflectie en het inzicht die in sommige gevallen ontstonden in de periode tussen het eerste en het tweede gesprek met een informant. Bij Ton van de Ven was hiervan duidelijk sprake. In de periode tussen de twee gesprekken was hij bij toeval de naam van Sergio Leone tegengekomen. Van de Ven was van de films van Leone altijd erg onder de indruk en hij besloot op Wikipedia een en ander over de regisseur op te zoeken.¹⁷³ Al lezende kwam hij tot het inzicht dat er veel parallellen zijn

173

Door mij geraadpleegd op 24 april 2010 via http://nl.wikipedia.org/wiki/Sergio_Leone

tussen de praktijken van Leone en die van hemzelf en dat hij in zijn werk (onbewust) geïnspireerd was door de *films van Leone*.¹⁷⁴

In de films van Leone is het verhaal altijd ondergeschikt aan de vormgeving. Het is vaak gebouwd om de actiescènes heen. Leone bedacht eerst de scènes en pas daarna het verhaal. Dit doet Van de Ven ook:

Ik zit ook scènes te bedenken eh ja maar in die scène moet ik ergens naar toe, oh, da's een mooi beeld maar ik moet ergens naar toe [...] moet ik toch een inhoud geven. (t2)

De films van Leone zijn eerder stijloefeningen dan verhalenvertellingen. Het is een 'opera-achtige dramatiek'. Ook dit is een aspect dat Van de Ven duidelijk bij zichzelf herkent:

Als kleine jongen wist ik al met Spookslot: ik wil een geestenopera maken, een opera-achtig iets. Ik hoef niet te verstaan wat die mensen zeggen want het verhaal, dat kan ik toch niet begrijpen. (t2)

Het ging Van de Ven eerder om de mimiek (de ellende of de blijdschap) die hij wilde zien en die verpakt kon worden in het 'volumineuze, muzikale gebeuren' (t2).

De muziek in de films van Leone is bombastisch en prominent aanwezig. Ook de vormgeving in kostuums en groteske gebaren is typisch opera. De simpele verhalen van Leone's films bevatten net als opera, thema's als dood, geweld, verraad en wraak. Hierin schuilt voor Van de Ven wel een belangrijk verschil met het sprookje.

Je wordt niet zeg maar als bij een normaal sprookje teruggebracht naar de wereld en geaaid. (t2)

Opvallend is de herkenning die Ton van de Ven heeft bij de beschrijving van de manier van cameravoeren van Leone. "En dat doe ik dus eigenlijk ook, maar dan met heel andere middelen" (t2). Met name bij het aspect cameravoering is er voor Van de Ven veel herkenning in hoe *Droomvlucht* is vormgegeven.

Er is in de films van Leone vaak sprake van extreme close-ups, met name van gezichten. Het gezicht werd vaak gebruikt om zonder woorden iets te vertellen. Juist door de combinatie met de muziek van Ennio Morricone wist de kijker precies wat voor emoties het personage had. Bij de gezichten van Leone ging het vaak om markante gezichten, gezichten die landschappen waren. Hierin ziet Van de Ven een omgekeerde parallel met zijn eigen werk:

Ik maak van landschappen gezichten, ik werk andersom bijvoorbeeld met eh *Droomvlucht* bezig ben, dan laat ik het landschap ademen. Ik geef iets menselijks, iets wat landschappen niet hebben. (t2)

Leone wisselt extreme close-ups af met enorme totaalshots die dezelfde gebeurtenissen filmen. Opvallend aan de totaalshots is het vaak ongewone standpunt van waaruit gefilmd wordt. Dit ongewone standpunt heeft Van de Ven ook bij *Droomvlucht* gebruikt.

Ik laat beelden zien vanuit de ruimte en dan vallen we naar beneden [...] hè dat je kijkt op iets en je gaat ergens naar toe en je kunt onder iets beter gaan zien [...] is heel anders iets beleven dan vanuit één perspectief iets laten gebeuren [...] Als je die mogelijkheden hebt dan eh gebruik ze dan ook, dat is leuk. (t2)

Ook het gegeven dat bij Leone de opbouw van een scène veel belangrijker is dan het sleutelmoment zelf is iets wat Van de Ven duidelijk bij zichzelf herkent.

174 Tijdens het tweede gesprek hield Ton van de Ven een print van het artikel over Leone bij de hand.

Uit de reflectie die volgt blijkt dat hij pas nu beseft hoezeer hij door de films van Leone beïnvloed is in zijn werk:

TvdV: "Ik was er altijd bijzonder van onder de indruk, die westerns."

MH: "Ja, maar realiseer je nu pas dat zijn manier van werken zoveel lijkt op die van jou of had je dat..?"

TvdV: "Nee nee, ik was dat [stuk over Leone op Wikipedia] aan het lezen en toen dacht ik: ja, verrek weet je wel, geen wonder dat ik dat zo leuk vind! In feite is alles wat je in je leven meemaakt is ergens opgeslagen hè en in meer of mindere mate komt dat dus ergens in terug. En je weet niet waarom, maar iets is aanleiding. [...] Ik heb gezocht naar dingen waarvan ik dacht ik moet er iets mee kunnen, ik moet er iets mee doen en eh ja, uit niets komt niets."

MH: "Nee, dat is zo."

TvdV: "Dus het komt altijd ergens vandaan [...] en dan dacht ik: ja, kijk dit heb ik nou, dit is nou precies ja wat ik gebruikt heb." (t2)

4.5.2 Reflectie op sprookjes

In de interviews kwam ter sprake wat volgens Ton van de Ven de kenmerken van sprookjes zijn. Opmerkelijk hierbij is dat er door hem geen duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen het sprookje als (bestaand) verhaal of het sprookje als attractie. Veel kenmerken van sprookjes vertaalt hij haast automatisch en rechtstreeks naar de context en de vormtaal van een sprookjesattractie.

Bij het klassieke sprookje denkt Ton aan "heel lang geleden [...] woonde ergens op aarde een koning die geen naam had [...] en die had een vrouw en ze hadden samen zoveel kinderen en de oudste [...] en ze leefden nog lang en gelukkig" (t2).

Bij het sprookje is de *historische locatie* van belang om het sprookje buiten het heden te plaatsen. Het sprookje kan in het verleden plaatsvinden of in de toekomst, maar niet in het heden. Hierbij hoort voor zijn gevoel eerder een *tijdloos taalgebruik* dan een taal die beantwoordt aan de tijdgeest. Als voorbeeld van dit laatste geldt voor Ton van de Ven het sprookjesboek van Martine Bijl waarin de tijdgeest van de jaren 70 zichtbaar was: "Het was meer populair naar de tijd geschreven waarin het gelezen wilde zijn" (t1).

Hoewel hij de zwier en de humor waarmee het boek geschreven was waardeerde, vervreemde het hem van het sprookje zoals hij dat kende en voelde.

Wanneer Ton van de Ven met sprookjes aan de slag ging, realiseerde hij zich dat er iets neergezet moest worden dat door miljoenen mensen bekeken zou worden. Om die reden moet het sprookje *eenvoudig* en daarmee *begrijpelijk* zijn. Er moeten niet teveel elementen inzitten die benoemd of uitgelegd moeten worden.

Het sprookje of de attractie moet zodanig zijn samengesteld dat het in woord en beeld *reproduceerbaar* is voor degene die het heeft beleefd. Dit betekent niet dat wat men 'reproduceert' allemaal hoeft te kloppen met wat er wordt verteld of wat er is neergezet, maar het moet wel de kern blijven raken.

Herhaling is een ander belangrijk aspect van sprookjes. De eeuwige herhaling die met sprookjes samenhangt, geeft rust en gaat niet vervelen. Hierin ziet Van de Ven een parallel met de Efteling. Op een ander vlak of in een andere context zouden mensen het niet accepteren steeds hetzelfde te zien, maar bij de Efteling is juist de herhaling een reden om te besluiten steeds terug te komen.

In *Kroniek van een Sprookje* beschrijft Ton van de Ven nog een relatie tussen de Efteling en sprookjes als volgt: "Het is voor mij een omgeving die de totaalbeleving katalyseert en, in combinatie met dat ongrijpbaar herkenbare van sprookjes, ook heel dicht bij de mensen brengt" (citaat in Vanden Diepstraten, 2002:156).

In de gesprekken heb ik Van de Ven gevraagd op deze aspecten dieper in te gaan. De *herkenbaarheid* van sprookjes ligt in het aanspreken bij mensen van iets wat hen ook in het normale leven bezighoudt. Hiermee

kan bijvoorbeeld het geweten worden aangesproken, of kan gemoedsrust worden gebracht. In die zin zag Van de Ven een grote mogelijkheid ook vanuit de religie van mensen openingen te vinden naar het publiek toe. Het Oude en het Nieuwe Testament bevatten veel zaken die hij bestempelt als 'reproduceerbare items'.

Dan ja neem ook bepaalde dingen die op ons veel indruk maken, dat zijn de dingen die wij in beeld brachten zonder dat ze ons verteld waren hoe het allemaal eruit zag. Ehm neem Sodom en Gomorra, Lot die keek om en die werd een... zoutpilaar [...] nou dat zijn beelden die heb je toch staan [...] Dat hoef je alleen een keer te horen. Een mooi onderdeel voor het sprookje. (t2)

Opvallend is dat volgens Van de Ven tijdens het *horen* van bepaalde aspecten uit een verhaal automatisch het visuele *beeld* ontstaat. Daarnaast valt op dat in zijn optiek Bijbelse verhalen hierin niet wezenlijk verschillen van sprookjes. In een interview uit 1996 duidt hij het oude testament zelfs aan als "het sterkste sprookjesboek dat de wereld ooit gekend heeft" ("Leven in dienst van het Sprookje", 1996).

Ongrijpbaar verwijst naar de situaties uit sprookjes die niet te plaatsen zijn in de realiteit van de lezer, maar die toch een functie kunnen hebben in het echte leven, bijvoorbeeld het overwinnen van angsten.

Het sprookje geeft aanleiding tot het kunnen hanteren van angstbeelden die bij iemand opkomen want daar kun je iets aan doen, hè. [...] Als er iemand is waar je bang voor bent, die kun je terug in het vuur duwen en er is niemand die komt zeggen dat je dan iemand vermoord hebt. Welnee, het is weg, het is over. (t1)

Ton van de Ven vindt veel sprookjes niet echt amusant, maar bestempelt ze zelfs als 'nogal agressief'. Volgens hem werden sprookjes vroeger mondeling overgedragen en met name vanuit de functionele hoek verteld. In die zin zijn sprookjes primair *educatief*. Want hoewel het verhaal buiten jezelf wordt geplaatst, is er toch lering uit te trekken.

Bij een aantal sprookjesattracties wilde Van de Ven niet alleen belevingen creëren, maar ook een betekenis toevoegen. In de creatie van de Laven heeft hij een *waarschuwing* verpakt en zijn zorg om het milieu willen etaleren. Deze zorg wordt bij de Laven neergelegd die dit als het ware spontaan overnemen. Het is dan wellicht mogelijk dat mensen ernaar gaan handelen en bijvoorbeeld inderdaad zorgvuldiger omgaan met afval. Juist in de context van sprookjes is het echter belangrijk hierin niet te ver te gaan: "Kijk, dat is de opgeheven vinger" (t1).

Het aspect waarschuwing speelt ook vanuit een ander perspectief bij de sprookjesattracties een rol. Het heeft dan te maken met (positieve) *angstmomenten*, met het opbouwen van een spanningsboog die ook in sommige attracties zichtbaar is, zoals in Fata Morgana. Het inbouwen van dergelijke angstmomenten in een *dark ride* is volgens Ton van de Ven een wezenlijk verschil met de sprookjesattracties van Disney, zoals Pirates of the Caribbean. In Fata Morgana komen diverse 'angstmomenten' voor:

En dat is op diverse plaatsen: de krokodillen vallen je aan, je wordt gewaarschuwd, er wordt geschoten, naast je in het water, en dat is dan toevallig bij de Pirates ook nog wel zo hè, maar je wordt door een grimmige reus bekeken en noem maar op. (t1)

Zowel voor sprookjes als voor sprookjesattracties geldt dat in de verhaallijn de *cirkel rond* moet worden:

En het sprookje of de attractie moet in staat zijn om je weg te brengen, mee te nemen, maar nou komt het leuke: ze moeten je ook thuis brengen naderhand. Dus het is de cirkel die moet gesloten

worden weer in jezelf. Jij moet weer bij jezelf thuiskomen of thuisgebracht worden, maar je voelt wat ik bedoel. (t2)

De karakters in sprookjes hebben óf geen naam, maar worden aangeduid met hun ‘functie’ (‘een oude koning, een oude koningin’) óf zij worden beschreven aan de hand van hun uiterlijk, bijvoorbeeld Sneeuwwitje of Roodkapje. Kenmerkend voor zowel Anton Pieck als Ton van de Ven is dat zij hun *sprookjeskarakters niet personifieerden*. Ook dit ziet Van de Ven als een verschil met de sprookjeskarakters van Disney. Bij het vormgeven van karakters in een sprookje gaat het er volgens Van de Ven om een figuur neer te zetten die *nét niet echt mens is, die nét niet in deze wereld past, maar die toch herkenbaar is*. Dit is ook bij de ‘Pieckeriaanse karikaturen’ duidelijk het geval.

Je moet zorgen dat het eh ja figuren zijn die je bijna nergens anders in kunt plaatsen, alleen maar in een sprookje. (t2)

Veel van de kenmerken van sprookjes (en sprookjesattracties) die hij beschrijft, vertonen overeenkomsten met de kenmerken zoals genoemd in hoofdstuk 2. Aspecten als de mondelinge overlevering, de onbestemde (verleden) tijd, de eenvoudige verhaallijn met een gelukkig einde, de herhaling, de niet gepersonifieerde karakters en bovennatuurlijke karakters als reuzen en heksen, noemt Van de Ven ook.

Vanuit zijn achtergrond als ontwerper legt hij steeds de relatie naar de visuele uitbeelding van sprookjes. Dit aspect speelt een duidelijke rol bij zijn interpretatie van het referentiekader van de doelgroep. Bij het werken met sprookjes is het van belang *rekening te houden met de culturele achtergrond* van mensen die met het sprookje in aanraking komen. Van de Ven is van mening dat de *beelden* waarmee mensen als kind in aanraking zijn gekomen, bepalend zijn voor de mate waarin ze later door iets worden geraakt. Dit is in zijn optiek zeer sterk cultureel bepaald: Nederlandse kinderen zouden volgens hem bijna zonder uitzondering zijn opgegroeid met de beelden van Anton Pieck of Edmund Dulac, die op hun beurt gebruik maakten van een setting die vóór hun tijd lag. Er is sprake van een duidelijk verschil tussen het referentiekader van Nederlanders en dat van Amerikanen wat de vormgeving van sprookjes of sprookjesfiguren betreft.

Het ‘sprookje van de Lage Landen’ - zoals wij dat kennen - heeft verschijningsvormen dwergen voortgebracht waarbij de Amerikaan een beetje moeite heeft. (t1)

Amerikanen zijn opgegroeid met de “vruchten van Disney”, en niet met de “schimmige, duistere figuren” die Anton Pieck op papier zette. “Dat zijn eigenlijk nooit die eh op z’n Duits gezegd *drollige Figuren* geweest zoals de dwergen van Walt” (t1).

4.5.3 Reflectie op praktijken van het impliciet en expliciet vertellen van sprookjes

Ton van de Ven gaat er vanuit dat sprookjes vroeger mondeling werden verteld. Er was dan vaak geen sprake van een bijbehorende, visuele uitbeelding van de (fantasie)karakters, zoals bijvoorbeeld draken. Deze open stukken werden door toehoorders ingevuld met eigen beelden, via de eigen fantasie. Het was juist door deze fantasie van de mensen dat de sprookjes werden verder gedragen van generatie op generatie.

Tijdens het horen van sprookjes ontstaan dus fantasiebeelden. Bij de uitbeelding van sprookjes door de Efteling vindt eigenlijk een omgekeerd traject plaats. Aan de beelden zoals die worden gepresenteerd, kunnen de bezoekers met hun fantasie zelf verhalen en zelfs andere beelden toevoegen. Tot Van de Vens verrassing leidt dit soms tot nieuwe, niet bestaande beelden bij de bezoekers die op hun beurt hem als verteller kunnen raken:

Want ik krijg dingen te horen dikwijls waarvan ik zeg van: wat leuk, zij vertellen mij wat ik gezien heb. Maar dat is dan niet zo, dat hebben zij gezien. En dan zeg ik: ja dit landt ook bij mij, hè, dat komt bij mij ook binnen. Er zijn ook dingen bij waarbij ik zeg: nou nee, daar ga je ze in corrigeren, maar in vele gevallen denk je: ja, inderdaad. (t1)

In relatie tot fantasie gelooft hij dat impliciete vertellingen qua beleving meer ruimte bieden dan expliciete. Hoewel expliciete sprookjes ontegenzeggelijk de fantasie stimuleren, zit er een begrenzing aan hoe ver de eigen invulling kan gaan. Juist bij impliciete vertellingen kan de fantasie en daarmee de beleving veel verder gaan, nog verder zelfs dan de verteller kon voorzien.

TvdV: "Ehm kijk, bij het expliciete lopen ze zich klem op een gegeven moment, bij het impliciete gebeuren hebben ze een escape om daar te gaan raken met hun gedachtes en met hun gevoelens waar ze zelf naar toe willen."

MH: "Oké."

TvdV: "Waardoor het dus ook heel wat meer waarde voor die belever heeft dan dat de maker ooit kon vermoeden." (t1)

Deze aspecten kunnen beschouwd worden als een onbedoeld gevolg van de impliciete vertellingen.

Zoals beschreven in hoofdstuk 3 waren de praktijken van Pieck en Reijnders meestal gebaseerd op het uitbeelden van één 'verstilde' scène uit een bestaand sprookje. Deze impliciete vertelling verwees naar het expliciete verhaal.

In de interviews geeft Van de Ven aan dat bij de uitbeelding van een "verstarring van een gegeven als pars pro toto" beleving plaatsvindt als men het expliciete, bestaande sprookje min of meer kent, en daardoor de uitbeelding herkent. "Al naar gelang je perceptie ga je daar iets mee doen." De bezoeker kan het leuk vinden (of niet), het begrijpen en er thuis over vertellen (t1).

Eerder in dit hoofdstuk is verwezen naar Van de Vens uitspraak "de sprookjes zijn op" (Vanden Diepstraten et al., 2002:149). Toen Van de Ven bij de Efteling met sprookjes begon, realiseerde hij zich dat in zekere zin het gras voor zijn voeten was weggemaaid:

Want ja, de sprookjes waar je met een beeld het totale sprookje eigenlijk communiceert ja die heeft Anton al gedaan [...] en daarom ben ik ook gaan zoeken naar eh escapes om eh weliswaar grotere sprookjes die ook allemaal in delen opgedeeld zijn hè om die neer te gaan zetten. (t1)

De sprookjes zoals die al aanwezig waren in de Efteling, legden in die zin beperkingen op. Maar ze gaven tevens ruimte voor nieuwe initiatieven, in dit geval voor het impliciet verbeelden van sprookjeswerelden zoals Fata Morgana en Droomvlucht. Van de Ven bestempelt het feit dat veel sprookjes al uitgebeeld waren zelfs als dé reden voor het ontstaan van het nieuwe type attracties.

Ton van de Ven heeft zowel volledig impliciete attracties ontworpen als attracties waarbij hij een expliciet verhaal bedacht. Dit verhaal werd dan ter plekke verteld, zoals bij Villa Volta, of op andere manieren verspreid, zoals bij de Laven.

Attracties als Fata Morgana en Droomvlucht zijn volledig impliciet. Nergens wordt het verhaal verteld. De attracties zijn evenmin op één concreet, bestaand sprookje gebaseerd. Bij beide attracties is er echter sprake van beelden of karakters die herkenbaar zijn, die eerder ergens zijn gebruikt en die zodoende als aanknopingspunt konden worden gebruikt. In het geval van Fata Morgana beseftte Van de Ven dat de meeste

mensen de concrete sprookjes van Duizend-en-een-nacht niet echt kenden, zelfs de mensen bij de Efteling niet:

Nou, Scheherazade kregen ze al bijna niet uitgesproken, daar begon het al mee, voor de verdere rest dan was het: ja, iets met Ali Baba en hoeveel rovers, waren het er veertig of zeven, dat wisten ze al niet meer. Dat was alles, dat was de kennis van de sprookjes van Duizend-en-een-nacht. (t1)

Toch bood de bekendheid met het thematische, oosterse aspect genoeg referentiepunten om iets in deze sfeer vorm te geven dat door bezoekers herkend zou worden. Over een impliciete attractie als Fata Morgana zegt Ton van de Ven dat er bewust geen sprake is van een boodschap om te volgen “want mijn boodschap hoeft niet gevolgd te worden” (t2).

Bij Droomvlucht spelen figuren als elfen, trollen en bosgeesten een rol. Deze figuren waren al eerder ergens gebruikt. Zo is het element ‘elf’ volgens Van de Ven in feite een gevallen engel maar wordt het meestal als “een juffrouw die fladdert” gezien. Een jonge ree duidt hij aan als een “Bambi” (t2). Aangezien de figuren uit Droomvlucht ergens al bekend waren, hadden deze geen verdere uitleg nodig.

Bij de Laven lag de situatie anders, aangezien het karakters betrof die nog nergens ter wereld bestonden en dus ‘uitgelegd’ moesten worden.

Opvallend is dat er bij de attracties waarbij wél een expliciet verhaal werd bedacht, zoals de Laven en Villa Volta, sprake is van een duidelijke boodschap of moraal. Bij de Laven betreft dit de verstandige omgang met het milieu en bij Villa Volta dat stelen niet mag, en zeker niet uit een godshuis.

4.6 Droomvlucht als narratieve praktijk

4.6.1 Wat vooraf ging aan het ontstaan van Droomvlucht

In paragraaf 4.4 zijn praktijken van impliciet en expliciet vertellen behandeld waarbij Ton van de Ven als actor was betrokken, en die voorafgingen aan de creatie van Droomvlucht. Hoewel ze niet direct als inspiratiebron voor Droomvlucht werden genoemd, is er in een aantal opzichten sprake van overeenkomsten met eerdere attracties. Mogelijk is er dus wel sprake geweest van een ‘leerproces’ en van (onbewuste) conditionering. De Indische Waterlelies (1966) is net als Droomvlucht een attractie in een binnenruimte, waarbij in de vormgeving natuur en water een rol spelen: het ‘woud’ is als het ware naar binnen gehaald. De karakters uit de attractie worden in diverse versies van het sprookje aangeduid als sterren, feeën of waternimfen. Toch is het ook mogelijk er elfjes in te herkennen, zoals blijkt uit het citaat van Reijnders in paragraaf 4.4.1. Ook in twee (niet Efteling-)uitgaven waarin de Indische Waterlelies van de Efteling centraal staan, wordt gesproken over elfjes.¹⁷⁵ In Droomvlucht spelen elfjes eveneens een grote rol.

Bij het Diorama (1971), het Spookslot (1978) en Fata Morgana (1986) gaat het, net als bij Droomvlucht, ook om (grote) attracties in een binnenruimte. Hoewel het niet direct een sprookjeswereld is, speelt detaillering een centrale rol bij het Diorama. Deze detaillering is ook kenmerkend voor Droomvlucht. Het Spookslot wordt door Ton van de Ven gekenmerkt als ‘droomwereld’. Kenmerkend is de belangrijke rol van de muziek die, samen met het visuele aspect, voor een onderdompelende beleving zorgt. Bij Fata Morgana gaat de onderdompeling verder: van het audiovisuele naar het multisensorische. Naast de toevoeging van geuren is ook de bezoeker zelf – in dit geval varende – in beweging en komt dan langs verschillende scènes. Een verhaallijn of

175 Het NIOP sprookjesboekje *De Indische Waterlelies* door Carole Vos uit 1989 en *De Efteling-Elfjes* in de Suske en Wiske-reeks door Willy Vandersteen uit 1978.

spanningsboog is binnen deze attractie herkenbaar, hoewel er geen verhaal wordt verteld. Bij het Lavelaar is er, net als bij Droomvlucht, sprake van fantasiekarakters. Het grote verschil is dat het 'nieuwe' karakters betref zonder directe referentie met wat in de Efteling of in sprookjes aanwezig was. Een referentie is er wél met de trollen uit Droomvlucht. In 1988 ontwierp Ton van de Ven voor het Sprookjesbos de Trollenkoning. Bij deze kleine attractie ging het - net als bij de Draak (1979) - om een impliciete vertelling. Van de Ven bedacht en vertelde er – net als bij Droomvlucht - geen concreet verhaal bij.

Begin jaren 90 was er bij de Efteling de financiële ruimte om met een grote jubileumattractie te komen die aan zou sluiten bij de sprookjestradië van de Efteling. Bij Ton van de Ven leefde al het idee van een *dark ride* waar ook een thrill in zat. Eind jaren tachtig hadden algemeen directeur Paul Beck en manager Research & Development Lex Lemmens op een beurs van de IAAPA¹⁷⁶ een prototype gezien van een systeem waarmee men door een attractie zou kunnen zweven of vliegen. Van de Ven werd gevraagd dit gegeven te vertalen naar een creatief idee. In de documentaire *Dromen met open ogen* beschrijft hij dit als volgt:

Oké, we gaan vliegen en op dat moment draai ik een knopje om en ik vlieg. Ik vlieg in mijn voorstellingswereld en dan komen er beelden in die droom, die beelden die worden afgezet tegen de mogelijkheid of wij met z'n allen, mijn collegae en ik in staat zijn om die beelden om te zetten in een realiteit, een zichtbare realiteit en dan komen er keuzemomenten waarbij je gaat zeggen: ja die dromen die gaan natuurlijk veel verder dan de horizon reikt maar het zullen toch die mensenhanden zijn die het moeten maken en binnen die beperkingen die je dan voor je krijgt komen de beelden langzaam op papier. (Van de Ven in *Dromen met open ogen*, 1992)

Op de eerstvolgende commissarissenvergadering had Van de Ven weliswaar al ideeën maar hij weigerde vooralsnog deze te presenteren:

[...] om de doodeenvoudige reden: jullie zijn mijn doelgroep niet. In feite moeten we uitgaan van spontane emoties, zou het niks zijn als de dames de volgende keer meekwamen? Ik ben heel graag bereid om hier te komen: gij heren, gij zit dan daar met uw dames, ik ga hier wat zitten vertellen, ik zeg: en dan kunnen we kijken of datgene wat ik dan te vertellen heb inderdaad ergens in de harten van de mensen kan landen. (t1)

Van de Ven was bang dat de heren het te rationeel zouden benaderen en moeite zouden hebben met het idee van bomen van kunststof tegen het licht van het bestaande Sprookjesbos.

[...] dat gij gaat zeggen dat ja, verdomme we hebben hier een Sprookjesbos en dan komt deze vent die komt ons dan vertellen dat we een boom gaan bouwen van kunststof ergens in het Sprookjesbos en dan zetten we er een dak overheen ook nog. En ook niet één boom maar een heleboel bomen en dat niet voor weinig geld, nee, voor een heleboel geld. (t1)

Bij de eerstvolgende vergadering waren de dames inderdaad aanwezig en Van de Ven deed aan de hand van enkele schetsen zijn verhaal. Op basis van de emotionele reacties die dit opleverde werd er een *go* gegeven. Het budget werd vastgesteld op 18 miljoen gulden. In een artikel in het personeelsblad van de Efteling uit 1991 zegt Van de Ven hier het volgende over:

“Dit project brengt de Efteling eigenlijk in opperste verwarring, want de exactheden ontbreken,” constateert Van de Ven met een schittering in z'n ogen. Er is besloten 18 miljoen gulden te investeren

176

International Association of Amusement Parks and Attractions.

in een idee, waarvan zelfs Ton niet kon zeggen hoe het er uiteindelijk precies uit zou gaan zien. ("Droomvlucht, jubileumattractie", 1991)

Uit de zin die volgt blijkt dat binnen de Efteling-organisatie sprake was van een groot vertrouwen in de creatieve afdelingen: "Het vertrouwen dat door de beslissingnemers in de creatieve afdelingen van de Efteling gesteld wordt, behoeft dus verder geen betoog" ("Droomvlucht, jubileumattractie", 1991).

4.6.2 Creatieproces van Droomvlucht

Emoties, beelden en ideeën

Voor Ton van de Ven is het bij het ontwerpen van belang de emoties te herkennen die een attractie - en met name de figuren hierin - moeten oproepen. Enerzijds moet de ontwerper de emoties 'emotioneel en artistiek aanvoelen', anderzijds moet hij ze rationeel durven te benaderen.

Het rationele benaderen moet voor hem het moment zijn waarop hij zegt: ik ben nog lang niet klaar - als hij iets getekend heeft - want ik moet nog verder zoeken totdat het bij wijze van spreken zijn liefde wordt. Hiervoor moet een ontwerper 'vechten'. (t1)

De eerste schetsen omschrijft hij in *Dromen met open ogen* als zijn "idiote schetsen [...] het zijn geen mooie tekeningen, het zijn beelden die in ieder geval datgene oproepen wat je met woorden probeert uit te leggen" (1992). Het proces van het tekenen duidt hij aan als "droedelen":

Je bent gewoon aan het droedelen, je bent aan het tekenen en vanuit dat tekenen ontstaan er figuren op papier en dan zit je er naar te kijken en dan denk je: ja, daar zou ik iets mee kunnen maar misschien ook niet, of waar lijkt dit op? Hé verrek, dit heb ik eigenlijk nog nooit gezien op die manier, hè. Ja misschien in de vorm van een *alien* die iets op zijn hoofd heeft maar het heeft iets van een *alien* die dit heeft en dat. (t1)



Figuur 4.15: Bosgeest, door Ton van de Ven. (Archief Efteling, TV418)

Hij beschrijft hoe in deze fase van het creatieve proces bepaalde beelden ontstaan waar hij zelf verrast door lijkt. Dit geldt niet alleen voor de figuren of karakters, maar ook voor bijvoorbeeld het landschap en de kastelen.

Ik zie een rijk voor me met kastelen, die kastelen die staan op stengels en die wiegen tegen het avondrood. En onder die kastelen zie ik wateren en onder die wateren zie ik watervallen. Het lijkt wel een Japanse prent. En dan zie ik nevels over de wateren komen en ik zie wouden en de wouden ze wiegen en als ik naar de kastelen kijk dan lijkt het wel of er een gezichtsbedrog is: is het een kasteel of is het een illusie. Die kastelen ademen, die kastelen bewegen. Zoiets. En dat is een eerste beeld. (Van de Ven in *Dromen met open ogen*, 1992)

In *Droomvlucht* is er hierbij sprake van een paradox: de beelden zijn aan de ene kant herkenbaar, maar aan de andere kant heeft nog niemand ze ooit op deze manier gezien, zelfs de maker niet. De herkenbaarheid zit hem in bepaalde basiselementen van de voorstelling: een bos, een berghelling, bloemenweelde, kastelen, planeten. Maar juist door deze in een bijzondere context te plaatsen, zoals “boven in het heelal, vliegende kastelen” (t2) wordt het bijzonder.

In *Kroniek van een Sprookje* wordt over de ideevorming voor *Droomvlucht* het volgende vermeld:

Op een paar inmiddels gekreukte A4-tjes krabbelt Ton van de Ven steekwoorden als ‘natte boel’, ‘Elfendorp’, ‘zwevend’, ‘Zompenwoud’, ‘Oberon’, ‘Gnomen’, ‘Tolkien-achtig, maar dan anders’, ‘Mystica’, ‘DagDroom’. (Vanden Diepstraten et al., 2002:172)

In het eerste interview geeft Van de Ven aan zich in deze begrippen of bronnen niet verder verdiept te hebben bij het ontwerp van de attractie. Het was eerder zo dat de beelden voor de scènes al bestonden, en dat hij vervolgens bedacht wat voor figuren en details er verder bij zouden kunnen passen, en welke sfeer.

Ik zit gewoon te denken: zou die figuur daar ergens bij kunnen passen weet je wel, er is een Koning Oberon, er is een elfenkoningin, er is dit en er is dat en er is zus en er is zo, er zijn konijntjes en er zijn reeën, er zijn en dan schrijf je dat op. En dan heet zo’n land zo, zo’n tuin en is dat iets mystieks, mystica, en die dingen die zijn dan teruggevonden op een gegeven moment, ik weet niet eens meer waar ze teruggevonden zijn en dan worden ze genoteerd. En ja, dan kan ik niet ontkennen dat er dat inderdaad op stond. (t1)

Tijdens het tweede gesprek heb ik Ton van de Ven gevraagd in hoeverre de creatie van *Droomvlucht* gesitueerd was in de tijdruimtelijke context. Als voorbeeld haalde ik hierbij de film *Snow White and the Seven Dwarfs* van Disney aan uit 1937. Het was toen crisistijd, mensen verkeerden in armoede en onzekerheid, en Disney voelde mogelijk aan dat mensen een mooi sprookje met een happy end als prettige verstrooiing zouden ervaren.

Van de Ven geeft aan dat tijdens het creatieve proces de bredere tijdruimtelijke context geen directe rol speelt:

In een creatief proces kun je jezelf verliezen in jezelf en eh je gaat werken en doen dingen waar je van houdt. En als er een ding niet uit te leggen valt, dan is het de liefde. (t2)

Toch blijkt uit de documentaire *Dromen met open ogen* uit 1992 dat bij het ontwerp van het ‘heelal’ ontwikkelingen op het gebied van hightech en ruimtevaart contextueel wel een rol hebben gespeeld. Maar dan in

de zin dat er een sprookjesachtige wereld in het heelal werd bedacht die als tegenhanger kan worden gezien van de wereld van de hightech:

Nou we kunnen ook het heelal invliegen en dan krijgt ook het heelal een functie in mijn droom. Alleen dan realiseer ik me weer dat het een sprookje moet blijven en in een tijd van hightech waarin het heelal geëxploreerd wordt verdwijnen bij mij de raketten, verdwijnt bij mij het bleep-bleep en het tuut-tuut, verdwijnen de spoetniks en die maken dan plaats voor die sprookjeswereld die in die ruimte kan zijn en waar die elfen nog zouden kunnen leven. (Van de Ven in *Dromen met open ogen*, 1992)

Detaillering

Van de Ven tekende voor Droomvlucht meer ruimten dan er uiteindelijk gerealiseerd zijn. Tijdens het project bleek de realisering van alle ruimten te duur, waarop hij besloot drie ruimten dan maar volledig te schrappen, liever dan concessies te doen aan de detaillering van elke afzonderlijke ruimte.

Het belang van detaillering van een attractie wordt door Van de Ven uitgelegd via de vergelijking met de filmwereld. Het verschil tussen attractiebeelden en filmbeelden is dat het filmbeeld niet afhankelijk is van zwaartekracht of van de snelheid van het voertuig waarin je zit. Je kunt in een flits naar de andere kant van de wereld gebracht worden. Bovendien kan in een attractie de blik van de toeschouwer minder goed gestuurd worden. Vandaar dat detaillering van alles wat zich in het blikveld kan bevinden zo'n grote rol speelt. Specifiek voor de Efteling geldt daarnaast dat men er steeds vanuit gegaan is dat mensen niet eenmalig komen, maar meerdere keren.

Dus wij moeten als we iets opbouwen ervoor zorgen dat we iedere keer opnieuw in staat blijken te zijn om nog eens een keer een –oe en een –aa op te roepen met hetgeen wat ze nog niet hebben geregistreerd, maar wat er altijd wel was. (t1)

Volgens Van de Ven is de detaillering wat maakt dat de *dark rides* in de Efteling wereldfaam hebben. In dit verband herinnert hij zich een anekdote. Toen hij een rondleiding gaf door de droge goot van Fata Morgana aan Löffelhardt, de eigenaar van Phantasialand, vroeg deze hem:

“Aber Herr Van de Ven, was Sie da oben gemacht haben das sieht doch keiner?” hè, en dan zeg ik: “Wieso sieht das keiner?” “Ja, da würde ich das Geld nicht hinein schmeissen, ehrlich gesagt” En dan zeg ik: “Ich aber doch”, hè. “Ja, ja.” “Ich schau immer hoch”, en wat blijkt: de mensen kijken inderdaad naar die plaats en gaan inderdaad zitten zoeken van wat is er aan de hand daar. (t1)

Bij Droomvlucht ontstonden er vanwege het transportsysteem en vanwege de opbouw van de attractie, lange gangen tussen de ene zaal en de andere. Deze ruimtes moesten opgevuld worden. Met zwarte vloerbedekking en relatief eenvoudige lichteffecten werd dit probleem opgelost. Detaillering speelt in een donkere ruimte een minder grote rol dan elders. “Als de centen op zijn, dan is het duister je beste kameraad” (t2).

Samenspel met anderen

De tekeningen die Ton van de Ven voor Droomvlucht en andere attracties maakte, waren voor hem primair functioneel: net als bij Pieck vormden ze de communicatie met de werkvloer. De meeste van zijn tekeningen scheurde Van de Ven kapot nadat ze deze functie hadden vervuld. Een andere reden was dat hij niet wilde dat zijn tekeningen op een oneigenlijke manier gebruikt zouden worden, bijvoorbeeld voor commerciële

doeleinden. Als reden voert hij ook de hang naar perfectionisme aan: "Ik heb meer kritiek op mezelf gehad dan wie ook om mij heen" (t1).

Van de Ven was sterk sturend naar de mensen op de werkvloer. Van een modelleur of vormgever verwachtte hij dat die een figuur precies zo zou maken als op de uitgewerkte tekening, "want ik heb daar iets mee, ik bedoel daar iets mee [...] Maak het niet ongeveer, het is geen kunst, maar maak het precies zo" (t1).

Er was zodoende geen ruimte voor andere interpretaties. De vormgevers bevestigden dit:

En Ton van de Ven dat was iemand die zei van: en niet in mijn keuken [...] en hier is het gerecht [...] alsjeblieft! En zo uitvoeren, hè [...] dat hele denkproces, dat creatieproces van zijn concept [...] daar kwam je niet aan.

Veel ruimte voor eigen creatieve of artistieke ideeën hadden de anderen dus niet, vooral niet waar het de vormgeving van gezichten betrof. De vormgevers ervoeren echter wél vrijheid in de uitvoering, dat wil zeggen het completeren van de 2D ontwerpen van Van de Ven naar 3D. Dat er creatieve en artistieke beperkingen waren, ervoeren de vormgevers destijds niet echt als een bezwaar.

Toen ik bij vormgeving werkte was ik er niet mee bezig van oh ik wil bij ontwerp, daar was ik toen niet mee bezig, ik was proberen om zo goed mogelijk vormgever te zijn [...] gewoon om de ontwerpen van Ton gewoon op een klasse manier neer te zetten en daar nog gewoon een hoop van mezelf in te stoppen en dat was wat ik deed. (2)

Van de Ven had het gevoel dat hij in het creatieve proces als het ware de 'Jesus Christus' moest spelen. Volgens zijn eigen waarneming hing dit samen met het gegeven dat hij in zekere zin als protegé van Anton Pieck werd gezien. Piecks succes en de eerbied die men voor Pieck had, sloeg zo min of meer over op Van de Ven, die daardoor een zekere status genoot: "Ik kreeg dat gewoon in de schoot geworpen" (t2).



Figuur 4.16: Bosgeest in Droomvlucht. (Archief Efteling)

In Ton van de Vens optiek is een creatief proces waar niét iemand de rol van de 'Jesus Christus' vervult, vogelvrij. "Daar gaat iedereen aan meedoen en dat is hoogst gevaarlijk, want zo gauw je dus in dat proces de jouw gewenste reacties niet ontmoet, dan word je agressief" (t1).

Bij oppositie liet hij mensen soms een tijd begaan maar greep dan in voordat het in zijn ogen misging. In sommige situaties gaf hij mensen, zelfs niet professionals, echter wel veel ruimte. Bij Droomvlucht was dit het geval tijdens de bouw van de ruimte die het heelal (het Rijk der Hemelburchten) moest worden. Van de Ven had erover verteld maar hij merkte dat de mensen liever werkten in de ruimtes die al duidelijk in beeld kwamen en die al half afgewerkt waren. Niemand leek veel zin te hebben om aan de slag te gaan in de ruimte "met de grote bollen en met al het zwart" (t1). Hij besloot toen een aantal dames uit Kaatsheuvel te rekruteren die de bollen met glittersteentjes moesten beplakken. Ze werden in eerste instantie door de tekening op weg geholpen, maar mochten later naar eigen inzicht en smaak verder gaan. Van de Ven geeft aan dat hij op dat moment wist dat Droomvlucht een succes zou worden: de attractie staat dichtbij de mensen "omdat zij het ook aankunnen om het zelf te maken" (t1).



Figuur 4.17: Hemelburchten,
door Ton van de Ven.
(Archief Efteling, TV 458)

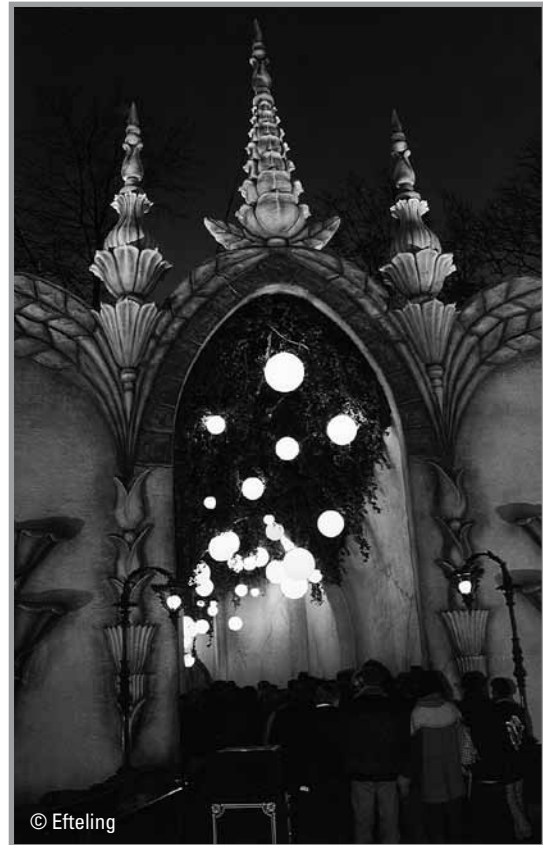
De betrokkenheid bij Droomvlucht van andere disciplines dan vormgeving en techniek wordt besproken in 4.6.4.

Multisensorische beleving

Terugkijkend naar de tijdruimtelijke context waarin Droomvlucht tot stand kwam, kan gesteld worden dat met name trends als spectacularisering (via visuele, esthetische indrukken en verschijningsvormen), belevingswaarde en multisensorische onderdompeling in de attractie duidelijk herkenbaar zijn.



Figuur 4.18: Entree Droomvlucht, door Ton van de Ven (Archief Efteling, TV392)



4.19: Entree Droomvlucht. (Archief Efteling)

Bij de multisensorische beleving was er een wezenlijke rol weggelegd voor de muziek. Ook in eerdere attracties die Van de Ven ontwierp, speelt muziek een belangrijke rol. Bij het Spookslot, dat de ontwerper associeert met een spookopera, ging het om een bestaand muziekstuk als basis.¹⁷⁷ Hierdoor lijkt de muziek de opeenvolgende 'gebeurtenissen' in het tafereel te sturen. Zo is bij de vioolsolo de viool als projectie daadwerkelijk zichtbaar.

Bij Droomvlucht waren de beelden juist het uitgangspunt voor de compositie van de muziek. Er werd hierbij heen en weer geschakeld tussen Van de Ven en Ruud Bos die al eerder de muziek bij Efteling attracties had

177 *Danse Macabre* van Camille Saint-Saëns.

gecomponeerd.¹⁷⁸ Van de Ven vertelde de componist wat voor emoties hij bij het publiek wilde oproepen en ondersteunde zijn verhaal met beelden van de opeenvolgende gebeurtenissen:

Maar ik kan wel tekenen dus ik kan met kleuren en kleurpotloden duidelijk maken wat er gaat gebeuren [...] hè, je komt ergens of er gebeurt iets, ja en dat gebeuren dat ziet er zo uit en dan wil ik dat de mensen verrast raken in die gebeurtenissen waar ze in verzeild raken waarbij ze ook verrast raken door de muziek die op hun afkomt [...] de muziek kan van rustig tot dreigen en sneller en nou dat maakte ik dan met mijn tekeningetjes in latere processen met Ruud Bos maakte ik hem zo duidelijk en ja daar kun je om lachen maar hij snapte wat ik bedoelde. (t2)

In *Dromen met open ogen* vergelijkt de componist de beelden of tekeningen van Ton van de Ven met een filmscript of met muziekschrift. Hij haalde inspiratie voor de composities niet alleen uit de tekeningen zelf, maar juist ook uit het verhaal dat Van de Ven erbij vertelde. Hij verwijst daarbij naar Van de Vens fantasie en uitdrukkingsvermogen, zowel beeldend als verbaal. Met de uitleg of het verhaal eromheen, konden beeld en muziek worden afgestemd tot een geheel.

De tekeningen, de schetsen die hij heeft gemaakt zijn zo inspirerend en het verhaal wat hij erbij vertelt, dat is natuurlijk al een heel belangrijk gegeven waardoor ik als het ware op gang word gebracht. Het is net alsof je een motortje start en dan heb ik een idee en dat laat ik aan ze horen en dan zeggen ze: 'ja maar volgens mij kan het nog meer zo of we raakten er nog niet zo opgewonden van' en dan ga ik weer naar huis en maak ik wat anders en dan neem ik dat op in de studio en zo gedurende de tijd kom je dichterbij elkaar toe. (Ruud Bos in *Dromen met open ogen*, 1992)

Al bij het ontwerp was bedacht dat in Droomvlucht met geureffecten zou worden gewerkt, passend bij de specifieke ruimte. Zo werd voor de eerste ruimte door een fabriek in Tilburg een berggeur ontwikkeld. Van belang hierbij was dat de geuren niet te zwaar aanwezig waren: "Maar ze zijn zo weinig zwaar aanwezig - of werkzaam - dat je het gewoon beschouwt als een vanzelfsprekendheid dat het daar zo ruikt" (t2).

4.6.3 Techniek versus vormgeving

Techniek kan op verschillende manieren een rol spelen bij de creatie van attracties. In de meeste gevallen ging bij de attracties die van de Ven ontwierp, vormgeving vooraf aan techniek. Bij een attractie als Villa Volta ging de techniek vooraf aan de vormgeving en het verhaal. In de kermiswereld bestonden al 'draaiende huizen' of zogenaamde *Hexenschaukels*. Bij een draaiend huis moest er voor het gevoel van de ontwerper een reden bedacht worden voor het draaien van het huis. "Ik kon me niemand voorstellen die ergens in een huis gefruunnikt wordt en ineens gaat ie zitten en dan denkt ie: waarom zit ik hier eigenlijk? En wat gebeurt er?" (t1).

Zo ontstond het idee van een behekst huis. En daarvoor moest een 'logische' reden bedacht worden die uiteindelijk opgenomen werd in het verhaal van Hugo van den Loonsche Duynen.

Bij Droomvlucht was er sprake van drie typen techniek. Het eerste type techniek was dat van de bewegingen van de figuren en objecten in de diverse scènes of taferelen. Het ging hierbij om heel eenvoudige bewegingstechnieken, terwijl in die periode elders in de wereld bij attractieparken al veel geavanceerdere technieken gebruikt werden. Vanuit de organisatie kwamen er geluiden dat de Efteling zich om die reden de eenvoudige

178 Fata Morgana en Carnaval Festival.

technieken niet meer kon permitteren. Ton was het hier beslist niet mee eens: wat concurrenten deden was voor hem niet relevant. De beleving hing bij Droomvlucht eerder af van de vormgeving dan van de techniek:

Als dit een mooi plaatje is, zal niemand bij wijze van spreken zeggen dat het niet zo is [...] dus de beleving is er. (t1)

De eenvoudige bewegingen in Droomvlucht zijn qua gebruikte techniek vergelijkbaar met de bestaande sprookjesattracties. In die zin waren de 'oude' attracties van Pieck en Reijnders conditionerend bij de creatie van Droomvlucht.

Droomvlucht gaat weer terug naar de basis van het sprookje: er beweegt zich wat leuks en de rest, dat doe je zelf. (t1)



Figuur 4.20: Elfjes in Droomvlucht. (Archief Efteling)

Het tweede type techniek was dat van special effects. Zoals beschreven in paragraaf 4.2.1 was het toepassen van geavanceerde technologie in attractieparken begin jaren 90 populair. De Efteling geloofde er echter niet in met hightech publiek binnen de poorten te halen. Er werd gemikt op kleinschaliger methoden om de illusie te creëren. Juist in de benadering van de techniek onderscheidde de Efteling zich van Disney, volgens toenmalig hoofd technische dienst/adjunct-directeur van den Brand: "Het klinkt misschien wat provocerend, maar de techniek van Disney is die van veel geld, de techniek van ons is die van creativiteit" (in "Van simpele speeltuin tot park vol high tech", 1992).

In Droomvlucht werden diverse, relatief eenvoudige special effects verwerkt, zoals een regenbui in het Zompenwoud en mist om de illusie van zwevende kastelen die 'in nevelen gehuld' zijn, te versterken. De technische projectleider ging hiervoor vervolgens op zoek naar bestaande systemen. Die vond hij in een beregeningsinstallatie zoals die in kassen werd gebruikt. Ook lichteffecten werden veel gebruikt. Een idee van Van de Ven was bijvoorbeeld dat, vlak voordat de gondel de donkere ruimte van de hemelburchten indraait, de ogen van de bezoeker kortstondig 'gebombardeerd' zouden worden met lichtflitsen zodat de pupil zich enigszins zou sluiten. Een informant legt uit:

Als je later omhoog gaat in die donkerte dan moet je pupil weer opengaan en dan moet je alles kunnen zien [...] en ook weer niet zien.

Het derde type techniek was dat van het transportsysteem waarbij de gondels 'zweefden'. In eerste instantie was Van de Ven met het systeem niet blij. Het was in zijn optiek onvoldoende uitgerijpt en bovendien had hij het voor de beleving van de attractie, die vooral om de vormgeving draaide, niet nodig. Het was voldoende geweest om bezoekers langs de wand te bewegen, waarbij ze de brede blik voor zich hadden. Later was hij toch tevreden met het zweefsysteem, vanwege het effect van het versnellen en naar beneden vallen in het Zompenwoud.

Het was aanvankelijk de bedoeling dat de attractie op 1 juni 1992 open zou gaan. Bij het Engelse bedrijf CPM (Computerized People Movers) dat bezig was met de ontwikkeling van het transportsysteem, ontstonden echter problemen. Terugkijkend geeft de projectleider aan dat hij al eerder het gevoel had dat er bij CPM een en ander mis was:

Ik ben, toen wij het eerste prototype in Engeland zijn gaan bekijken, toen ben ik in mijn achterhoofd – en af en toe heb je zo'n stemmetje hè wat iets zegt en daar wil je dan niet aan toegeven maar toch komt het uit – en toen had ik daar al het gevoel van hier klopt iets niet en dan wil je het niet uitspreken, dat durfde ik niet.

Het bedrijf CPM ging failliet. Zodra dit bekend werd, werd door de Efteling onmiddellijk actie ondernomen.

Paul [Beck, toenmalig algemeen directeur] is toen met onze juriste [...] à la minute opgestapt, in een vliegtuig gestapt naar Engeland toe en heeft het prototype van dat karretje uit de fabriek gesleept [...] voordat de curator beslag zou kunnen leggen op alles [...] want het was voor ons van vitaal belang, dat we dat zouden hebben.

Het project werd vervolgens overgenomen door TransLift, een ander bedrijf uit Engeland. Zij gingen echter aan de slag met de verkeerde parameters. Bij de testritten bleken de motoren die de zwevende gondels moesten voortbewegen, onvoldoende vermogen te hebben: zij konden simpelweg bepaalde hellingen niet nemen. In de pers werden de technische problemen als volgt naar buiten gebracht: "Maar uitgerekend het enige deel dat volledig was uitbesteed, de elektronica waarmee de gondels in deze *dark ride* werden bestuurd, liet het afweten" ("De Efteling handelt in illusies", 1992).

In hetzelfde artikel wordt gesteld dat het de hightech was die een snelle oplossing voor de technische problemen in de weg stond. Nadat er in de pers diverse malen sprake was geweest van uitstel van de opening van Droomvlucht tot later in het seizoen, maakte de Efteling op 20 juli bekend dat de attractie pas in 1993 open kon gaan ("Droomvlucht in Efteling pas volgend seizoen", 1992).

Dit was een domper op de feestvreugde bij het 40-jarig bestaan:

Een enorme teleurstelling. Niet alleen voor onze bezoekers, maar zeker ook voor de meer dan 140 Efteling-medewerkers die de afgelopen vijftien maanden onafgebroken hebben doorgewerkt om de attractie klaar te krijgen" (Van Assendelft de Coningh in "Droomvlucht in Efteling pas volgend seizoen", 1992).

De projectleider verwoordt de emotie die het uitstel bij hem oproep als volgt:

Dus dus ehm ja dat was een kras op mijn ziel zal ik maar zeggen, je was daar projectleider van [...] maar ja je bent zo bezig en je hebt je zo ingeleefd in die dingen.

Besloten werd de bezoekers toch te laten 'proeven van de nieuwe attractie' in de entreehal van Droomvlucht. Op een groot televisiescherm werd de documentaire *Dromen met open ogen vertoond* ("Droomvlucht in Efteling pas volgend seizoen", 1992). Deze documentaire werd op 17 juni 1992 door de TROS op televisie uitgezonden.

4.6.4 Vertellingen rondom een impliciet sprookje

Dromen met open ogen

De documentaire *Dromen met open ogen* kan gezien worden als een vertelling rondom Droomvlucht. Het medium televisie, waarmee de Efteling inmiddels veel ervaring had, werd gebruikt voor de verspreiding hiervan. Ook werd de documentaire op videoband, en later op dvd ¹⁷⁹, in het park verkocht.

Dat deze documentaire gemaakt werd, was opmerkelijk. Er kwamen en komen bij de Efteling vaak verzoeken binnen voor een kijkje achter de schermen. Een informant geeft aan dat deze verzoeken in de regel niet werden (en worden) gehonoreerd omdat dan de illusie verstoord zou worden.

Wij doen het nooit [...] omdat we weten dat als je eenmaal weet hoe het werkt, dan is die magie eraf [...] en als jij ziet dat Sinterklaas zijn baard afdoet of opplakt [...] dan is het gewoon de buurman of je vader of je oom [...] en dan geloof je niet meer in die goedheiligman en dat geldt ook voor sprookjes. Als je in het Spookslot beneden rondloopt en je ziet hoe die geesten achter elkaar aanrennen dan denk je: Jezus is het zo simpel, ja zo simpel [...] dan dan word je niet meer betoverd dus dat houden we heel erg achter de schermen.

Deze informant legt een verbinding tussen het handhaven van magie en betovering, en het geloven in sprookjes.

Bij Droomvlucht werd voor het eerst een tipje van de sluier opgelicht. Als reden hiervoor noemde Ton van de Ven de fascinatie van het publiek voor de techniek achter de attractie:

Het publiek neemt niet langer genoeg met het in opperste verwondering bekijken van bewegende sprookjes. Men wil het doorvoren. [...] Wat meespeelde was ook dat de technische machine die de boel aan de gang houdt inmiddels zo groot en indrukwekkend is geworden, dat de mythe toch wel blijft bestaan. Het publiek is even verrast door de technische foefjes en trucjes als door de resultaten daarvan. Het boeit hen op een vreemde, andere manier. (Van de Ven in "De mythe van sprookjes en techniek", 1992)

179

In 2002 werd de documentaire opnieuw uitgebracht op één dvd samen met een documentaire over het 50-jarig bestaan van de Efteling.

Het lijkt hierbij te gaan om hetzelfde type verwondering dat ook in de jaren 50 en 60 een rol speelde, namelijk verwondering om de techniek (zie hoofdstuk 3).

De documentaire *Dromen met open ogen* brengt niet alleen diverse bewegingstechnieken in beeld, maar vooral ook de vormgeving van de figuren, kostuums, bomen en bloemen: "Er werden 1 miljoen bloemen, 1,5 miljoen planten en 3,8 miljoen bladeren verwerkt. Naast echte stammen en takken werden er ook vele bomen van kunststof gemaakt." Veel nadruk ligt er daarbij op de detaillering bij de uitvoering en op de "mensenhanden die het maken [...] omdat dit sprookje, dit onderwerp zo dicht bij de mensen ligt, kan het dus gemaakt worden met de liefde en toewijding die daarvoor nodig is" (Van de Ven in *Dromen met open ogen*, 1992).

In de film en in de aankondigingen ervan in de gedrukte pers wordt daarnaast het multisensorische aspect van de attractie benadrukt:

Je ruikt het trollenbos, je hoort het ruisen van de wind door de bomen en je ziet de elfjes vliegen. Net als je begint te geloven dat sprookjes misschien toch wel echt bestaan, maakt de gondel een val van 18 meter – en dan sta je weer in de gewone wereld. ("Dromen met open ogen. 40 jaar de Efteling", 1992)

De bewegingstechnieken worden in de film op een luchtige, vrolijke manier in beeld gebracht. De verhaallijn neemt een dramatische wending als het gaat om het transportsysteem. "En dan gaat het mis. Het transportsysteem blijkt niet te werken..." Een vergadering met de directie wordt in beeld gebracht. In de ondertiteling is te lezen:

"In een emotionele vergadering wordt directeur Beck ingelicht. De situatie blijkt zeer ernstig" ("Dromen met open ogen", 1992).

De film eindigt met Ton van de Ven: "Dromen kunnen bedrog zijn maar ik ben van mening dat ieder mens in staat is om de dromen die hij heeft zelf te sturen." Vervolgens worden beelden getoond van de 'reis' door Droomvlucht.

Het verhaal rondom Droomvlucht

Bij het Volk van Laaf was er al sprake van dat anderen in de organisatie zich het verhaal - zoals door Van de Ven bedacht en verteld - eigen maakten. Zij werden zo 'medevertellers' van dit verhaal.

Het verhaal dat Van de Ven vertelde rondom Droomvlucht, was in feite dat er geen vastomlijnd verhaal was, maar dat iedereen er een eigen verhaal bij kon maken. In het jubileumboek uit 1992 zegt hij over Droomvlucht:

Het is net als met een echte droom. Die kun je ook moeilijk navertellen. Een droom beleef je, ervaar je, onderga je. (citaat in Sonnevle, 1992)

Bij deze beleving speelt de ruimte voor eigen invulling een grote rol: "Na afloop vertelt iedereen een ander verhaal" (citaat Karin Koppelmans in "Met Droomvlucht bouwt Brabants pretpark voort op de bekende 'Efteling-feeling", 1992). Met Droomvlucht werd heel bewust ingespeeld op de emotie, het is een attractie die "mensen raakt en beroert" (Vanden Diepstraten et al., 2002:172).

Ook dit verhaal maakten anderen in de organisatie zich eigen, en het werd niet alleen door Van de Ven maar ook door hen vanuit diverse disciplines (bijvoorbeeld marketing of communicatie) via diverse media verspreid. De *pay-off* die bij Droomvlucht werd bedacht, was "Droomvlucht, een reis door de wereld van dromen en sprookjes". Het gevoel dat bij dromen hoort, werd door een van de informanten verwoord, evenals de 'verhaallijn' van een droom:

Niet zeker weten of je wel wakker bent, het stijgen naar de luchtkastelen en het afdalen in de spiraal in het trollenmoeras, het gevoel altijd te blijven draaien bij het inslapen, dromen of wakker worden, en het wakker worden aan het einde, als felle lampen je in het gezicht schijnen en de trol met drie elfjes op zijn hoofd je nog even nawuift de droomwereld uit.

Daarnaast werd expliciet de relatie met sprookjes gelegd. Het verhaal van Droomvlucht bevat fantasieën over 'sprookjesfiguren' die je in je droom zou kunnen tegenkomen, waarbij duidelijk gesuggereerd werd dat deze wezens mogelijk echt bestaan.

Elfjes en dromen en we hebben ook altijd geroepen: wij denken dat elfjes er zo uitzien - dat is een spreuk van Ton - dat hoeft helemaal niet zo te zijn, maar de Efteling denkt dat het er zo uitziet, hè [...] dit zou je kunnen tegenkomen in je dromen hè [...] dat je die vrijheid geeft hè, niet dat je iets uitbeeldt wat een bestaand verhaal is met een bestaand kop en eind.

Niet alleen de bezoeker had de vrijheid voor eigen interpretatie, maar ook de medevertellers vanuit de Efteling. "Inderdaad hebben wij ons vrijer gevoeld om de attractie te omschrijven. Toch was het fijn om samen hetzelfde 'vrije' verhaal te vertellen" (1).

Deze informant zegt over elfjes en dromen: "De Efteling denkt dat het er zo uitziet" en niet "Ton van de Ven denkt dat het er zo uitziet". Hieruit kan afgeleid worden dat dit verhaal intern, collectief gedragen werd. Het is in dat opzicht vergelijkbaar met het verhaal van de 'jeugdherinneringen', met 'het basaltstenen weggetje naar het kasteel van Doornroosje, uitgesleten door veertig jaar kindervoetjes' en met het verhaal van de Laven. Volgens een informant was er echter wel een verschil in het vertellen van het verhaal van de Laven en dat van Droomvlucht. Bij de Laven was het verhaal concreet en dus makkelijker over te brengen. Bij Droomvlucht was de beleving van de hele attractie weliswaar prachtig, maar het verhaal erover minder concreet en dus moeilijker over te brengen.

Evenement bij de opening van Droomvlucht

Op 10 juni 1993 vond voor zo'n 500 genodigden de officiële opening van Droomvlucht plaats. Naast de mensen van publiciteit werd ook de discipline Entertainment ingeschakeld om dit evenement vorm te geven. De beleving van de attractie werd door anderen uit de organisatie als uitgangspunt genomen voor de beleving van het evenement. Het thema was gebaseerd op het concept 'dromen met open ogen', dat tevens de titel was van de documentaire die een jaar eerder was gemaakt:

Klaas Vaak strooit altijd ieders ogen toe met slaapzand, maar op deze avond laat hij u dromen met open ogen.

(Uitnodiging Opening Droomvlucht, 1993)

Het eerste deel van de avond was in Anton Pieck-stijl. Halverwege de avond kwam daar verandering in. Slapende acteurs bevolkten het plein voor Droomvlucht. Een van de organisatoren vertelt:

Je hoorde een klok tikken [...] je zag mensen slapend tegen bomen aanstaan, die waren in slaap gevallen al [...] dat was wel heel erg één op één en dat is iets wat wij denk ik altijd heel goed hebben gedaan, dat wij de mensen die we hier ontvangen dan weliswaar als groep binnenlaten en groots laten eten en drinken [...] maar we hebben altijd oog voor dat één op één verhaal, die ene

acteur die daar als weet ik veel wat rondloopt en mensen aanspreekt [...] bij al die evenementen is dat gebeven.

Net als bij de attractie was ook hier aandacht voor de persoonlijke beleving en voor het 'omvormen' tot individuen van de bezoekers. Acteurs verkleed als de 'feeëriek' figuren uit Droomvlucht verschenen om het gezelschap voor te gaan naar de attractie.



© Efteling

Figuur 4.21: Bosnimf op eenhoorn voor de entree van Droomvlucht. (Archief Efteling)

De reacties op de attractie en op het evenement eromheen waren enthousiast, zoals blijkt uit deze recensie:

Dat de Efteling een bezienswaardig sprookjespark is, wisten we allemaal al. Deze avond leerde dat ze er ook een feestje kunnen geven dat in alle opzichten geslaagd mag worden genoemd. ("Dromen met je ogen open", 1992)

4.6.5 Reflecties: Droomvlucht een sprookje?

In de interviews kwam naar voren dat Ton van de Ven in zijn reflectie op sprookjes (4.5.2) geen duidelijk onderscheid maakt tussen sprookjes en sprookjesattracties. Kenmerken van sprookjes en vormtaal van een attractie lopen als het ware naadloos in elkaar over. Zo bevat een attractie als Fata Morgana een spanningsboog die vergelijkbaar is met de verhaallijn van sprookjes.

In de documentaire *Dromen met open ogen* komt bij Droomvlucht de term 'sprookje' regelmatig naar voren. In een aankondiging van de uitzending van de documentaire wordt gesproken over hoe zo'n "sprookje nou eigenlijk gemaakt wordt" en over een "wereld vol sprookjesfiguren" ("*Dromen met open ogen*. 40 jaar de Efteling", 1992).

De *attractie als geheel* werd dus als sprookje beschouwd en de diverse karakters als *sprookjesfiguren*. Ton van de Ven spreekt in de documentaire over "het sprookje van de elf" dat, juist door de onbekendheid ervan, ruimte biedt voor eigen invulling. Dit terwijl bepaalde associaties bij en aannames over de elf als figuur wel algemeen aanvaard lijken te zijn.

En er zijn elfen. En die elfen, ja we kennen de elfen, maar het sprookje van de elf, alhoewel die er wel zijn, is niet zo bekend en dan gaan die elfen een eigen leven leiden. Ook die wonen ergens, elfen dat associëren we natuurlijk heel graag met bloemen, met luchtigheid, met vriendelijkheid ook al zegt de historie dat elfen eigenlijk gevallen engelen waren, maar voor ons natuurlijk niet. (Van de Ven in *Dromen met open ogen*, 1992)

Volgens een andere informant vormt de attractie een *sprookjeswereld* die je mee kan nemen in een andere belevingswereld. Tevens kan een dergelijke sprookjeswereld dienen als tegenhanger voor de moderne wereld. In het geval van Droomvlucht die van hightech en van exploratie van het heelal uit de tweede helft van de vorige eeuw.

Tijdens de interviews is ter sprake gekomen wat sprookjes zijn volgens de informanten. Soms kwam in deze context ter sprake wat de relatie is tussen Droomvlucht en sprookjes. De attractie wordt door enkele informanten bestempeld als *sprookjesachtig*. Dit wordt geassocieerd met de elfentuin, de bloemenpracht. Daarnaast wordt sprookjesachtig ook geassocieerd met bijzonder, mooi, in harmonie, vredig en met 'hemel'.

En zo sprookjesachtig, ik denk dat is het: soort van hemel bij wijze van [...] ja, ik denk dat. Een van onze tekstschrijvers heeft ooit de term 'hemelslee' bedacht, dat je in een hemelslee zit en daar langs die en dan tot in, tot aan, tussen die droomkastelen waar je misschien wel in zou kunnen wonen.

De associatie met de *hemel* wordt ook benoemd als een van de vele interpretaties die bezoekers kunnen hebben:

"Dat vind ik zo prachtig". En dan ga je dieper vragen en dan is het: "Het is net of je in de hemel zit".

Als kenmerkend aspect van Droomvlucht wordt de ruimte voor invulling met de eigen fantasie gezien. Enerzijds is de *fantasie* een kenmerk van sprookjes, anderzijds ook weer niet, omdat de bekende sprookjes strakker omlijnd zijn en dus voor eigen invulling minder ruimte laten.

Bij Roodkapje en Doornroosje, die zijn zo strak omlijnd en gekaderd ook door de historie ingegeven dat je daar, ja, je kunt daar niks anders mee.

Een andere informant ziet Droomvlucht als *een verhalende omgeving die niet voorbehouden is aan sprookjes alleen*:

Droomvlucht [...] daar heb je de wereld van de faunen en de bosgeestjes en de elfjes [...] en die komen in meerdere verhalen voor, dat zijn eigenlijk eh figuranten [...] ehm die in wonderlijke vertellingen eh bovennatuurlijke vertellingen, sagen, legendes en ook sprookjes maar ook in andere verhalen waarin een magisch element zit.

Droomvlucht en sprookjes komen overeen in het aspect van het wonderlijke, bovennatuurlijke en magische.

Verschillen tussen Droomvlucht en sprookjes zijn er echter ook. Vrijwel alle informanten noemen de moraal of de wijze lessen als kenmerk van sprookjes. Daarnaast associeert vrijwel iedereen sprookjes met van generatie op generatie, door de eeuwen heen overgeleverde verhalen. Deze beide kenmerken zijn in Droomvlucht niet aanwezig. Tenslotte is er een verschil in wat Ton van de Ven aanduidt als 'reproduceerbaarheid' (zie paragraaf 4.5.2). Sprookjes moeten in grote lijnen reproduceerbaar zijn in woord en beeld. Dit hoeft niet te kloppen mits het de 'kern' maar raakt. Bij Droomvlucht geldt deze 'reproduceerbaarheid' juist niet: iedereen vertelt immers een ander verhaal over wat hij of zij gezien en beleefd heeft. Op het niveau van emotie en beleving is de attractie zodoende wél reproduceerbaar. Wellicht is dat de kern van de attractie.

4.6.6 Reflectie op intenties: doelgroep, beleving en betekenis

Hoewel Ton van de Ven zich sterk ervan bewust was dat hij voor een miljoenenpubliek ontwierp, was hij tijdens het creatieproces niet bezig met wat de doelgroep, door hem vaak aangeduid als 'de massa', ervan zou vinden: "Ik hanteer het gezegde dat eh de massa bestaat uit één meer dan je denkt hè, dus dat ben je zelf" (t1).

Hij gebruikte in wezen dus primair zichzelf als referentiepunt voor wat leuk was en wat niet.

De sprookjesattracties die Van de Ven ontwierp, hadden in principe 'iedereen' als doelgroep, dus zowel volwassenen als kinderen. Bij de attractie Spookslot geeft hij aan dat deze niet voor heel jonge kinderen bedoeld is. "Als Sinterklaas Sinterklaas niet meer is, dan mag je binnen" (t1). Fata Morgana is vanwege de schrikmomenten, zoals de tijger die op je afkomt, evenmin geschikt voor de allerkleinste kinderen. Droomvlucht bevat geen echte schrikmomenten, behalve een blubbertrolletje dat achter een boom vandaan komt. Hiermee is de attractie geschikt voor alle leeftijden.

Toch speelt juist in de Efteling de beleving van volwassenen een zeer grote rol, zeker wanneer zij zelf kinderen hebben. Bovendien maken volgens Van de Ven volwassenen een heel groot deel uit van de bezoekers van de Efteling.

Die Efteling die blijft uitnodigen, de meeste mensen bezoeken de Efteling op zijn minst drie keer in hun leven: als kind, als volwassene en als oudere [...] en als het zo gaat zijn dat de momenten waar men zich zeer bewust is van eh de reden die in jezelf gevonden wordt om die Efteling nog eens te gaan bezoeken. Men is er zich dan zeer bewust van. En als je ouder wordt en je hebt zelf kinderen gekregen, dan zeg je: nou ja, vanuit die emotie wil ik dat zien bij mijn kinderen en kijken wat er over is. (t1)

Bij Droomvlucht lijkt het erop dat Van de Ven zich bewust was dat deze attractie vooral zou inspelen op de emoties van vrouwen. Het was immers via de emotionele reactie van de dames dat hij van de Raad van Commissarissen van de Efteling de goedkeuring kreeg voor de attractie.

Dat Droomvlucht zo succesvol werd, verklaart hij vooral vanuit de esthetiek:

Kijk, Droomvlucht roept eigenlijk geen vragen op. Droomvlucht is doodgewoon een confrontatie met een wereld van beelden en die beelden die hebben niks bedreigends, je zit in een soep van mooie muziek en daar rij je dan aan voorbij, nou ja, so what? Het is een lieve, onbekommerde wereld en nou ja, het mag fraai genoemd worden om te zien. (t1)

Attracties als Fata Morgana en Droomvlucht duidde hij in een interview uit 1996 aan als “grote gebaren” die de Efteling als “massabedrijf” genoodzaakt was te maken:

Maar bij het type attractie dat wij brengen, is het heel belangrijk dat de intimiteit gehandhaafd blijft en dus moet je ervoor zorgen dat je de massa weer omvormt tot individuen. (Van de Ven in “Leven in dienst van het Sprookje”, 1996)

Volgens Ton van de Ven heeft iedere bezoeker recht op zoveel mogelijk ‘individuele beleving’, of dat nu in een gondel, wagentje of treintje, of slenterend door het Sprookjesbos is (ibid.).

Juist bij Droomvlucht kan er een intieme beleving tot stand komen omdat er in de regel maximaal vier personen in een gondel zitten, waarbij het vrijwel altijd gaat om het eigen gezelschap. Andere bezoekers hebben weinig invloed. Van de Ven geeft aan dat het in een binnenruimte zoals bij Droomvlucht makkelijker is een onderdompelende beleving te realiseren dan in een open ruimte buiten. De invloeden van buitenaf kunnen beter geëlimineerd worden, “tenzij er een schreeuwende consument in de gondel hangt” (t1). Desondanks kan voor hem ook het Sprookjesbos een onderdompelende beleving teweeg brengen, met name als er geen of weinig publiek is. Zonder publiek “dat zijn totaal andere emoties die er dan zijn [...] Zelfs zonder dat de sprookjes bewegen, zonder dat er geluiden zijn, ja” (t1).

Het aspect ‘bos’ is voor hem dan ook een heel wezenlijk onderdeel van de Efteling-beleving:

Ja, en als je dat ervaart op dat moment, dan heb je juist dat unieke van die Efteling te pakken, je loopt gewoon door een bos [...] Welk ander park van een dergelijke importantie en omvang en bezoekersaantallen die het scoort, heeft een bos waar je doorheen loopt met van die paadjes? (t1)

In Droomvlucht zijn veel scènes verwerkt die met een bos verband houden. Een informant duidt de attractie zelfs aan als een “indoor-Sprookjesbos”.

4.7 Gevolgen van Droomvlucht

4.7.1 Beleving van de bezoekers

Op 8 april 1993 ging Droomvlucht voor het publiek open. In de maanden die volgden verschenen in kranten en tijdschriften ‘recensies’ van Droomvlucht door journalisten, vaak in de context van ‘een dagje Efteling’, al dan niet met de eigen kinderen. Ook werden hierbij soms reacties van bezoekers geciteerd.

Bij het gebruik van deze journalisten als bron om een indicatie te geven van beleving, past een aantal kanttekeningen. Wat zij beschreven was primair hun eigen beleving; het vormde slechts een indicatie van hoe het publiek de attractie destijds (voor het eerst) beleefde. In sommige artikelen is terug te zien dat de journalisten voorafgaand aan het bezoek aan Droomvlucht een persontvangst hadden bijgewoond. Het citeren of parafaseren van een uitspraak als “het mooiste dat de Efteling ooit is overkomen”, is duidelijk gebaseerd op Efteling-communicatie. Hiermee raakten de beoogde beleving vanuit de Efteling en de feitelijke beleving met elkaar verweven. Desondanks komen bepaalde aspecten in vrijwel alle artikelen steeds terug.

Multisensorische beleving

Verreweg de meeste aandacht gaat in de diverse artikelen uit naar de beschrijving van het multisensorische aspect en soms ook naar de onderdompelende beleving van Droomvlucht. In een artikel wordt eerst het zintuiglijke beschreven. Bij het zien van de Zwevende Kastelen en van de Hemelburchten heet het: "Alles is zwart. Waar je ook kijkt. Overal is de onmetelijke diepte". Je hoort het geluid van de "zachtjes aanzwellende sprookjesmuziek" en van het "kletterende geluid van sprankelende waterpartijen", je voelt de "vochtige, zwoele boslucht als een warme, klamme deken", en vervolgens krijg je het gevoel ondergedompeld te zijn in een andere wereld. "En dan, in een fractie van seconden, bestaat de wereld buiten niet meer en omsluit een wonderlijk verlicht aards paradijs de verbouwereerde bezoeker" ("Droomvlucht' wonderlijk paradijs", 1993). In een dergelijke beleving verdwijnt haast de grens tussen droom en werkelijkheid, zoals blijkt uit het volgende citaat:

Het is er ineens, maar het duurt even voor we ons realiseren wat er aan de hand is. In onze hangende gondel glijden we de tuin der Elfen binnen en we ruiken de bloemen echt. Echt? Natuurlijk niet, want bij nagemaakte bloemen hoort een even kunstmatig geurtje. Maar we beleven weer een moment, waarop de Efteling er in slaagt de grens tussen droom en werkelijkheid bijna op te heffen. ("Van Anton Pieck tot droomvlucht met geursensatie", 1993)

In de vooraankondigingen van Droomvlucht gaf de Efteling al aan dat Droomvlucht 'niet na te vertellen' zou zijn. Dit wordt door de bezoeker precies zo beleefd:

Hoe lang heeft het geduurd? Drie minuten, of een eeuwigheid? Wat heb je gezien? Het is niet na te vertellen, in het hoofd blijft een gevoel achter van kleur, elfen en bosfiguurtjes. ("Droomvlucht: betoverende fantasie", 1993)

In sommige artikelen is er sprake van bewondering voor de vormgeving van Droomvlucht: "Hoe kunnen ze het maken!", 'verzucht' een bezoeker" ("Droomvlucht niet toegankelijk voor gehandicapten", 1993). Ook een - vooraf sceptische - professional op het gebied van vormgeving geeft aan "voor de bijl" te zijn gegaan voor "het totale effect, door de consequente uitvoering en zorgvuldige detaillering" ("Keuze van:..., 1993). Daarnaast is er een enkele keer sprake van bewondering voor de techniek, zoals blijkt uit dit citaat van een bezoeker: "Dit is een technisch hoogstandje: alleen al de verschillende snelheden van de wagentjes!" (citaat in "Droomvlucht niet toegankelijk voor gehandicapten", 1993).

In sommige gevallen wordt de vergelijking gemaakt met Disney, waarin bij de Efteling de ruimte voor eigen fantasie wordt benadrukt:

Een adembenemende attractie, ontdaan van Disneyaanse glitter en herrie, waar alles wordt voorgekauwd en je alleen maar hoeft te consumeren. Droomland [bedoeld wordt Droomvlucht] is zo puur, vriendelijk, vrij en eerlijk, dat elk grammetje fantasie op hoge toeren komt. ("Droomvlucht: betoverende fantasie", 1993)

Kritische noten zijn er echter ook. Er ontstaan lange wachtrijen bij de nieuwe attractie, en daarnaast is Droomvlucht niet toegankelijk voor gehandicapten. Ook is er kritiek op de vele storingen die zich aan het begin van het seizoen voordoen. De eerste dagen ligt Droomvlucht elf van de 96 openingsuren stil ("Droomvlucht niet toegankelijk voor gehandicapten", 1993).



In droomgondel tellen zere voeten niet meer

Geen idee hebben al deze wachters er nog van, wat je op een Droomvlucht allemaal meemaakt. Maar ze hebben wel zo'n hoge verwachting van de nieuwe attractie van het pretpark, de Efteling in Kaatsheuvel, dat ze er op de eerste dag graag pijn in hun voeten van het lange wachten voor over hebben. Zelfs wie tot de toegang van de hal aan de kop van de file is gevorderd, mag op nog wel een uurtje wachten rekenen voor de droomreis kan beginnen. De nieuwe attractie heeft, zoals alles in het pretpark, natuurlijk met sprookjes te maken. Sprookjes die *creative director* Ton van de Ven van de Efteling met zijn staf heeft bedacht en de passagiers in gondels langs bevestigde kastelen en bossen, het Wonderwoud, bijna-echte watervallen, het zwavelige Zompewoud, bergen, hemelburchten, elfendorpjes en het Blubbertroienmoeras voeren. Droomvlucht is de duurste attractie van de Efteling geworden: 24 miljoen. Niet zo wonderbaarlijk omdat tenslotte alles met het jaar duurder wordt, maar de nieuwe eifen- en trollenwereld is door een hoop pech wel extra kostbaar uitgevallen. De bedoeling was Droomvlucht al een jaar geleden feestelijk in gebruik te nemen. Een mooi moment, want de Efteling bestond toen op de kop af veertig jaar. Maar er kwam een lelijke kink in de kabel: het – Engelse – transportsysteem, nog nergens ter wereld toegepast en op de bouw van de hal na het enige onderdeel dat Ton van de Ven en de zijnen niet zelf hebben gemaakt, bleek technische mankementen te vertonen. Zes miljoen kostte het herstel, en als je daar nog eens het geld bij optelt dat Droomvlucht het pretpark in dat jaar zou hebben opgeleverd, komt de schade op wel twaalf miljoen. Het park had nog een stille hoop dat Droomvlucht in september vorig jaar de lucht in kon, maar ook dat bleek niet haalbaar.

In de rij voor de droomvlucht.

FOTO MAARTEN HARTMAN

Figuur 4.22: Wachtrij voor Droomvlucht, foto bij “In droomgondel tellen zere voeten niet meer” (1993, 17 april) in Trouw. (Archief Efteling)

Droomvlucht een sprookje?

Vaak is er bij Droomvlucht sprake van verwijzingen naar de ‘sprookjeswereld’ of een ‘sprookjesachtige wereld’ waarin er voor “de hedendaagse werkelijkheid geen plaats meer is” (“‘Droomvlucht’ een niet na te vertellen belevenis”, 1993). Ook ‘sprookjestonelen’, ‘sprookjesmuziek’, ‘sprookjesrit’ en eenvoudigweg: ‘sprookjes’ worden genoemd.

Bij een vermelding van de ‘wereld van het sprookje’ benadrukt de journalist dat het gaat om “Niet één sprookje, maar hét sprookje” (“De pieken van Pieck”, 1993). Wanneer bij Droomvlucht verwezen wordt naar ‘sprookjes’ wordt dus eerder een algemene, niet nader gedefinieerde ‘sprookjeswereld’ bedoeld. Soms wordt hierbij de relatie met het Sprookjesbos en met de (traditie van) de Efteling genoemd. De auteur van het volgende citaat uit een Vlaamse krant had “enig speurwerk” moeten verrichten alvorens hij het Sprookjesbos met de bekende figuren terugvond. Het “lijkt een beetje vergeten te geraken”, waarna hij toevoegt: “Wat schreef ik? Sprookjes vergeten? Kom nu!” Hij ziet sprookjes in het “miljoenen jaren oude” Volk van Laaf en in Droomvlucht, “de brandnieuwe sprookjeswereld” (“Droomvlucht, de ultieme schoonheid”, 1993).

De figuren in Droomvlucht vormen, naast het multisensorische, een ander bijzonder aspect van de attractie. Het zijn de figuren die invulling met de eigen fantasie stimuleren:

Even vergeet je de betoverende geur van de miljoenen bloemen als plotseling een elfje je vlak voor je neus in de ogen knipoogt [...] Dag koning Oberon. Zou je hier willen wonen? (“Droomvlucht: betoverende fantasie”, 1993)

De diverse figuren die in Droomvlucht te zien zijn, worden als vanzelfsprekend tot de sprookjeswereld gerekend, en deze sprookjeswereld lijkt als vanzelfsprekend te horen bij de traditie van de Efteling:

Droomland [bedoeld wordt Droomvlucht], in de beste traditie van de Efteling, waar de wat vergeten figuurtjes uit de sprookjeswereld eindelijk een hoofdrol krijgen: elfjes, bosnimfen, blubbertrollen en elfenkoningen. (ibid.)

De referenties van met name buitenlandse journalisten liggen eerder buiten de Efteling. Zo herkent een Engelse journalist in Droomvlucht de wereld van "Midsummer Night's Dream" en een "enchanted forest full of scents and sensations" ("Enchanted Efteling", 1993).

Een Waalse journaliste ziet in de attractie "un magnifique decor de conte de fées". Het is vervolgens in het Sprookjesbos dat zij de figuren uit haar jeugd herkent: "les promenades dans ce bois des contes, où l'on retrouve la plupart des personnages qui ont bercé notre enfance..." ("Féerie et familial", 1993).

4.7.2 'Sprookjes als uniek en verdedigbaar concept': inbedding in het beleid (1995)

Droomvlucht droeg er mede aan bij dat 1993 voor de Efteling een succesvol jaar was. Het jaar 1994 vertoonde echter een daling in bezoekersaantallen, iets wat overigens voor de gehele bedrijfstak van (Nederlandse) attractieparken gold. In een artikel werd het volgende opgemerkt:

Want de markt heeft haar verzadigingspunt bereikt, vooral sinds de komst van Euro-Disney. In plaats van een ongelijke strijd te voeren met megalomane hoogstandjes en kermispektakel, speelt de Efteling resoluter dan ooit de kaart van de sprookjeswereld en de fantasie uit, het gebied waarop zij onklopbaar is. ("Efteling speelt de kaart van de sprookjeswereld uit", 1993)

In deze paragraaf wordt beschreven hoe het 'uitspelen van deze kaart' bij de Efteling ingebed raakte in het beleid.

Onderzoek in de jaren 90

De Efteling ging in de loop van de jaren 90 steeds meer waarde hechten aan onderzoek, onder andere vanwege schijnbaar stabiliserende bezoekersaantallen. Sinds 1990 werd er al parkonderzoek uitgevoerd, maar nu vond er ook onderzoek plaats naar (inter)nationale demografische en economische ontwikkelingen, en vooral naar internationale ontwikkelingen binnen de branche van de attractieparken.

In 1995 werden voor het zogenaamde 'Efteling-strategie-project' diverse onderzoeken uitgevoerd in samenwerking met verschillende externe partijen. Belangrijkste uitkomst van dit project was dat de Efteling zich meer zou moeten bezighouden met bestaande sprookjes, en dat zij zich als hét Europese sprookjespark en sprookjescentrum aan de markt zou moeten presenteren. Expliciet werden hier dus bestaande sprookjes genoemd. Een van de informanten geeft aan dat deze conclusie echter tevens gezien kon worden als een bevestiging van de koers die met Droomvlucht was ingeslagen: nog sterker inzetten op de sterk emotionele beleving van sprookjes, omdat die "in onze primaire [Europese] landen een grote betekenis hebben".

In het hiernavolgende zal ik ingaan op dat deel van de onderzoeken (inclusief aanbevelingen) dat te maken had met 'sprookjes'. Het ging hierbij met name om de volgende deelonderzoeken: de 'psychologie van de klant', de concurrentie en de mediawereld. Deze onderzoeken werden samengevat in het document *Efteling op weg naar de toekomst* (Efteling, 1995). Tijdens de interviews heeft een aantal informanten op dit document gereflecteerd.

‘Psychologie van de klant’

In het kader van het project *Efteling op weg naar de toekomst* bestond de behoefte aan meer informatie over de sprookjesbeleving in Nederland, Duitsland, België en Frankrijk.¹⁸⁰ Daarnaast wilde men meer weten over parkbeleving in het algemeen en de beleving van de Efteling in het bijzonder. Besloten werd tot een kwalitatief deelonderzoek waarbij twee onderzoeksvragen centraal stonden:

- a. Kunnen sprookjes dienen als basis voor een uniek en verdedigbaar concept?
- b. Kan de Efteling een Europese uitstraling en aantrekkingskracht verkrijgen?

De conclusie van het deelonderzoek was dat sprookjes uitstekend geschikt waren als basis voor een uniek en verdedigbaar concept. Naast lezen en voorlezen werd de Efteling gezien als belangrijkste medium voor het overbrengen van sprookjes. Voorwaarde was wel dat bestaande, passief bekende sprookjes het thema van de Efteling moesten vormen. Die hadden volgens het rapport een sterke communicatie- en marketingkracht. De actieve bekendheid van sprookjes was weliswaar beperkt maar de passieve bekendheid was zodanig groot dat er voor de Efteling nog volop uitbeeldingsmogelijkheden waren. Maar dan moesten de sprookjes wel worden vormgegeven op een wijze die bij de tijdgeest paste. Hierbij doelde men op het beleven van sprookjes met meer zintuigen, zoals via video.

De waarde van sprookjes lag volgens het onderzoek in de emotionele beleving die zij teweeg brachten. Daarnaast waren sprookjes op gezinsniveau geschikt voor het overdragen van normen en waarden in de opvoeding en de cultuur. Dit laatste gold zowel op nationaal als op Europees niveau.

Het onderzoek concludeerde dat de betekenis van sprookjes in Nederland, Duitsland, België en Frankrijk dezelfde was, namelijk vooral het oproepen van ‘positieve angst’, gekoppeld aan veiligheid en vertrouwen. Maar ook de opvoedkundige waarde van sprookjes en de drang tot herbeleving bij ouder en kind werden als belangrijke elementen gezien, ook met het oog op mogelijk herhalingsbezoek.

In het onderzoek werd verder de verwachting en beleving van attractieparken in het algemeen onder de loep genomen. De conclusie was dat Euro Disney van alle parken het meest een totaal-beleving bood, maar dat het ook werd gezien als hard en commercieel (vooral volgens degenen die er nog nooit geweest waren). Dit in tegenstelling tot de Efteling dat als vriendelijk en gastvrij werd beschouwd. Als sterke punten van de Efteling werden verder genoemd dat het lieflijker was, de mooiste natuur had, en dat het bij uitstek het park was om je weer kind te voelen. Dit laatste werd in rechtstreeks verband gebracht met de sprookjesbeleving. Ook het sociale aspect speelde in de Efteling een grote rol. Het park werd beschouwd als een stukje ‘gedeelde cultuur’ en uitermate geschikt om met een grote groep te bezoeken. De Efteling zou vanwege haar sprookjes ver verwijderd zijn van het dagelijks leven en daardoor juist een uniek en verdedigbaar concept hebben. Gesproken werd over wat het ideale park zou moeten bieden. Bij het ideale park ging het om de mogelijkheid tot wegdromen gecombineerd met de sensationele beleving van attracties, vooral als deze attracties naast sensatie ook een onwerkelijke beleving gaven. Deze omschrijving komt in wezen sterk overeen met wat Droomvlucht op niveau van een attractie te bieden had.

180 Opmerking: in de context van het betreffende (deel)onderzoek werden ‘sprookjes’ weer opgevat als bestaande, concrete verhalen.

Veranderend concurrentieveld

Een belangrijke conclusie bij het onderzoek naar de psychologie van de klant was dat, naarmate er meer geïnvesteerd werd in een concept, het moeilijker zou worden voor concurrenten om te imiteren. Attracties zouden te kopiëren zijn maar een idee (of een ziel) niet.

Niettemin werd in 1995 een concurrentie-analyse gemaakt. Belangrijk verschil ten opzichte van 1992 was dat Disneyland¹⁸¹ nu wel degelijk tot de concurrentie gerekend werd. In de onderverdeling op basis 'attractiewaarde', werden de Efteling en Disneyland Parijs op conceptueel niveau in hetzelfde cluster geplaatst, dat van themaparken met een attractiewaarde gebaseerd op fantasie en emotie. Naast Disney waren er in de jaren 90 andere kapitaalkrachtige partijen op de markt van attractieparken verschenen, zoals Warner Bros dat in 1996 in Duitsland MovieWorld zou oprichten. Voor dit type concurrenten leek het exploiteren van attractieparken geen kernactiviteit te zijn, maar meer een spin-off van hun werkelijke core-business, namelijk media en entertainment. Deze *global players* gebruikten attractieparken als marketing-instrument en hadden door de aard van hun activiteiten een strategisch voordeel vanwege de mogelijkheden voor grootschalige inzet van massamedia.

'Efteling-media'

Een uitgangspunt bij het Efteling-strategie-project was het zoeken naar activiteiten die op een andere wijze konden bijdragen aan de exploitatie van het 'merk' Efteling dan alleen het park. Gezien de aard van de concurrentie werd daarom ook onderzoek verricht naar de mogelijkheden die massamedia boden. Het gebruik van massamedia, en dan met name televisie stelde nieuwe eisen, onder andere door de groeiende irritatie over reclame, het toenemend zappedrag en de versnippering van het zenderaanbod. Media in het algemeen boden echter wel nieuwe mogelijkheden om het 'merk' Efteling uit te bouwen en commercieel te ontwikkelen. Het advies was om hiervoor 'Efteling-media' in het leven te roepen. Daaronder zouden diverse activiteiten vallen, waarvan een aantal rechtstreeks verband hield met sprookjes, zoals de exploitatie van televisie-outlet met een programmering gebaseerd op sprookjes en het Efteling-park, en de ontwikkeling van producten en *characters* die via televisie en andere kanalen onder de aandacht gebracht zouden worden.

Driesporenbeleid (1995)

Alle adviezen, bevindingen en conclusies werden ingebed in het zogenaamde driesporenbeleid. Allereerst zou de Efteling blijven investeren in hardware, zoals sprookjesattracties en tegelijkertijd in meer softwarematige attracties zoals shows (zie verder 5.4.3).

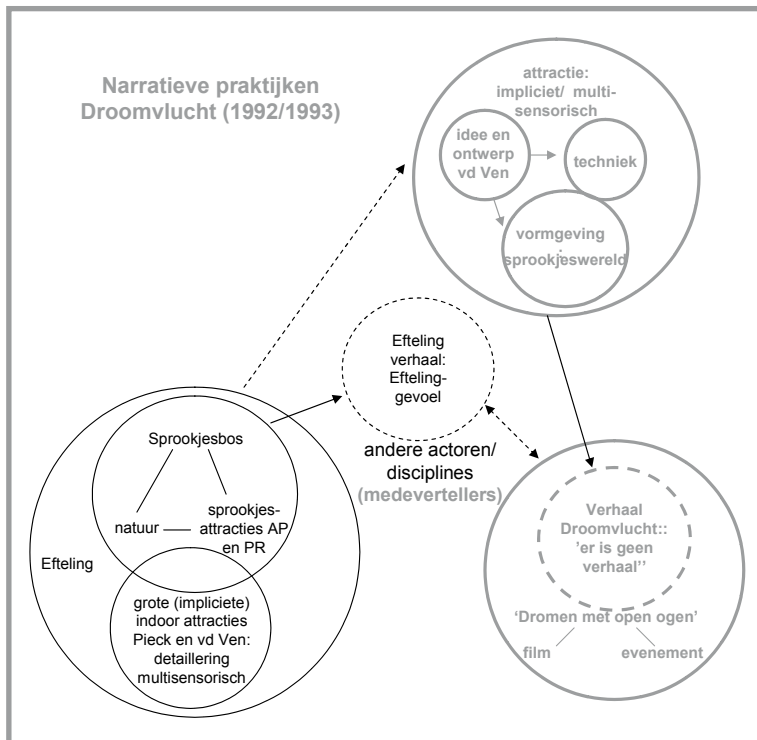
Daarnaast zou de fysieke 'Wereld van de Efteling' ontwikkeld worden met onder andere een uitgaanscentrum, golfpark en bungalowpark. Tenslotte was het beleid erop gericht nieuwe activiteiten te ontwikkelen, die zich ook *buiten* de fysieke wereld van de Efteling zouden kunnen afspelen, onder andere rondom sprookjes.

Hiermee werd strategisch de basis gelegd voor toekomstige ontwikkelingen, zoals die van het merk Sprookjesboom dat in het volgende hoofdstuk aan bod zal komen.

181 In het rapport wordt zowel Euro Disney als Disneyland Parijs als benaming gebruikt.

4.8 Narratieve praktijken van Droomvlucht door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies

Het volgende schema laat zien hoe de praktijken van het 'vertellen' van Droomvlucht binnen de context van de Efteling met elkaar samenhangen:



Figuur 4.23: Samenhang verschillende vertelpraktijken van Droomvlucht.

In lichte kleur zijn rechts de vertelpraktijken van en rondom Droomvlucht weergegeven. In donkere kleur is de Efteling context weergegeven. De pijlen geven de verbanden tussen de praktijken aan, de ononderbroken lijnen dat er een bewust en rechtstreeks verband was, en de stippellijn dat er sprake was van min of meer bewuste conditionering.

De fysieke Efteling was op verschillende manieren van invloed op Droomvlucht. Allereerst zijn in de attractie diverse elementen te zien die ook kenmerkend zijn voor het Sprookjesbos. De natuur, en dan met name het bos, speelt in Droomvlucht een grote rol. De sprookjes-attracties die Pieck en Reijnders hebben ontwikkeld, zijn in feite tableaux van figuren en objecten met enkele eenvoudige bewegingen. Ditzelfde geldt, zij het op grotere schaal, in feite ook voor de tableaux in Droomvlucht.

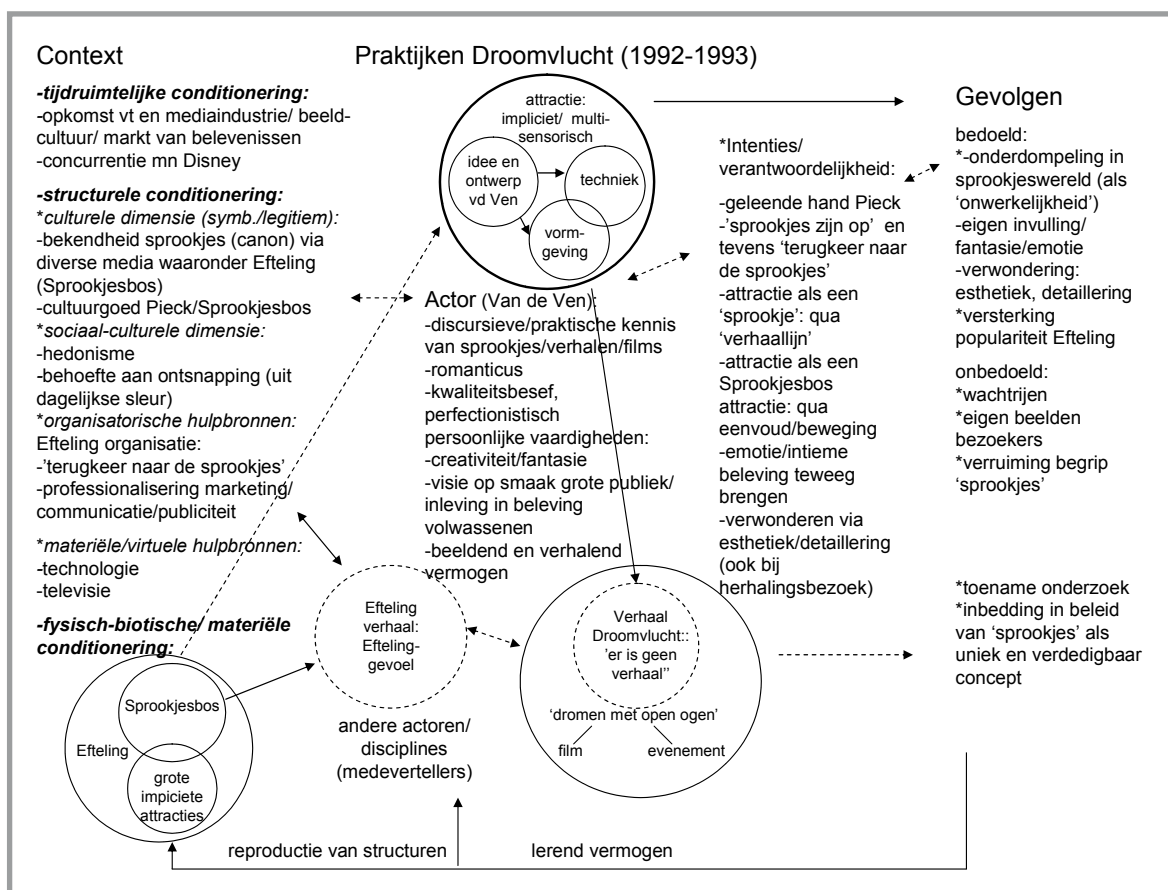
Het Sprookjesbos is niet het enige onderdeel uit de fysieke Efteling waarvan de invloed in Droomvlucht is terug te zien. Conditionerend was ook een ander type attracties, meestal ontworpen door Van de Ven. Het ging hierbij om de grote, meestal impliciete, indoor-attracties, zoals het Diorama, het Spookslot en Fata Morgana, die gekenmerkt worden door verregaande detaillering in de vormgeving en/of door de multisensorische stimulering. Dit zijn aspecten die ook in Droomvlucht een wezenlijke rol spelen.

Ton van de Ven was als enige verantwoordelijk voor de ideevorming en het ontwerp van Droomvlucht. Vanuit dit ontwerp werd de vormgeving van deze sprookjeswereld gerealiseerd. Alle techniek (behalve wellicht het transportsysteem) was ondergeschikt aan het ontwerp en de vorm.

Het Sprookjesbos vormde tevens de kern van de beleving op basis waarvan begin jaren 90 het Efteling-gevoel binnen de organisatie werd benoemd. Met name vanuit publiciteit, marketing en communicatie werd het bijbehorende verhaal – dat van de ‘jeugdherinneringen’ en ‘het basaltstenen weggetje naar het kasteel van Doornroosje, uitgesleten door veertig jaar kindervoetjes’ - intern en extern verspreid.

Droomvlucht als attractie was weliswaar impliciet, maar Ton van de Ven vertelde er toch een verhaal bij, namelijk dat er geen verhaal is. Iedereen kan met de eigen fantasie een invulling aan geven aan de beleving, en er een eigen verhaal van maken. Ook de andere actoren uit de organisatie verspreidden dit ‘verhaal’ van Ton van de Ven. Net als bij het verhaal van de Laven werden zij zodoende ook medeververtellers van het verhaal van Droomvlucht. Dat gebeurde eerst via de documentaire *Dromen met open ogen* waarin het werd meegenomen binnen het creatieverhaal. Daarna vertaalde de afdeling entertainment het concept ‘dromen met open ogen’ naar het openingsevenement.

In het uitgebreide handelingsmodel worden ook de bredere context, de actoren, de gevolgen en de reproductie van structuren in beeld gebracht.



Figuur 4.24: Handelingsmodel ingevuld voor het 'vertellen' van Droomvlucht door de Efteling (1992/1993).

4.8.1 Tijdruimtelijke conditionering

Aan het begin van de jaren 90 was er sprake van een groot aanbod op het gebied van vrijetijdbesteding en media (met name film en televisie). In het verlengde hiervan kwam de beeldcultuur op. Waar Pieck geïnspireerd was door tekst en illustratie (van sprookjes), liet Ton van de Ven zich daarnaast ook inspireren door films en filmtechnieken (bijvoorbeeld cameravoering), onder andere bij het ontwerpen van Droomvlucht. In de jaren 50 en 60 was men in de vrije tijd op zoek naar ontspanning in de destijds industrialiserende samenleving. Begin jaren 90 begon - in het overaanbod aan vrijetijdbestedingsmogelijkheden – de zoektocht naar een ‘contrapunt’, naar ontsnapping uit de dagelijkse sleur en vlucht in een ‘onwerkelijkheid’ in de vorm van bijzondere, multisensorische belevenissen. Droomvlucht vormde in alle opzichten een dergelijk contrapunt.

Voor de Efteling was begin jaren 90 de concurrentie op het gebied van dagattracties groot. De opening van Euro Disney in Parijs in 1992 was voor de Efteling aanleiding na te denken over de eigen (Europese) identiteit en de articulatie daarvan. Deze identiteit was geworteld in de historie van de Efteling en daarmee tevens in sprookjes. De strategische heroriëntatie mondde uit in de keuze tot ‘terugkeer naar de sprookjes’.

4.8.2 Structurele conditionering

Culturele dimensie

Sprookjes waren begin jaren 90 nog steeds bekend en populair. Een belangrijke ontwikkeling ten opzichte van de jaren 50 en 60 was dat deze bekendheid niet alleen werd gevoed via orale en literaire vertellingen (al dan niet met illustraties), maar ook via moderne media als film (televisie) én via de Efteling. De meeste van de sprookjes die tot de canon behoorden, waren inmiddels in het Sprookjesbos te vinden. Meestal betroffen dit ‘sprookjes van Grimm’. Er was dus sprake van reproductie van deze structuur door actoren uit het verleden, in geval van de Efteling via de praktijken van Pieck en Reijnders.

Op niveau van legitieme orde was de norm dat bestaande sprookjes in de Efteling meestal impliciet werden uitgebeeld via een ‘gestolde scène’ die - vanwege de gedeelde achtergrondkennis met het publiek – ingang vond. De gedachte dat de meeste bekende sprookjes al waren uitgebeeld in het Sprookjesbos (en dus ‘op’ waren) werkte enerzijds beperkend voor Ton van de Ven. Anderzijds schiep dit mogelijkheden: het verschaftte Van de Ven een ‘alibi’ om op een vernieuwende manier met sprookjes aan de slag te gaan. Deze praktijken bestonden uit het creëren van impliciete ‘sprookjes(achtige) werelden’ en van ‘sprookjesachtige figuren’ waarbij de gedeelde achtergrondkennis van een expliciet sprookje minder relevant was. Bij het vormgeven van de impliciete, sprookjes(achtige) attracties als Droomvlucht en Fata Morgana werden wel bepaalde ‘regels’ van sprookjes naar het niveau van de ‘verhaallijn’ van de attractie vertaald. Zo volgt de opbouw van een attractie als Droomvlucht de basale ‘verhaallijn’ van het sprookje. Verdere overeenkomsten met sprookjes zijn het wonderlijke, het bovennatuurlijke en magische. Het begrip ‘sprookje’ werd in deze periode - mede door Droomvlucht - zodoende opgerekt naar ‘sprookjesachtig’ en ‘sprookjeswereld’. Dit is ook in de communicatie uit die tijd duidelijk terug te zien, bijvoorbeeld in het jubileumboek uit 1992.

Op het niveau van symbolische orde was er begin jaren 90 sprake van een (met het publiek) gedeelde esthetische oordeelsvorming over het door Pieck vormgegeven Sprookjesbos, dat inmiddels door velen als cultuurgoed werd beschouwd. Ton van de Ven werd hierdoor geconditioneerd. De verantwoordelijkheid voor Pieck en diens erfgoed vertaalde zich bij Van de Ven in het ontwerpen met de ‘geleende hand’ van Pieck. Ook in de manier van werken waren er overeenkomsten tussen Van de Ven en Pieck. Deze betroffen kwaliteitsbesef, perfectionisme en mate van sturing, bijvoorbeeld wanneer vormgevers met de ontwerpen aan de slag

gingen. De overeenkomsten lijken deels voort te komen uit de persoonlijkheid van beide ontwerpers, deels ingegeven door routines tijdens het creatieproces en door het leerproces van de ene ontwerper naar de andere.

Tot de symbolische orde behoort ook de gedeelde betekenis die bezoekers én actoren aan de Efteling toekenden in de vorm van 'jeugdherinneringen' en 'Efteling-gevoel', vaak verbonden met herinneringen aan en gevoelens bij het Sprookjesbos. De eigen beleving die diverse actoren als kind hadden gehad, vormde voor hen een ankerpunt. Via de articulatie van het verhaal van het 'basaltstenen weggetje' bij het kasteel van Doornroosje 'claimde' de Efteling als het ware sprookjes als eigen cultuurgood. Doordat diverse actoren medeververtellers werden van dit verhaal, werd de structuur van de Efteling op het gebied van sprookjes verder versterkt.

Hulpbronnen

Binnen de organisatie werd Van de Ven beschouwd als protegé en opvolger van Pieck. Hij genoot vanuit die rol een bijzondere positie. Op basis van enkele schetsen door Van de Ven nam men emotioneel de beslissing de grote investering in Droomvlucht aan te gaan.

Een belangrijke ontwikkeling binnen de organisatie was de professionalisering, onder andere op het gebied van publiciteit, marketing en communicatie. Zoals gezegd werd Van de Vens 'verhaal' van Droomvlucht door andere actoren opgepakt en verspreid, waarbij onder andere het medium televisie als hulpbron werd ingezet. Het gegeven dat er geen verhaal was, bood aan de andere actoren de ruimte een eigen vertaalslag van (de beleving van) de attractie te maken. Een 'eigen invulling geven' gold zodoende niet alleen voor de bezoekers maar ook voor de interne actoren.¹⁸²

4.8.3 Intenties

Net als Pieck en Reijnders in de jaren 50 en 60, wilde ook Ton van de Ven het publiek verwonderen. Waar bij Pieck en met name bij Reijnders ook verwondering over de techniek meespeelde, betrof bij Van de Ven de verwondering vooral de esthetiek en de detaillering. Zoals gezegd was bij Droomvlucht de techniek ondergeschikt aan de vormgeving en diende deze hoofdzakelijk om een intieme, multisensorische, onderdompelende beleving mogelijk te maken.

Herkenbaarheid van bestaande sprookjes (uit de kinderjaren) speelde bij de praktijken van Pieck en Reijnders een grote rol. Bij een praktijk als Droomvlucht bood enige herkenbaarheid van sprookjesachtige objecten en figuren, zoals bijvoorbeeld een elf, al voldoende referentie. Een andere herkenbaarheid betrof het (Sprookjes)bos. Het ging hierbij met name om de sfeer en het type emoties die het oproept.

4.8.4 Gevolgen

Droomvlucht bracht bij het publiek de beleving teweeg die Van de Ven tijdens het creatieproces voor ogen had. De populariteit van de Efteling werd door Droomvlucht versterkt. Een onbedoeld gevolg van Droomvlucht waren de wachtrijen. Deze zouden het capaciteitsvraagstuk bij de latere ontwikkeling van het fysieke Efteling aanbod tot een belangrijk punt van overweging maken.

Het succes van het 'sprookjesachtige' Droomvlucht was een bevestiging dat de keuze tot 'terugkeer naar de sprookjes' de juiste was. Droomvlucht droeg zo indirect bij aan de verdere inbedding in het beleid van sprookjes als 'uniek en verdedigbaar concept'. Anders dan bij Droomvlucht het geval was geweest, werd dit concept in de periode die volgde sterker via marktonderzoek onderbouwd. Waar Ton van de Ven nog

182

Dit gold niet alleen voor de jaren 90. In 2011 ging *Droomvlucht de Musical* in première, die geïnspireerd is op de attractie.

voornamelijk uitging van zijn praktische kennis van de Efteling bezoekers en voornamelijk zichzelf en zijn eigen beleving (als volwassene) als referentiepunt gebruikte, werd er later gericht onderzoek gedaan naar (de verwachting en beleving van) doelgroepen, waaronder ook kinderen. Tevens keek men gericht naar wat bestaande sprookjes (in de voor de Efteling primaire landen) betekenden.

Hoofdstuk 5

Ik kan veel sneller schakelen want Roodkapje komt op met: [stem Roodkapje] 'Ha, weten jullie wie ik ben?' 'Ja, Roodkapje!' En die kinderen die kennen het conflict van Roodkapje en die weten hoe ze eruit ziet, weten wat haar drijfveer is, het is geladen door het klassieke sprookje, het is geladen door Sprookjesboom [...] je kan sneller naar het conflict toe.

'Verteller' over Roodkapje in Sprookjesboom-theatervoorstelling (interview, 2010)



Hoofdstuk 5 De Efteling als verteller van Sprookjesboom (2006 - heden)

5.1 Inleiding

Op 2 oktober 2006 werd bij de TROS voor het eerst een aflevering van Sprookjesboom uitgezonden. Het gaat hierbij om een animatieserie voor jonge kinderen van 3 tot 7 jaar. Elke aflevering duurt vijf minuten en volgt dezelfde opbouw: er is een vaste intro door de Sprookjesboom, vervolgens wordt er een probleem geïntroduceerd dat wordt opgelost en tenslotte sluit de Sprookjesboom op vaste wijze af.

In de VARA-gids werd de serie als volgt aangekondigd:

Vanaf vandaag kunt u, terwijl u boterhammetjes smeert en het tienuurtje voorbereidt, uw peuter en/of kleuter om tien over zeven in de vroege ochtend veilig voor de beeldbuis zetten. Want dan vertelt de sprookjesboom uit de nieuwe animatieserie Sprookjesboom sprookjes vanuit het Sprookjesbos. En dat sprookjesbos ziet er prachtig uit, sprookjesachtig bijna. ("Roodkapje meets Klein Duimpje", 2006)

Dat verschillende sprookjeskarakters elkaar ontmoeten, is "net als in een sprookje". Vermeld wordt tenslotte dat "sponsor De Efteling" de komende jaren "enige miljoenen" beschikbaar heeft voor mediaproducties. "Ook voor sprookjes dus" (ibid.).

Ter illustratie volgt hier de beschrijving van de allereerste aflevering van Sprookjesboom, genaamd 'Geluk'.

Het camerabeeld zweeft over een bospad en komt tot stilstand bij de Sprookjesboom. Hij opent het verhaal als volgt:

Dag lieve kinderen. Zitten jullie weer klaar voor een nieuw verhaal van jullie Sprookjesboom? Zoals jullie weten leven we hier meestal lang en gelukkig. Maar soms zijn bepaalde figuren hier gelukkiger dan andere. En hoe dat nou komt, weet eigenlijk niemand. Zo was bijvoorbeeld op een dag de Wolf op zoek naar het geluk.

Te zien is de Wolf¹⁸³ die zich heeft verstopt achter een boom. Hij legt aan de Heks uit dat hij op het geluk staat te wachten. De Heks antwoordt dat hij dan lang kan wachten: "Wij hebben nooit geluk." De Wolf vertelt haar dat Roodkapje straks zal langskomen. Zij zal van het bospad afgaan om bloemetjes te plukken. De Wolf zal dan tevoorschijn springen "en dan vreet ik haar op met huid en haar." De Heks wenst de Wolf geluk en loopt mopperend weg: "Waarom heb ik nou nooit eens geluk". Roodkapje komt zoals voorspeld aangelopen over het bospad: "Hé! Bloemetjes! Dat zal grootmoeder leuk vinden. Maar ik pluk ze niet, hoor. Dat mag niet van mijn moeder." Roodkapje loopt verder en zegt tegen zichzelf: "Wat een geluk dat ik zo'n verstandige moeder heb. Anders zou het nog eens slecht met mij aflopen."

De Wolf ziet zijn plannetje mislukken en jankend gaat hij naar de Heks: "Wij zijn de ongelukkigste figuren uit het hele Sprookjesbos!" Hij stampvoet drie maal en dan verschijnt de Fakir op zijn vliegend tapijt. Hij heeft een wonderlamp bij zich. Als je daar drie maal over wrijft, mag je een wens doen. De Heks wil dat de Fakir hun de lamp geeft: "Wij willen ook geluk!" De Fakir antwoordt in rijm: "Geluk dat kan ik je niet geven, dat moet je vinden in het leven." De Heks wil daarop de lamp uit het paleis van de Fakir gaan wegnemen. De Wolf vraagt zich af of dat geen stelen is. Volgens de Heks is stelen hetzelfde als iets vinden, dat niemand kwijt is.

183 In dit hoofdstuk hanteer ik voor de karakters in Sprookjesboom als beginletter een hoofdletter (de Wolf), voor de oorspronkelijke sprookjesfiguren een kleine letter (de wolf).

Samen stelen ze de lamp maar ze worden het niet eens over wat ze nu zullen wensen. De Heks wil een *“web vol kriebelende kruisspinnetjes”* wensen. De Wolf wenst liever zeven geitjes. Per ongeluk wrijft hij over de lamp terwijl hij zegt: *“Jij kan wat mij betreft met lamp en al het dak op!”* Daarop zweeft de Heks naar het dak van de herberg en zij roept: *“Rebels rotjoch!”* Zij wenst dat de Wolf naast haar zit en zo gebeurt het. *“Hier worden wij niet zo gelukkig van”*, merkt de Wolf op. Hun laatste wens gebruiken zij om weer van het dak af op de grond te belanden.¹⁸⁴ *“Dat was een geluk bij een ongeluk”*, zegt de Wolf. De Heks gooit boos de nu waardeloze lamp weg over haar schouder. Een ruit van de herberg breekt. Zij besluit: *“Weet je wat wel geluk schijnt te brengen? Scherven!”* En daarna rennen de twee hard weg.

De Sprookjesboom besluit het verhaaltje: *Zo zie je maar weer. Geluk dat moet je af en toe hebben, of vinden. Maar het geluk proberen te stelen, zoals de Heks en de Wolf, dat werkt natuurlijk helemaal niet. Gelukkig maar.* En hij slaat een brug naar een volgend verhaal met: *Dat zag je ook toen de reus... Maar dat, lieve kinderen, is weer een ander verhaal.* Het beeld zoomt uit. Boven het bladerdak van het Sprookjesbos is het inmiddels avond geworden. De maan schijnt en het silhouet van de Fakir op zijn tapijt vliegt er voorlangs.

In deze aflevering worden - naast de Sprookjesboom als verteller - vier hoofdpersonages van de serie geïntroduceerd: de Wolf, de Heks, Roodkapje en de Fakir. In het verhaaltje wordt daarnaast nog naar andere personages verwezen: de geitjes en de reus. In wat Roodkapje zegt en doet, zijn elementen uit haar oorspronkelijke, klassieke sprookje te herkennen: ze zingt een stukje uit het kinderliedje *Zeg Roodkapje*. Verder komen ter sprake: de wandeling naar grootmoeder, bloempjes voor haar plukken en het verbod van Roodkapje's moeder om dat te doen. Roodkapje verwijst indirect naar het gevaar opgegeten te worden: *“Anders zou het nog eens slecht met mij aflopen.”* In het midden gelaten wordt of zij uit ervaring spreekt, of dat zij niet precies weet waar het gevaar dan vandaan zou komen. Verder is herkenbaar uit het sprookje dat de Wolf op haar aast en haar op wil eten. Opvallend is dat de Wolf bepaalde gebeurtenissen uit het sprookje voorspelt: Roodkapje zal van het pad afgaan om bloempjes te plukken en dan zal hij haar opeten. Dit gebeurt echter in dit verhaaltje niet. Wat verder opvalt is dat deze Wolf ook de zeven geitjes wil opeten. Hiermee wordt er dus één wolf geïntroduceerd die aan twee verschillende sprookjes wordt gekoppeld. Herkenbaar uit het Sprookjesbos zijn de heks, de fakir op zijn tapijt en verschillende decors. In de eerste plaats het bos, daarnaast het paleis van de fakir en de herberg.

In het taalgebruik valt op dat de Fakir in rijm spreekt en dat de Heks gebruik maakt van alliteraties zoals *kriebelende kruisspinnetjes* en *rebels rotjoch*.

In het verhaaltje zitten diverse educatieve boodschappen verpakt op verschillende niveaus. Roodkapje is gehoorzaam: zij besluit niet te doen wat haar moeder haar verboden heeft. Verder is er de boodschap dat je



Figuur 5.1: Impressie van Sprookjesboom de animatieserie.
(Bron Efteling)

184 Volgens Meder is het verhaal met de drie verprutste wensen een variant op *The Three Wishes* (ATU 0750A) (T. Meder, p.c., 2012).

niet mag stelen. In de eerste plaats betreft dit een voorwerp, in dit geval de wonderlamp. In de tweede plaats gaat het om iets abstracts: *geluk kun je niet stelen maar moet je af en toe hebben, of vinden*. Educatief is tenslotte dat verschillende uitdrukkingen of spreekwoorden rondom het begrip geluk worden geïntroduceerd, zoals 'lang en gelukkig', 'gelukkig maar', 'een geluk bij een ongeluk' en 'scherven brengen geluk'.

5.1.1 Verantwoording

Sprookjesboom als case

Sprookjesboom is om een aantal redenen een interessante case binnen dit onderzoek. Allereerst omdat er in Sprookjesboom op een vernieuwende wijze met sprookjes wordt omgegaan. Dat verschillende sprookjesfiguren uit het Sprookjesbos van de Efteling in één verhaal voorkomen was op zich niet nieuw. In verschillende boeken waarin de Efteling een rol speelt, komen de sprookjesfiguren gezamenlijk in diverse verhalen voor. Een voorbeeld hiervan is te vinden in het boek *Anton Pieck en de wonderbaarlijke geschiedenis van de Efteling* dat aan het slot zelfs een illustratie door Anton Pieck bevat van een karavaan van sprookjesfiguren en kabouters (Bijl, 1982:114-115).



Figuur 5.2: Illustratie uit *Anton Pieck en de wonderbaarlijke geschiedenis van de Efteling* (1982:114-115).

Ook in het Suske en Wiske-boek *De Efteling Elfjes* uit 1978 treden de diverse sprookjesfiguren buiten de context van hun sprookje of sprookjesattractie op. Verder is in het door Truus Sparla geschreven *Het Sprookjesboek van De Efteling* (1967) een verhaaltje over Holle Bolle Gijs te lezen waarin hij - na sluitingstijd van het park - met de diverse sprookjesfiguren een ontmoeting heeft.

Sprookjesboom is wél vernieuwend in de zin dat de sprookjesfiguren als karakters sterk zijn uitgewerkt en doorontwikkeld, in de meeste gevallen op basis van hun achterliggende, 'klassieke' sprookje. Hierdoor raken de kaders van verschillende bestaande sprookjes in de diverse vertellingen sterk met elkaar verweven. Ook de manier waarop Sprookjesboom als merk via verschillende kanalen is 'uitgerold' is vernieuwend. In deze crossmediale benadering versterken de verschillende 'uitrollen' elkaar om zodoende een krachtig merk neer te zetten dat ook buiten de fysieke context van de Efteling bestaansrecht zou hebben. Sprookjesboom is bovendien het eerste Efteling-merk dat eerst in de (multi)mediale wereld werd geïntroduceerd en pas later in het park is verschenen. In het geval van Sprookjesboom is *media leading*: wat in de vertelpraktijk van de animatieserie ontwikkeld wordt, is leidend voor andere praktijken, zoals het live entertainment, de theatervoorstellingen en de fysieke attractie de Sprookjesboom.

Elk type praktijk heeft een eigen, disciplinaire context en maakt gebruik van eigen technieken. Sprookjesboom is interessant vanwege de wisselwerking tussen technieken en vormgeving, maar ook tussen technieken en de verhalen.

Sprookjesboom onderscheidt zich van eerdere praktijken doordat het in feite om een samenspel van diverse praktijken gaat die zich in verschillende disciplines afspelen. Typerend is daarbij ook dat niet één actor of enkele actoren verantwoordelijk zijn voor de impliciete of expliciete vertelling, maar dat het gaat om veel verschillende vertellingen door veel verschillende actoren. Dit kunnen zowel interne als externe actoren zijn die in teamverband samenwerken.

Efteling en merkontwikkeling

In 2005 - het jaar waarin het idee voor Sprookjesboom ontstond - kwam uit een merkenonderzoek door Consult Brand Strategy¹⁸⁵ onder 1500 respondenten, de Efteling naar voren als sterkste merk in Nederland. Volgens een krantenartikel uit 2005 sluit de Efteling goed aan bij de behoefte van de consument aan vertrouwdeheid. Het artikel vermeldt verder:

Efteling is niet alleen het leukste en origineelste merk van Nederland, maar ook innovatief, vriendelijk, onafhankelijk en zijn geld meer dan waard. ("Efteling sterkste merk", 2005)

Binnen de Efteling-organisatie werd sinds de jaren 90 steeds vaker gesproken over het merk Efteling in plaats van over de Efteling als park of als product alleen. Ook werd er steeds meer onderzoek verricht naar het merk en de merkbeleving. Uit deze onderzoeken kwam een aantal onderscheidende merkeigenschappen naar voren. Een van de *brand assets* is *Mothering & Caring*, getypeerd als 'moedergevoel' en 'zorgzaamheid'. Deze aspecten vonden een vertaling in de missie van de Efteling om "hoeder en moeder van het sprookje" te zijn ("Wij zijn een sterk merk", 2007).

Bij de merkontwikkeling ging het niet alleen om meer (concrete) producten en meer merchandising, maar vooral ook om het denken in en handelen via meer kanalen.

Walt Disney zei ooit: 'Wij willen 24 uur per dag in ieders huiskamer zijn'. Dat voert wat ver, vinden wij. Ons doel is 24 uur per dag bereikbaar te zijn. De ingang naar de Efteling moet er steeds zijn: via een concreet product, via internet óf via radio of tv. (citaat Olaf Vugts in "Wij zijn een sterk merk", 2007)

Naast de (door)ontwikkeling van het moedermerk Efteling en enkele andere, bestaande merken, ontwikkelde de Efteling vanaf 2005 diverse nieuwe merken. Sprookjesboom was hiervan het eerste en diende in veel opzichten als voorbeeld voor de ontwikkeling van andere Efteling-merken.

5.1.2 Bronnen en aanpak van het onderzoek

Sprookjesboom onderscheidt zich van Roodkapje (1961) en Droomvlucht (1992/1993) door de veelheid en diversiteit van het 'materiaal' dat van het merk verschenen is en nog steeds verschijnt. Naast zo'n 200 afleveringen van de animatieserie en een bioscoopfilm, zijn er wisselende voorstellingen in het Openluchttheater in het Sprookjesbos. Er zijn al twee grotere theaterproducties geweest (waaronder *Sprookjesboom de Musical*) en eind 2012 is een nieuwe musical in première gegaan. Daarnaast is er een groot aantal producten dat in licentie Sprookjesboom als beeldmerk gebruikt. Ook ontwikkelt de Efteling zelf – in samenspraak met leveranciers – Sprookjesboom-merchandise, die via de (eigen) retailkanalen en via de

185

Dit vond plaats in het kader van de Brand Asset Valuator, een wereldwijd onderzoek van 34.000 merken door Young & Rubicam.

eigen webshop wordt aangeboden. Denk hierbij aan boekjes, spellen, speelgoed en aan artikelen als tassen, bекers en bordjes. Sprookjesboom heeft een eigen website met onder andere nieuws, games en kleurplaten. Het merk Sprookjesboom is dus ook nu nog voortdurend in ontwikkeling.

In het kader van mijn onderzoek heb ik drie specifieke Sprookjesboom-praktijken uitgediept. Ik heb gekozen voor deze praktijken omdat ze de verhalen impliciet en expliciet vertellen, en omdat de vertelde verhalen in meer of in mindere mate te maken hebben met bepaalde achterliggende sprookjes. Daarnaast was het tijds-moment waarin de praktijken (met daarbinnen de creatieprocessen) hebben plaatsgevonden of nog steeds plaatsvinden, mede bepalend bij de keuze. Ik zal niet specifiek ingaan op andere uitingen van Sprookjesboom, zoals bijvoorbeeld merchandise.

Anders dan bij Roodkapje (hoofdstuk 3) en Droomvlucht (hoofdstuk 4), was er bij Sprookjesboom de gelegenheid de diverse actoren te interviewen 'tijdens' het creatieproces of net nadat het creatieproces was afgerond. Hierdoor werd de invloed van de factor tijd bij de reconstructie van de praktijken gereduceerd. De actoren reflecteerden immers op iets wat op dat moment gaande was of wat recent had plaatsgevonden. Een nadeel van deze benadering is dat – anders dan bij de vorige twee cases die in een verder verleden plaatsvonden – het minder goed mogelijk is de gevolgen van bepaalde Sprookjesboom-praktijken in kaart te brengen, omdat deze in sommige gevallen nog niet geheel te overzien zijn. Dat geldt bijvoorbeeld voor de gevolgen van Sprookjesboom voor sprookjes als cultuurgood of voor het cultuurgood van de Efteling op de langere termijn.

Tot de praktijken die ik zal uitdiepen behoort in de eerste plaats de *animatieserie* als mediaproductie. De animatieserie vormde zoals gezegd in 2006 de start van het merk Sprookjesboom en is nog steeds leidend voor de overige uitingen. Ook zijn er, voorafgaand aan de ontwikkeling van de animatieserie, bij de Efteling intern randvoorwaarden vastgesteld onder andere voor karakters en conflicten die (in)direct ook alle overige vertellingen van Sprookjesboom conditioneren.

De tweede praktijk wordt gevormd door *Sprookjesboom de Musical* die in de periode 2009-2010 in Theater de Efteling en in diverse theaters in het land werd opgevoerd. De musical werd ontwikkeld in het verlengde van eerdere en/of andere voorstellingen in het Sprookjesbos en daarbuiten. Live entertainment en theaterproducties vervullen een wezenlijke rol bij de uitrol van Sprookjesboom. Deze uitingen zijn per definitie verhalend.

De derde praktijk is *de fysieke attractie de Sprookjesboom* die in 2010 in het Sprookjesbos verschenen is. Het is interessant te zien hoe deze attractie zich verhoudt tot de fysieke context van het Sprookjesbos.

Ten behoeve van dit onderzoek heb ik gebruik gemaakt van een diversiteit aan bronnen en heb ik verschillende onderzoeksmethoden gehanteerd.

Voor de beschrijving van de tijdruimtelijke context (sociaaleconomische en technologische ontwikkelingen) en van de sociaal-culturele context aan het begin van dit millennium heb ik gebruik gemaakt van wetenschappelijke publicaties, waar mogelijk uit deze zelfde periode. Ook heb ik diverse publicaties op het gebied van marketing, management en imagineering geraadpleegd omdat deze contextueel van invloed zijn geweest op de diverse praktijken van Sprookjesboom.

Bij het onderzoek naar Sprookjesboom heb ik wederom materiaal uit het Efteling-archief gebruikt. In de eerste plaats gaat het hierbij om artikelen uit kranten en tijdschriften van na 2006 die te maken hebben met Sprookjesboom als case en/of met de Efteling als context. In de tweede plaats gaat het om het materiaal dat sinds 2006 rondom Sprookjesboom is verschenen, zoals samples van merchandise en afleveringen van de diverse mediaproducties op dvd. Andere bronnen vormen Efteling-documenten, zoals de karakterbijbel, voor zover die ook aan externen (bijvoorbeeld scriptschrijvers) worden verstrekt.

Een zeer belangrijke bron is het strategische document *Business Transformation Plan* (BTP) uit 2007.¹⁸⁶ Dit BTP werd geschreven in het kader van de opleiding tot Executive Master in Imagineering die Olaf Vugts - de toenmalige directeur Marketing & Development - in 2007/2008 aan de NHTV volgde. Het BTP was de verwoording van een visie op en de concretisering van merkontwikkeling die binnen de Efteling al langer leefde. Bij de totstandkoming van dit document waren diverse andere Eftelingers actief en nauw betrokken. Een informant formuleert de gedachte hierachter als volgt:

En daaruit is dat BTP ontstaan en de gedachte die wij daar hebben neergelegd, die van: waar we met dat merk heen moesten, inclusief de theoretische inbedding die je dan hebt vanuit Imagineering. Dat heeft iedereen geschreven, meegeschreven en meebedacht.

Verder hebben bij het onderzoek observaties een rol gespeeld. Naast het bekijken van dvd's met afleveringen van de animatieserie heb ik *Sprookjesboom de Film* in de bioscoop bezocht. Daarnaast heb ik in het Efteling park observaties gedaan van diverse voorstellingen van Sprookjesboom in het Openluchttheater, en van de fysieke attractie de Sprookjesboom in het Sprookjesbos. Ook heb ik in Theater de Efteling en in een theater buiten de Efteling voorstellingen van *Sprookjesboom de Musical* gezien. Tenslotte heb ik het sprookjesboek uit 2009 gelezen en geanalyseerd.

Net als bij Droomvlucht vormen ook bij het onderzoek naar Sprookjesboom de interviews de belangrijkste bron.¹⁸⁷ Ik heb interviews afgenomen bij interne en externe actoren die betrokken zijn (geweest) bij diverse praktijken van Sprookjesboom en/of met andere praktijken op het gebied van sprookjes (zoals het *Sprookjesboek van De Efteling* en de attractie *Assepoester*, beide uit 2009). Daarnaast heb ik gesproken met interne informanten over de Efteling-context ten tijde van het ontstaan van Sprookjesboom. Voor alle informanten (actoren en niet actoren bij Sprookjesboom praktijken) geldt dat zij inzicht konden geven in (hun perceptie van) de Efteling-context.

Verder heb ik gesprekken gevoerd met interne actoren die leidend zijn in de visievorming en de ontwikkeling van Sprookjesboom als merk, en met managers die betrokken zijn (geweest) bij de afdelingen Brand Development, Media, Live Entertainment & Theaterproducties, Design & Development en Merchandise, Publishing & Licensing. Ook heb ik interviews afgenomen bij actoren die als creatief producent betrokken zijn bij de Sprookjesboom-mediaproducties en/of -theaterproducties, en die als ontwerper betrokken zijn bij andere uitingen van Sprookjesboom. Tenslotte heb ik externe actoren gesproken die betrokken zijn (geweest) als creatief producent en schrijver van scripts en/of liedjes, specifiek voor de Sprookjesboom-media- of -theaterproducties.

In totaal heb ik met betrekking tot Sprookjesboom en/of de Efteling als context 19 interviews afgenomen onder 14 informanten. De interviews hebben verspreid plaatsgevonden in de periode tussen juni 2009 en januari 2012.¹⁸⁸

Mijn onderzoek richt zich op de aanbodzijde van Sprookjesboom, dat wil zeggen op actoren die betrokken waren bij de totstandkoming van de diverse vertellingen. Hieronder valt ook de door hen beoogde beleving en betekenis. De respons, dat wil zeggen de daadwerkelijke beleving en betekenis bij het publiek, valt zodoende buiten de primaire insteek van het onderzoek, maar wordt contextueel meegenomen onder de 'gevolgen' van

186 Hoewel ik het BTP in zijn geheel heb kunnen lezen, heeft het voor mij uitsluitend gediend om een beeld te kunnen vormen van de gedachtegang binnen de Efteling over sprookjes en over het Efteling-gevoel. Bedrijfseconomische (en daarmee concurrentiegevoelige) aspecten zijn bij deze beeldvorming buiten beschouwing gebleven. Deze laatste aspecten vallen buiten het onderwerp van dit onderzoek. Het BTP is een vertrouwelijk, strategisch document. Om deze reden zal ik er niet uit citeren.

187 In hoofdstuk 1 (paragraaf 1.6.3) is de algemene aanpak van de interviews al uitgebreid toegelicht.

188 Uit oogpunt van vertrouwelijkheid en privacy van de actoren zijn alle citaten uit de interviews die ik heb afgenomen, geanonimiseerd (zie ook 1.6.3). Dit geldt niet voor uitspraken die gedaan zijn vanuit de rol van sleutelinformant en voor uitspraken door Eftelingers in andere, openbare bronnen (zoals artikelen in kranten en tijdschriften).

het handelen. Bij Roodkapje (1961, hoofdstuk 3) en Droomvlucht (1993, hoofdstuk 4) heb ik enig inzicht in de beleving van het publiek verkregen via artikelen uit kranten en tijdschriften. Bij Sprookjesboom was er aan 'recensies' weinig te vinden. Om desondanks een indruk te krijgen van de effecten van Sprookjesboom in termen van beleving van het publiek (bezoeker, kijker) hebben – in opdracht van de Efteling en mijzelf – twee studenten van de Universiteit van Tilburg een masterscriptie geschreven over Sprookjesboom. De studenten hebben in de periode 2010-2011 onderzoek gedaan naar de beleving van het merk Sprookjesboom buiten en binnen de Efteling. Bij dit laatste is ingezoomd op een voorstelling van Sprookjesboom in het Openluchttheater en op de fysieke attractie de Sprookjesboom in het Sprookjesbos. Gegevens uit dit onderzoek worden onder 'gevolgen' in paragraaf 5.10.1 opgenomen, en voorzien van een reflectie op de methodische kwaliteit.

5.1.3 Opbouw van dit hoofdstuk

Aangezien het bij Sprookjesboom om een samenspel van praktijken gaat, bleek het niet goed mogelijk de indeling van het hoofdstuk chronologisch te maken.

Het begin van dit hoofdstuk gaat in op de bredere context waarin de Efteling zich bevond in de periode waarin Sprookjesboom tot stand kwam en de praktijken zich ontwikkelden. De begrenzing hiervan in de tijd is grofweg de periode van 1995 tot heden, met het jaar 2005 als zwaartepunt omdat in dat jaar het idee voor Sprookjesboom ontstond.

Paragraaf 5.2 heeft de tijdruimtelijke context tot onderwerp, en behandelt met name trends en ontwikkelingen in *experience economy* en vrije tijd, en dan vooral die in de media-, entertainment- en contentindustrie. Daar immers vormde zich het klimaat waarin Sprookjesboom kon ontstaan. Onder het kopje 'Concurrentie' worden de concurrenten uit de contentindustrie onder de loep genomen, omdat die zeer relevant zijn voor een merk als Sprookjesboom.

In paragraaf 5.3 ga ik in het kader van de sociaal-culturele context in op ontwikkelingen ten aanzien van kinderen als doelgroep van verhalen (binnen de contentindustrie). In dit verband komt tevens kort de positie van sprookjes in het nieuwe millennium aan bod.

In 5.4 volgt de beschrijving van de Efteling als context ten tijde van het ontstaan van Sprookjesboom. De beschrijving bevat vooral een terugblik op belangrijke ontwikkelingen in relatie tot sprookjes vanaf circa 1995 (het eindpunt van hoofdstuk 4) tot circa 2005. Allereerst is er aandacht voor educatieve activiteiten in relatie tot sprookjes, omdat het educatieve element ook in Sprookjesboom doorklinkt. Daarna volgt een beschrijving van diverse ontwikkelingen in het Sprookjesbos en op het gebied van live entertainment en theater.

In de beschrijving van de organisatiecontext (5.5) wordt de draad van het Efteling-gevoel en Efteling-DNA opgepakt, en ga ik in op hoe sprookjes zich (ook beleidsmatig) verhouden tot content- en merkontwikkeling.

Paragraaf 5.6 vertelt het verhaal van de actoren die bij Sprookjesboom betrokken zijn. Naast algemene achtergronden bevat deze paragraaf de reflecties van de actoren op sprookjes. Dit is relevant, omdat sprookjes het bronmateriaal vormen voor Sprookjesboom en tevens de kern vormen van waar de Efteling voor staat.

Paragraaf 5.7 beschrijft Sprookjesboom als samenspel van narratieve praktijken. In 5.7.2 worden twee activiteiten besproken die samenhangen met het ontstaan van Sprookjesboom. In 5.7.3 ga ik in op Sprookjesboom als mediaproductie, namelijk de animatieserie die de start van het merk vormde. Aan het begin van deze vertelpraktijk werden enkele kaders en randvoorwaarden vastgelegd, met name voor de karakters die niet alleen de mediaproductie maar ook de andere praktijken zouden conditioneren. Ook beschrijf ik enkele ontwikkelingen van karakters. Paragraaf 5.7.4 behandelt de vertaalslag en uitrol van Sprookjesboom naar live entertainment en theater aan de hand van *Sprookjesboom de Musical* als praktijk. In 5.7.5 wordt duidelijk hoe Sprookjesboom zijn plek vond in het Sprookjesbos in de vorm van een fysieke attractie.

Paragraaf 5.8 is gewijd aan reflecties door de actoren op Sprookjesboom. Allereerst betreft dit de vraag of Sprookjesboom een sprookje is. Vervolgens komen de intenties van de actoren met betrekking tot doelgroep, beleving en betekenis aan bod, en de crossmediale manier van vertellen van Sprookjesboom. Tenslotte komt in paragraaf 5.9 het *Sprookjesboek van De Efteling* uit 2009 aan bod, om aan te tonen hoe de Efteling, flankerend aan de praktijken van Sprookjesboom, ook de klassieke sprookjes opnieuw vertelde.

Paragraaf 5.10 gaat over enkele gevolgen van de Sprookjesboom-praktijken, en geeft een indicatie van de beleving van Sprookjesboom bij het publiek. Verder behandelt de paragraaf een onbedoeld gevolg van de uitrol van Sprookjesboom, en geeft ze weer in hoeverre Sprookjesboom navolging vindt in andere praktijken van de Efteling.

Paragraaf 5.11 is gewijd aan de handelingsmodellen bij Sprookjesboom als samenspel van narratieve praktijken, en aan de bijbehorende conclusies.

5.2 Tijdruimtelijke context

Deze paragraaf beschrijft enkele aspecten uit de tijdruimtelijke context die van invloed zijn (geweest) bij de praktijken van Sprookjesboom. De draad uit hoofdstuk 4 (paragraaf 4.2) wordt opgepakt grofweg halverwege de jaren 90 van de vorige eeuw. Ik behandel de opmars van de *experience economy*, en de ontwikkelingen in de media-, entertainment- en contentindustrie. Anders dan in hoofdstuk 4 het geval is, vormen in dit hoofdstuk onder ‘Concurrentie’ niet direct andere attractieparken het onderwerp, maar aanbieders uit de contentindustrie omdat deze voor de praktijken van Sprookjesboom relevanter blijken te zijn.

5.2.1 Sociaaleconomische ontwikkelingen

In paragraaf 4.2.1 zijn al enkele ontwikkelingen beschreven die zich kort voor de millenniumwisseling manifesteerden op het gebied van vrije tijd en beleving. Van der Poel (2004) geeft aan dat in de loop van de jaren 90 de ontwikkeling van de vrijetijdsmarkt in een stroomversnelling raakte. Mede onder invloed van technologische ontwikkelingen was er sprake van een steeds verdergaande economische en culturele mondialisering. Daarnaast trad er een tijdruimtelijke verdichting op, ook op het gebied van productie en consumptie in de vrije tijd:

Alles wordt overal, al dan niet virtueel, steeds sneller beschikbaar of bereikbaar, 24 uur per dag. (p.355)

Aan de aanbodzijde waren er steeds minder beperkingen aan de commodificatie van vrije tijd: “Relaties en belevenissen worden tot verhandelbare waar gemaakt” (ibid.:354). De invloed en het belang van het begrip ‘beleving’ werden bij alle vormen van vrijetijdsbesteding steeds groter (“Trends in vrijetijdsbesteding, 2007).

Consumenten kregen een gevoel van “vrijetijdsschaarste” door het enorme aanbod van mogelijkheden en het idee dat ze niets wilden missen. Bovendien werd “je status bepaald door hetgeen je beleeft” (ibid.). Het aanbod van ‘belevingsconcepten’ groeide dan ook sterk, en de leisure-, event- en horecabranche gedijde hier wel bij. Anderzijds ging de consument – om te ontsnappen aan de vrijetijdsstress – ook bewust op zoek naar rustmomenten in de vrije tijd (“Trends in vrijetijdsbesteding”, 2007). Tegelijkertijd werd diezelfde consument steeds mondiger, mobieler, inventiever en veeleisender, en ging ook de behoefte aan zingeving (in de vrije tijd) een rol spelen (Ter Borg, 2003). Volgens Van der Poel (2004) zocht de consument in zijn vrije tijd niet alleen meer naar ontspanningsmogelijkheden, maar naar “realisatie van een eigen levensverhaal” (p.386).

Experience economy (en het vervolg)

Het concept *experience economy* heeft mede het besef gevoed van het belang van 'beleving' binnen en buiten de vrijetijdsindustrie. Volgens Pine en Gilmore, die het concept vlak voor de millenniumwisseling introduceerden, draait het in deze vierde fase van de economie niet langer om producten of diensten, maar om belevenissen als waardebronnen. In hun boek *The Experience Economy* stellen ze dat de opgave hierbij is om 'memorable belevenissen' tot stand te brengen die verder reiken dan het toevoegen van het element amusement. Ook esthetische, escapistische en educatieve elementen spelen namelijk een rol. Centraal hierbij staat het prikkelen van de zintuigen en de (actieve) participatie van de consument of gast (Pine & Gilmore, 1999:29-38; Pine, 2003).

Hoewel *The Experience Economy* als managementboek gericht is op bedrijven (ook) buiten de vrijetijdsindustrie, zijn veel van de redeneringen gebaseerd op wat zich juist binnen deze industrie manifesteert. Met name Disney diende hierbij als voorbeeld. Dit had tot gevolg dat in (academische) kringen *experience management* vaak werd gezien als "showy and superficial" (Morgan et al., 2010:221), of als "inauthentic" (Ritzer in Morgan et al., 2010:221).¹⁸⁹ Desondanks vonden *experience management* en *experience marketing* navolging in de vrijetijdsindustrie. Zo werd de term 'experience' door toeristische bedrijven en bestemmingen steeds vaker gebruikt als middel om zich te onderscheiden (ibid.:222).

Na *The Experience Economy* verschenen diverse andere (management)boeken die zich op het begrip *experience* richtten. Nijs en Peters brachten in 2002 *Imagineering* uit als 'Europees antwoord' op *The Experience Economy*. De auteurs stellen in hun werk dat aansluiting bij de waardesystemen van consumenten tot meer diepgang in beleving leidt. Begrippen als authenticiteit, creativiteit en emotie spelen hierbij een centrale rol (Nijs & Peters, 2010). Volgens Prahalad en Ramaswamy in *The Future of Competition* (2004) is co-creatie tussen bedrijven en consumenten de manier om tot unieke experiences en daarmee tot (gepersonaliseerde) waardecreatie te komen (Prahalad & Ramaswamy, 2004). Kim en Mauborgne introduceerden in 2005 de *Blue Ocean Strategy* die erop is gericht tot nieuwe vormen van waarde-innovatie te komen via het ontdekken en creëren van geheel nieuwe marktgebieden. De achterliggende gedachte is dat begrenzing van sectoren geen vast gegeven is: individuele spelers en bedrijven kunnen deze zelf vormgeven en zodoende een blauwe oceaan creëren waarin de traditionele concurrentie buitenspel wordt gezet.

Alle genoemde literatuur speelt in op de toenemende betekenis voor bedrijven van (snelheid van) productinnovatie, creativiteit, marketing en nieuwe vormen van waardecreatie.

In het verlengde van bovenstaande trends en ontwikkelingen is er ook binnen de vrijetijdsector sprake van een verdergaande professionalisering van bedrijven (Van der Poel, 2004:386). Een belangrijke rol is hierbij weggelegd voor (markt)onderzoek (ibid.:375). De professionalisering doet zich ook voor op strategisch niveau, met name bij groter en complexer wordende bedrijven die in toenemende mate op en in mondiale markten opereren (ibid.:386-387). Deze ontwikkelingen speelden een rol bij de Efteling als organisatie en daarmee contextueel ook bij de praktijken van Sprookjesboom.

Ontwikkelingen in de media-, entertainment- en contentindustrie

Ook ontwikkelingen in de media- en entertainmentindustrie waren contextueel van belang bij de praktijken van Sprookjesboom. Deze industrie omvat naast televisie onder andere ook live entertainment, theater en games (Mommaas, 2000:81-82).

189 Een andere kanttekening die in academische kringen bij *The Experience Economy* wordt geplaatst, is dat de gebruikte concepten onvoldoende wetenschappelijk onderbouwd zijn (Van der Poel, 2004:358).

Een belangrijk keerpunt in de Nederlandse mediawereld was de liberalisering van de Nederlandse televisie eind jaren 80. Door de toetreding van commerciële zenders veranderde het aanbod van een avondprogrammering in een 24-uursprogrammering. Bovendien moesten de publieke zenders zich gaan bezinnen op de inhoud van de programmering om de concurrentie van de commerciële zenders het hoofd te kunnen bieden. Een belangrijke ontwikkeling in de Nederlandse entertainmentwereld was de opmars van de musical. Vrije producenten, zoals Joop van den Ende, brachten sinds het einde van de jaren 80 steeds grotere en duurere producties voor een breed publiek. Het betrof vooral musicals die hun succes in het buitenland al hadden bewezen en die iets anders boden dan de traditionele theatervoorstelling. De verwachtingen van het Nederlandse publiek werden hierdoor opgeschroefd. “Tot op heden, waarin het grote publiek musicals bijna niet anders kent dan als grote shows die enkel bestaan uit spektakel en amusement” (Croonen, 2010:26).

In het vorige hoofdstuk (4.2.1) is al vermeld dat de media- en entertainmentindustrie in de jaren 90 van de vorige eeuw een transnationaal of zelfs mondiaal karakter kreeg. De grenzen tussen de verschillende mediadomeinen zijn daarbij steeds verder vervaagd. De opmars van de zogenaamde ‘contentindustrie’¹⁹⁰ vormt hiervan een volgende fase (Rutten & Buijs in Mommaas, 2000: 83). Hierbij gaat het niet alleen om vervlechting van onderdelen uit de ‘conventionele’ mediasector, maar ook om de relatie tussen de zogenaamde ‘symbolische’ wereld van de media (televisie, film) en ‘fysieke’ onderdelen van de vrije tijd, waartoe ook attractieparken, theaters en winkels worden gerekend. Als exemplarisch voor deze vervlechting wordt de Disney Company beschouwd (ibid.:84). Disney wordt getypeerd als een geïntegreerd entertainmentbedrijf waarbij de symbolische ruimte vervlochten is met de fysieke wereld van entertainment en vrije tijd. In die zin overstijgt het belang van Disneyland Parijs dat van de op zichzelf staande attractieparken. De twee parken in Parijs zijn een belangrijke *outlet* in Europa voor Disney-content, en zij brengen en houden daarnaast het merk Disney onder de aandacht (ibid.:85).

5.2.2 Concurrentie circa 1995 - heden

Het mag duidelijk zijn dat de concurrentie van de Efteling aan het begin van deze eeuw uit veel meer bestond dan attractieparken. Op het niveau van ‘verhalende’ (sprookjes of sprookjesachtige) content waren er diverse belangrijke concurrenten die gebruik maakten van transsectorale cross-overs tussen de symbolische wereld van de media en de fysieke wereld van attractieparken. Disney was en is in dit verband de grootste speler. Verder vestigde Time Warner in 1996 *Warner Bros Movie World* in Bottrop (Duitsland) waarin de strip- en filmfiguren van dit entertainmentconglomeraat centraal staan. Dezelfde content wordt daarbij in een diversiteit aan markten en via verschillende kanalen uitgerold. Mommaas (2000) stelt:

Deze ontwikkeling is direct dan wel indirect in toenemende mate van invloed op de structurering van de Nederlandse markt van de vrije tijd. Direct, doordat het internationale bedrijfsleven steeds actiever wordt op de Europese/Nederlandse markt van de vrije tijd. Indirect, doordat het Nederlandse vrijetijdsbedrijfsleven al dan niet noodgedwongen een antwoord zal moeten formuleren op het voorbeeld dat daarmee wordt gesteld. (p.87)

Naast deze grote, internationale concurrenten vond de Efteling een directe concurrent dichtbij huis, namelijk het Vlaamse entertainmentbedrijf Studio 100. Begonnen in 1990 als productiebedrijf van het tv-duo Samson en Gert (dat in zijn beginjaren in de Efteling optrad), ontwikkelde het in de jaren daarna speciaal voor televisie verschillende peuter- en kinderseries met herkenbare personages. Kabouter Plop is hiervan een voorbeeld.

190 Mommaas hanteert ‘content’ in de brede zin van het woord. Sport kan ook een bron vormen van contentproductie. Denk hierbij aan (uitzendingen van) sportwedstrijden of -manifestaties in de symbolische wereld van de media. Binnen de Efteling is de term content rechtstreeks verbonden met het verhaal of de verhalen die verteld worden (zie verder 5.5.2).

De personages (karakters) zijn vervolgens uitgerold via andere media zoals merchandise, musicals en – in een latere fase – attractieparken.

In een krantenartikel uit 2010 is een vergelijking tussen de Efteling en Studio 100 gemaakt:

Ze willen kinderen (en volwassenen) bereiken met een breed aanbod entertainment en ze vertellen nostalgische verhalen met herkenbare figuren. “Wij verkopen jeugdherinneringen”, zeggen ze allebei. (“Televisie is voor pretparken een attractie”, 2010)

Het artikel signaleert ook verschillen tussen beide bedrijven. Zo richtte Studio 100 zich op dat moment meer op het (niet-Nederlandstalige) buitenland dan de Efteling, en wordt de sfeer bij Studio 100 getypeerd als zakelijker dan de Efteling. De Efteling zoekt de expansie meer in verbreding en is ook minder commercieel dan Studio 100 dat een figuur “maximaal exploiteert”:

We laten onze creativiteit niet leiden door economische factoren. We kijken niet welke kleur kinderen het leukst vinden en gaan daarbij iets bedenken. (citaat Olaf Vugts in “Televisie is voor pretparken een attractie”, 2010)

Verder wordt in het artikel aangegeven dat de tv-programma’s van de Efteling het best op hun plaats lijken bij de publieke omroep omdat het bedrijf televisie op de eerste plaats ziet als een creatieve en educatieve uiting.

5.3 Sociaal-culturele context: kinderen als doelgroep van content

De grote spelers uit de contentindustrie zoals Disney en Warner Bros richten zich vooral op kinderen als doelgroep. In *Relentless Progress. The Reconfiguration of Children’s Literature, Fairy Tales, and Storytelling* (2009) schetst Jack Zipes enkele belangrijke ontwikkelingen die samenhangen met kinderen als doelgroep in de context van verhalen (waaronder sprookjes) en de contentindustrie.

Tot halverwege de vorige eeuw waren kinderboeken eerder gericht op volwassenen (ouders, onderwijzers) als doelgroep dan op kinderen. Via onder andere sprookjesboeken kon men kinderen iets bijbrengen over de wereld. Daarnaast dienden zij ter verstrooiing. De technologische revolutie die eind van de jaren 80 van de vorige eeuw begon, luidde een nieuw tijdperk in van globalisering van productie, circulatie en markten (Castells in Zipes, 2009:11). Bedrijven zagen steeds nieuwe mogelijkheden om winst te maken. Ook (kinder)boeken werden in het verlengde hiervan meer en meer tot handelswaar met daaraan gekoppeld talrijke andere artefacten en artikelen. De scheidslijn tussen boeken, films en games raakte daardoor steeds meer vervaagd (Zipes, 2009:8). Een toonaangevend voorbeeld hiervan is Harry Potter waarbij de verhalen en de karakters op een crossmediale manier worden uitgerold. Naast de boeken zijn er films, games en merchandiseproducten verschenen, en sinds 2010 is er ook een Harry Potter-themapark.¹⁹¹

Volgens Zipes (2009) is inmiddels sprake van een productie- en informatienetwerk rond kinderboeken dat de lezer van een boek tot consumptie en daarmee tot statusdrang aanzet:

The young reader will read it not to discover new things about himself or herself - although this may occur – but will want to become associated with a symbolical system of goods that lends the boy or girl status. (p.13)

191

The Wizarding World of Harry Potter maakt deel uit van het Universal Resort in Orlando, Florida.

Daarnaast stelt Zipes dat de behoefte bij het lezen van boeken of het kijken naar beelden tegenwoordig steeds meer geassocieerd wordt met consumentisme in de zin dat zij "instantaneous pleasure" moeten geven. Eenzelfde type boek, verhaal of beeld wordt door aanbieders constant 'gereproduceerd' om de behoefte aan te wakkeren steeds eenzelfde "happy narrative" te kopen (ibid.:13).

Volgens Zipes zijn kinderen al op zeer jonge leeftijd actieve consumenten. Dit wordt sterk in de hand gewerkt door (reclame op) televisie, internet en door het aanbod in winkels. Volgens Spierenburg geldt voor de Nederlandse kinderen dat zij tegenwoordig eigenlijk geen commercials meer hoeven te zien: "Zij weten dat alles wat op tv te zien is, te koop is" (citaat Cathy Spierenburg in "Televisie is voor pretparken een attractie", 2010).

Kline (in Zipes, 2009) signaleert dat commerciële bedrijven veel onderzoek doen naar de wensen en behoeften van kinderen. Deze bedrijven creëren mede op basis hiervan bepaalde karakters die niet alleen via televisieprogramma's en films worden geëxploiteerd, maar ook via speelgoed:

The program must instil in them the promise of an imaginary world that can be entered not just by watching television but also by owning and playing with a specific toy line. Children must want to have the characters and props, to own and play with them to re-create their imaginary universes within their own play spaces. (p.17)

Centraal staat hierbij dat het kind zich moet kunnen identificeren met het karakter.¹⁹² Seiter (in Zipes, 2009) ziet kinderen echter niet als uitsluitend passieve televisiekijkers en consumenten van snoepgoed en speelgoed. Zij stelt dat de op kinderen gerichte culturele industrie niet eendimensionaal is: "[...] television and advertising are also utopian and educational and provide hope and meaningful experiences for children". Volgens haar kunnen kinderen ook met commercieel speelgoed of commerciële karakters spelen en evengoed "transform them into their own wish-fulfillment dreams" (pp.18-19).

Ook in Nederland is de commercie sinds de jaren 90 een steeds grotere rol gaan spelen bij kinder- en jeugdtelevisie. In 2010 was er sprake van achttien kindzenders en was er meer dan vijftig uur kinder-tv per etmaal te zien ("Televisie is voor pretparken een attractie", 2010). Toch is, met name bij de publieke omroep, ook een ander type programma's blijven bestaan:

In de jaren zeventig en tachtig werden veel kinderprogramma's gemaakt als culturele uiting. Vooral bij de VPRO werken nog steeds veel programmamakers die zo tv maken. (citaat Peter Nikken in "Televisie is voor pretparken een attractie", 2010)

Tussen het overaanbod aan karakters en verhalen dat via allerlei media bij de doelgroep kinderen terecht komt, blijven sprookjes een aparte en relatief stabiele positie innemen. Een onderzoek uit 2008¹⁹³ naar bekendheid en waardering van sprookjes laat zien dat deze (althans volgens volwassenen) in de periode na de millenniumwisseling niet veel gewijzigd is ten opzichte van eerdere periodes. Ook de canon van favoriete sprookjes¹⁹⁴ is min of meer ongewijzigd. Net als in de jaren 60 en 90 worden sprookjes ook tegenwoordig geassocieerd met kinderen en met de eigen jeugd. Negentig procent van de respondenten gaf aan over sprookjesboeken te beschikken. Sprookjes worden tot het (Nederlands) cultuurobject gerekend, en behoren

192 Dit is een verschijnsel dat zich niet alleen bij commerciële aanbieders voordoet, maar ook bij educatieve televisie zoals *Sesamstraat* (Zipes, 2009:12).

193 Het betrof een kwantitatief online onderzoek onder 1000 respondenten dat de Efteling in samenwerking met het Meertens Instituut liet uitvoeren.

194 De lijst van favoriete sprookjes van Nederlanders is in 2008 dezelfde als die in 1999 (zie hoofdstuk 4, paragraaf 4.4.3) en bevat Sneeuw-
witje, Assepoester, Roodkapje, Doornrosje en Hans en Grietje, zij het dat de onderlinge volgorde iets anders is.

ook nog steeds tot de voorleesstof. Daarnaast brengt men sprookjes in verband met fantasie en met de Efteling. Een belangrijke, gedeelde betekenis van sprookjes is gelegen in de moraal of wijze lessen voor kinderen.

5.4 Ontwikkelingen bij de Efteling ten aanzien van sprookjes (1995-2005)

De Efteling ontwikkelde zich sterk tussen 1995 (het 'eindpunt' van het vorige hoofdstuk) en 2005. Zo werd de fysieke wereld van de Efteling uitgebreid met onder andere het Efteling Golfpark in 1995 en Theater de Efteling (2002). In deze paragraaf beperk ik mij tot de activiteiten die rechtstreeks verband houden met sprookjes en die plaatsvonden vóór de lancering van Sprookjesboom in 2006.¹⁹⁵

Allereerst komen enkele educatieve activiteiten met betrekking tot sprookjes aan bod. Vervolgens ga ik in op het vertellen van sprookjes via live entertainment en theater, en op de ontwikkeling van het Sprookjesbos in de gekozen periode. Ik sta met name stil bij de attractie het Meisje met de Zwavelstokjes uit 2004.

5.4.1 Educatieve activiteiten met betrekking tot sprookjes

In hoofdstuk 4 is de 'terugkeer naar de sprookjes' van de Efteling uitgebreid aan bod gekomen. Dit uitte zich onder andere in educatieve activiteiten op het gebied van sprookjes. Het gegeven dat de basis van de Efteling gevormd wordt door een stichting, speelt bij deze educatieve benadering een rol.

Vanaf de jaren 90 werden niet alleen binnen de Efteling als BV maar ook binnen de Stichting Natuurpark de Efteling¹⁹⁶ sprookjes nadrukkelijker omarmd. Dit blijkt onder meer uit het initiatief van de Stichting om vanaf 1995 (tweejaarlijks) de Anton Pieck Prijs voor scholen in te stellen. Alle basisscholen uit Nederland en Vlaanderen kregen de uitnodiging een nieuw sprookje te ontwikkelen. De scholen konden de inzending van het geschreven sprookje kracht bij zetten met illustraties of video's.¹⁹⁷

De Stichting stelde dat de uit te loven prijs in het teken moest staan van natuurbehoud en milieu. In de uitnodiging aan de scholen werd gesteld dat de prijs een bijdrage moest leveren aan het behoud van een stukje cultureel erfgoed, het sprookje als iets waarvoor de Efteling zich sterk maakte.

In de pers werd benadrukt dat de prijs afkomstig was van de Stichting, en dus niet van de Efteling als BV. Hiermee werd de charitatieve rol van de Stichting kracht bijgezet (5). De afdeling Public Relations van de Efteling zag kansen om - via publiciteit rond de Anton Pieck Prijs - een relatie met de scholen aan te gaan en ze tevens voor een bezoek aan de Efteling te interesseren. Op deze manier kwam een verbinding tussen bedrijfseconomische en educatieve doelstellingen tot stand. Wat meespeelde was dat scholen de Efteling als autoriteit erkenden op het gebied van sprookjes. Een informant zegt hierover:

[...] dat is natuurlijk zeer educatief verantwoord, scholen grijpen het aan om mee te doen omdat ze weten van de Efteling, dat het klopt.

Om de deelnemende scholen handvatten te bieden bij het ontwikkelen van het sprookje werden bij latere edities de zeven kenmerken van het sprookje via een Sprookjescourant¹⁹⁸ en via speciale posters uitgedragen. Deze kenmerken waren:

195 Om deze reden zullen grote attracties als Pandadroom (2002) en de Vliegende Hollander (2007) niet specifiek aan bod komen.

196 Stichting Natuurpark de Efteling is in 1950 opgericht. In 1985 werd de Efteling een BV, waarvan de Stichting de aandeelhouder is (Vanden Diepstraten et al., 2002).

197 In 2009 vond een moderne editie van de Anton Pieck Prijs plaats. Scholen werden uitgenodigd een script te maken voor een aflevering van *Sprookjesboom de animatieserie*. Het winnende script zou daadwerkelijk verfilmd worden.

198 Als bron hierbij werd onder andere de wetenschappelijke uitgave gebruikt *Van Aladdin tot Zwaan kleef aan* (Dekker, van der Kooi en Meder, 1997).

1. Het sprookje speelt in vroegere tijden. Daarom begint het sprookje meestal met ‘Er was eens.’
2. Het sprookje begint altijd met een bepaalde – starre – situatie.
3. Deze situatie wordt verstoord door een probleem, een uitdaging, een wens, of door een onverwacht gebeurtenis.
4. Slechte krachten proberen de held of heldin tegen te werken.
5. Goede krachten schieten te hulp.
6. De held leert van het avontuur en wordt gelukkig.
7. De held krijgt een welverdiende beloning!
En ze leefden nog lang en gelukkig....
(Efteling Poster Anton Pieck Prijs, 2005)

Aan de eerste Anton Pieck Prijs namen 772 scholen uit Nederland en Vlaanderen deel. De Efteling gaf de vijf bekroonde sprookjes in boekvorm uit. In de inleiding van dit boek is het verband tussen Anton Pieck, sprookjes als cultureel erfgoed en de Stichting als volgt toegelicht:

Een hommage aan de meester van de herkenbaarheid. [...] Het Familiepark bewaart en bewaakt zijn werk dan ook als een waardevolle erfenis [...]. Voor de Efteling maakte Pieck alles bij elkaar zo'n 1500 ontwerpen, waarvan er veel en op verschillende plaatsen in het Familiepark te bewonderen zijn. Mede daardoor heeft hij in hoge mate bijgedragen aan het instandhouden en promoten van een stuk cultureel erfgoed: het sprookje. Bij het 100-ste geboortjaar van Anton Pieck wilde de Stichting Natuurpark de Efteling dat in het bijzonder koesteren en doorsluizen naar de komende generaties. (in "De Bekroonde Sprookjes. Anton Pieck Prijs 1995", 1996)

De Efteling greep ook de 200-ste geboortedag van Hans Christian Andersen aan om educatieve activiteiten te organiseren. In aansluiting op de internationale viering van het Andersen-jaar in 2005, richtte de Efteling een tentoonstelling in over de schrijver en zijn werk. Voor dit type educatieve activiteiten verdiepten diverse Eftelingen zich in schrijvers en sprookjes. De discursieve achtergrondkennis op dit gebied groeide. Dit betrof niet alleen de inhoud van bepaalde sprookjes, maar ook kenmerken van en achtergronden bij sprookjes in het algemeen.

5.4.2 Live entertainment, Sprookjesshows en Theater de Efteling

Zoals vermeld in hoofdstuk 3 was er in de jaren 50 binnen de Efteling al sprake van live entertainment. In eerste instantie gebeurde dit in de vorm van een poppenkastvoorstelling, maar in de loop der jaren werd het entertainmentaanbod steeds groter en diverser. Een deel van het entertainment richtte zich op sprookjes. Zo verschenen er in het park als sprookjesfiguren uitgedoste acteurs en actrices, die met de bezoekers in contact traden. Ook kwamen er meer 'gekaderde' sprookjesvoorstellingen, zoals de Sprookjesshows.

Halverwege de jaren 90 werd in en over het bassin van het voormalige openluchtwembad een semipermanent theater gebouwd. Hier werd in 1996 voor het eerst een Sprookjesshow opgevoerd¹⁹⁹ met drie sprookjes: *Roodkapje*, *De Indische waterlelies* en *Doornrosje*. Wat opvalt is dat deze sprookjes weliswaar in grote lijnen het klassieke sprookje volgden, maar dat ook karakters werden toegevoegd. Zo werd Roodkapje vergezeld door een konijn dat de jager ging waarschuwen nadat de wolf grootmoeder en kleindochter had opgegeten.

199 Het ging hierbij om een co-productie van de Efteling met Creative Entertainment Partners.

In 1998 ging de tweede Sprookjesshow in première.²⁰⁰ Het ging opnieuw om drie sprookjes, te weten *De wolf en de zeven geitjes*, *De Kleine Zeemeermin* en *Assepoester*. Bij *De Kleine Zeemeermin* werd de oorspronkelijke versie van dit sprookje sterk losgelaten. De zeemeermin verandert aan het einde niet - zoals bij Andersen - in 'schuim van de zee', maar wordt wakker gemaakt door de prins, waarna zij als mens met hem door het leven kan gaan.

Deze tweede Sprookjesshow duurde 35 minuten en had een cast van 20 acteurs, zangers en dansers. De show werd diverse malen per dag opgevoerd. Het accent lag sterk op de showelementen en op de geavanceerde special effects, waaronder een lasershow. Dit accent vormde volgens een journalist tevens een zwakke schakel van de voorstelling. De eenvoud van sprookjes raakte in zijn optiek door dit alles ondergesneeuwd:

Showballet, musical-achtige liedjes, vloeiende decorwisselingen en technische hoogstandjes volgen elkaar in hoog tempo op. Zo snel zelfs, dat de grote en kleine kijkertjes nauwelijks de tijd krijgen zich in te leven in de simpele verhaaltjes [...] de eenvoudige charme van de sprookjes is volstrekt zoekgeraakt. ("Bijzondere theatertechniek bij nieuwe Efteling sprookjesshow", 1998)

Uit parkonderzoeken bleek echter dat het publiek de Sprookjesshow zeer hoog waardeerde. De show werd dan ook tot en met 2001 geprolongeerd (Vanden Diepstraten et al., 2002:188) en won in 1999 de Big E-award voor de beste show ter wereld in een attractiepark (Efteling, 2012:155).²⁰¹

Na de millenniumwisseling was in de Efteling een steeds nadrukkelijker rol weggelegd voor entertainment. Reden was de toenemende concurrentie in de attractieparkenwereld, waarbij "almaar hoger, harder, sneller en duurder" het adagium werd. Entertainment werd gezien als een instrument waarmee "het aanbod flexibel en fijntjes kan worden afgestemd om het publiek enthousiast te maken" (Vanden Diepstraten et al., 2002:195). In 2002 opende Theater de Efteling haar deuren. Het theater was niet alleen bedoeld voor voorstellingen maar ook voor (zakelijke) evenementen, en vormde een eerste stap in de realisatie van het zogenaamde 'Uitrijk' dat een aanvulling moest vormen op het attractiepark buiten openingstijden (Vanden Diepstraten et al., 2002:197). Het theater werd volgens een actor binnen de Efteling aanvankelijk vooral gezien als iets dat "dienst moest doen aan de parkbeleving".

Tussen 2002 en 2006 zouden hier, naast musicals als *Annie* (2006-2007), *Tita Tovenaar* (2005-2006) en *The Sound of Music* (2008-2009), ook diverse musicals worden opgevoerd, gebaseerd op bestaande sprookjes. Als eerste was dit *Doornroosje* (2003-2004) gevolgd door *De Kleine Zeemeermin* (2004-2005). Waar *Doornroosje* geproduceerd werd door Studio 100, was er bij *De Kleine Zeemeermin* sprake van een co-productie van de Efteling met dit entertainmentbedrijf²⁰² (Press information Efteling, 2010).

De Efteling wilde in toenemende mate inhoudelijke invloed hebben op de producties om recht te kunnen doen aan het Efteling-cultuurgoed. Het ging erom live entertainment vorm te geven met gevoel voor exclusiviteit, gelaagdheid, diepgang, zachtheid, romantiek en intimiteit. Volgens een actor wilde de Efteling op deze manier toegankelijk en onderscheidend blijven, en tevens een antwoord bieden op de steeds harder wordende maatschappij.

200 Deze Sprookjesshow werd geproduceerd in samenwerking met Endemol Events.

201 De Sprookjesshows werden ten tijde van het ontstaan van Sprookjesboom als belangrijk voorbeeld gezien van hoe sprookjes binnen de Efteling-context actueel zijn gebleven. Dit doordat er bij de Sprookjesshows op vernieuwende wijze invulling was gegeven aan het concept sprookjes.

202 Tussen de lancering van Sprookjesboom in 2006 en de première van *Sprookjesboom de Musical* in 2009 stond in 2007-2008 ook de musical *Assepoester* in Theater de Efteling op de planken. Dit was een co-productie met V&V Entertainment.

5.4.3 Ontwikkelingen in het Sprookjesbos: 'het oppoetsen van de parel'

In 1997 werd voor het eerst gesproken over 'het oppoetsen van de parel'. Volgens *Kroniek van een Sprookje* vormen sprookjes immers "tóch het voornaamste kenmerk en de onderscheidende kracht van de Efteling" (Vanden Diepstraten et al., 2002:182). In het Sprookjesbos werden in 1997 de Reus en Klein Duimpje en Repelsteeltje toegevoegd als impliciete vertellingen. In de jaren die volgden was er steeds meer aandacht voor expliciete vertellingen in of bij een sprookjesattractie. Vanaf 1999 was bij elke sprookjesattractie die werd toegevoegd, het bijbehorende sprookje ook te horen. Ook was er vaak sprake van de toepassing van nieuwe technieken zoals filmtrucage en projecties (Efteling, 2012).

In 1999 werden aan twee impliciete sprookjesattracties uit de jaren 50 nieuwe uitbeeldingen²⁰³ toegevoegd. Zo verscheen naast de grot van Sneeuwwitje het kasteeltje van haar stiefmoeder, waarin zich de toverspiegel bevindt. In de spiegel is via filmtrucage de transformatie van stiefmoeder tot heks te zien. Op hetzelfde plein verscheen bij Ezeltje Strekje de Herberg (de Ersteling) die een belangrijke rol speelt in dit sprookje. Door gebruik te maken van een spiegelillusie verschijnt hier op het tovertafeltje een maaltijd. Deze techniek werd ook gebruikt bij het sprookje de Chinese Nachtegaal dat in 1999 verscheen. Het laatste sprookje dat Ton van de Ven voor de Efteling ontwierp was Raponsje uit 2001. Bij deze attractie werd niet met filmtrucage gewerkt maar met 'oude' technieken die de heks langs een touw omhoog en omlaag laten bewegen. In 2006 verscheen Vrouw Holle in het huisje tegenover de Put uit het gelijknamige sprookje.²⁰⁴ De toenemende aandacht voor de expliciete vertelling van de diverse sprookjes blijkt ook uit de opengeslagen boeken die in de jaren 90 bij diverse sprookjesattracties zijn geplaatst. Deze bevatten een korte weergave van het sprookje in vier talen, waardoor de Efteling ook aan de begrijpelijkheid voor internationale bezoekers tegemoet komt.



Figuur 5.3: Twee jongens (Tys en Finn) bij het sprookjesboek van De kikkerkoning.

203 Deze werden ontworpen door Hennie Knoet.

204 Bij Vrouw Holle was het sprookje al sinds de jaren 50 bij de put te horen.

Sinds 1999 is de Efteling ook gedurende de wintermaanden geopend. In december 2004 opende de attractie het Meisje met de Zwavelstokjes dat als sprookje goed aansluit bij de sfeer en beleving van de Winter Efteling. Deze attractie is gebaseerd op het verhaal van Andersen en werd ontworpen door Michel den Dulk. In de attractie wordt het verhaal in dichtvorm verteld. Het verhaal komt hierop neer:

Een arm meisje slaagt er op oudejaarsavond niet in haar zwavelstokjes te verkopen. Zij steekt de laatst overgebleven zwavelstokjes aan om zich te verwarmen. Bij elke vlam verschijnt er iets waarnaar het meisje verlangt: een kachel, een gebraden gans, een kerstboom. Bij het laatste stokje verschijnt haar overleden grootmoeder. Het meisje vraagt haar grootmoeder haar mee te nemen en zo zweven zij samen omhoog naar de sterrenhemel.



Figuur 5.4: Scène uit het Meisje met de Zwavelstokjes.

Wat de vormgeving betreft wordt het Meisje met de Zwavelstokjes gezien als een sprookje in de lijn van Pieck. Dit zit hem volgens een informant met name in het meisje als figuur die nét niet van deze wereld lijkt:

Het moet er nét langs liggen. Het moet net zo duidelijk gewoon een meisje zijn maar het is geen gewoon meisje, het is een ongewoon meisje.

Waar de meeste Efteling sprookjes 'religie-neutraal' zijn te noemen, zitten in het gedicht duidelijke verwijzingen naar God en de hemel:

*Een vallende ster, een ziel gaat op reis
Naar hemelse vrede, naar Gods paradijs
[...]
Ach grootje, lief grootje, ach voer mij toch mee
Naar de innige warmte van uw hemelse vrêe*

Anders dan de meeste sprookjes heeft dit Andersen-verhaal strikt genomen geen gelukkig einde: het meisje vriest immers dood. Andersen beschouwde de vereniging met God echter wél als een gelukkige afloop. Het gedicht bij de attractie blijft dicht bij deze oorspronkelijke versie. Het einde van het meisje wordt ook hier als een vorm van geluk gezien:

*En zie, in grootmoeders armen ontvliedt zij deez' aard
Voor eeuwig voor zorgen en rampspoed gespaard
In sneeuw blijft dit meisje, in kou overleden
Haar mond in een glimlach, een glimlach van vrede
Het is de kracht van de liefde die altijd wint
Het geluk is voor eenieder, en nu ook voor dit kind*

Bij de attractie van het Meisje met de Zwavelstokjes is van tevoren bewust nagedacht over de beleving en emoties die het teweeg zou moeten brengen. Deze emotie is duidelijk verbonden met de Kersttijd, maar zou de context van het winterseizoen ook moeten ontstijgen. Een actor legt uit:

Ik wil heel graag het Meisje met de Zwavelstokjes, maar ik wil dan het zo brengen dat ik hartje zomer juli, hier naar binnen ga en getransformeerd word in de tijd van toen [...] en dat daar dezelfde emotie komt als met Kerst, weet je wel. Dat is de achterliggende gedachte geweest [...] en daar zijn we in geslaagd, vind ik. Maar wat ik veel belangrijker vind: dat wij dus mensen kunnen transformeren.

Deze transformatie heeft dus niet direct betrekking op 'herbeleving van de jeugd', maar op een verder, meer onbestemd verleden en op het 'Kerstgevoel'. De actoren zien het Meisje met de Zwavelstokjes als bijzonder omdat het sterk aan kan sluiten bij het persoonlijk referentiekader van mensen, niet alleen als gebeurtenis maar ook vanwege het geloof in het hiernamaals:

Dat zie je ook gewoon aan mensen, die komen er gewoon emotioneel uit [...] de waarde van emotie; het is wel een heel markant iets binnen de vertelling [...] maar het verhaal is nu nog steeds actueel.

Andere verhalende attracties in de Efteling

In de Efteling verscheen tussen 1995 en 2006 ook een aantal grote attracties. Villa Volta uit 1996 is in hoofdstuk 4 al ter sprake gekomen. Ton van de Ven heeft zich voor het verhaal bij deze attractie laten inspireren door de legende van de Bokkenrijders.²⁰⁵ Het jubileumboek uit 2012 vermeldt dat te beginnen met Villa Volta "voortaan iedere nieuwe attractie een sprookje, sage of legende als basis zal hebben" (Efteling, 2012:63). De indoor-achtbaan Vogel Rok uit 1998 verwijst in naam en thematisering naar het verhaal van Sindbad de Zeeman uit de sprookjes van Duizend-en-een-nacht.²⁰⁶

205 Door De Blécourt et al. (2010) worden de verhalen van de Bokkenrijders tot de sagen gerekend (pp. 562-563).

206 Ook latere grote attracties zijn geïnspireerd op sagen, zoals de Vliegende Hollander (2007), of op legenden, zoals Joris en de Draak (2010). In de zelfbedachte vertellingen van Raveleijn (2011) zijn elementen en karakters uit sagen en sprookjes te herkennen.

5.5 Organisatiecontext

5.5.1 Efteling-gevoel en Efteling-DNA

Het vorige hoofdstuk (paragraaf 4.4.4) liet zien hoe het Efteling-gevoel in de jaren 90 intern en extern benoemd en uitgedragen werd. In latere artikelen en documenten, en ook tijdens de interviews voor dit onderzoek kwam het Efteling-gevoel regelmatig aan bod.

Ook in een tijdschriftartikel uit 2002 is dat het geval. Hier heeft het de betekenis gekregen van de ‘totaal-beleving’ die het park biedt:

Het Efteling-gevoel moet onontkoombaar zijn. Overal klinkt zachtjes de speciaal gecomponeerde Efteling-muziek, die langzaam van karakter verandert naarmate de gast verder het park in loopt. Niemand zal het bewust merken, maar het bedrijf gelooft heilig in de stemmingsverhogende werking van dit soort subtiliteiten. Steeds verfijnder, tot in de kleinste details wordt het Efteling-gevoel uitgewerkt, van de popcornbeker in de vorm van een Pardoesmuts tot het jaarverslag van de directie, verpakt als schatkist met hangslot. ‘Totaal-beleving’ is een sleutelwoord dat steeds weer terugkeert. (“Sprookjesbusiness”, 2002)

De Eftelingers die in het artikel aan het woord komen, koppelen het Efteling-gevoel echter ook nog steeds aan de ‘jeugdherinneringen’ en - in het verlengde hiervan - aan het verhaal over de generaties: “Je bent er als kind geweest en je gaat er met je eigen kinderen weer naar toe” (citaat Olaf Vugts in “Sprookjesbusiness”, 2002).

De journalist in het artikel heeft het enerzijds over “sprookjes als bloedserieuze business”: in de Efteling wordt hard nagedacht over de marketing en strategie van het attractiepark in de overvolle markt van de vrijetijdsbesteding. Wat hem anderzijds opvalt is dat de Efteling een typisch Brabants bedrijf is gebleven. Dit uit zich in de sentimentele binding die de werknemers met het bedrijf hebben: “De Efteling is bijna een manier van leven” (citaat Henk Groenen in “Sprookjesbusiness”, 2002).

Bij en door de Efteling wordt tegenwoordig niet alleen gesproken over Efteling-gevoel maar ook over Efteling-DNA. Het beeld van het basaltstenen weggetje uit de jaren 90 wordt in dit verband nog steeds aangehaald. Bij het Efteling-gevoel gaat het om de emotie die je voelt als je na jaren afwezigheid op weg naar Doornroosje weer over de klinkertjes loopt die door miljoenen voetjes zijn uitgesleten (Gastcollege Olaf Vugts voor Efteling Academy/ International Leisure Science, 29 september 2011). Efteling-gevoel en Efteling-DNA zitten sterk in de *historie* verankerd. Een actor verwoordt dit als volgt:

De kracht van de Efteling in al die jaren ligt hem in de onverstoorbare [...] die telkens weer nieuwe geschiedenis krijgt. En dat, daar komt niemand aan, dat verandert ook niemand. Het is heel sterk DNA.

Mensen zijn als het ware dragers van het Efteling-DNA. Dit kunnen medewerkers zijn, maar ook fans of abonneementhouders die zich voor langere tijd met de historie van de Efteling verbonden voelen.

In de context van het Efteling-DNA zijn tijdens het onderzoek ook andere aspecten naar voren gekomen die als uniek voor de Efteling worden gezien. Allereerst betreft dit de sterke *detaillering* van de impliciete vertellingen. Deze detaillering is echter niet zodanig dat alles al is ingevuld; er blijft ook ruimte voor eigen interpretatie en fantasie.

Tijdens de interviews sprak een actor over de dynamiek in de detaillering in de zin dat sommige dingen volledig open gelaten worden en andere nauwkeurig ingevuld.

De dingen die wij dan belangrijk vinden [...] die belangrijk zijn voor de symboliek van het verhaal, die lichten we uit, daar zetten we als het ware een spotje op om dat dan te laten zien.

Dit gold voor Anton Pieck en Ton van de Ven, maar ook voor andere (latere) ontwerpers van de Efteling. Zo is in de attractie van Sneeuwwitje bij het verlaten van de ruimte op een trap de appel te zien, die naar een moment uit het sprookje verwijst:



Figuur 5.5: De appel van Sneeuwwitje in het kasteeltje van de Stiefmoeder.

De scène van de appel die maak je nergens live mee, alleen die appel die ligt daar op dat trapje nog als een soort herinnering [...] zonder dat je het er heel dik oplegt of helemaal laat zien of zo eh je toucheert alleen maar een cliché kernmoment en vervolgens gaan alle verhalende bellen rinkelen bij de kijkers.

Het Efteling-DNA wordt verder ook aangeduid als *authentiek*, wat volgens een actor zichtbaar is in drie aspecten van vormtaal die onderling nauw verbonden zijn. Allereerst gaat het om “ogenschijnlijke geschiedenis” of “oud” in de zin van “door de tand des tijds aangevreten en de natuur is het alweer een beetje aan het terugpakken”. De natuur en vooral ook de bomen zijn als “heel authentiek element” in de Efteling volop aanwezig. De groene, organisch gegroeide sfeer van het park wordt dan ook als typerend voor het Efteling-DNA genoemd. Daarnaast gaat het bij authenticiteit om “de authentieke materialen” waarmee gewerkt wordt, maar ook om de zichtbaarheid van “de hand van de ambachtsman die het gemaakt heeft”. Voor een aantal actoren hebben het Efteling-DNA en Efteling-gevoel kenmerken van een bepaalde ‘poëzie’, door een zekere warmte en melancholie in de zin van heimwee naar het eenvoudige. Een actor legt uit:

[...] uiteindelijk wil ik dat terugbrengen naar Anton Pieck, hè, dat is een bepaalde warmte en een bepaalde stijl waardoor er een bepaalde - ja, ik weet niet wat voor woord je daarvoor moet kiezen: of dat dan melancholisch is of niet - maar het Efteling-gevoel laat zich niet omschrijven, denk ik. Dat

voel je wel heel sterk als je in de Efteling bent en als je lang in zo'n product werkt, dan begin je ook te voelen wat daar wel en niet in past en wat daar wel en niet bij hoort.

Waar bovenstaande aspecten van het Efteling-gevoel of Efteling-DNA nog sterk samenhangen met vorm en emotie in het park, betrekken andere actoren er ook het aspect inhoud bij. Bij een totaalbeleving als die van de Efteling gaat het de consument namelijk niet meer alleen om het multisensorische aspect, maar is hij op zoek naar de juiste mix van vorm, emotie én inhoud.

5.5.2 Sprookjes in relatie tot content- en merkontwikkeling

De aspecten *inhoud*, *vorm* en *emotie* komen terug in het begrip 'content' dat binnen de Efteling als volgt wordt afgebakend:

Het verhaal (of de verhalen) in de zin van: datgene wat je voor wie wilt vertellen. Nadruk ligt hierbij op wat je wilt meegeven aan of betekenen voor het publiek. Het gaat hierbij enerzijds om de inhoud van de onderliggende boodschap en anderzijds om de emotie die met het verhaal samenhangt. De content kan zowel in expliciete als in impliciete vorm worden gebracht. (O.Vugts, p.c., 2011)

De diepgang achter elke beleving wordt ingegeven door de sprookjes en verhalen die in de Efteling centraal staan. Sprookjes worden beschouwd als de ziel van de onderneming. Ze zijn betekenisvol en optimistisch, en dragen daarmee bij aan een wereld van positivisme die ook de Efteling kenmerkt.

Zoals vermeld in paragraaf 5.4.1 stonden sprookjes als cultureel erfgoed in de jaren 90 al bij de Stichting op de agenda. Ook tegenwoordig wil de Efteling het cultureel erfgoed sprookjes bewaken vanwege het aspect herbeleving en vanwege de opvoedkundige waarden. Het gaat er daarbij ook om sprookjes up to date te houden. De Efteling voelt zich hierbij "de hoeder van het sprookje" (citaat Bart de Boer in "We voelen ons de hoeder van het sprookje", 2010).

Het is voor de Efteling van groot belang werk te maken van het ontwikkelen van (sprookjes)content en deze te verspreiden, niet alleen via de fysieke wereld van het attractiepark maar ook via de 'symbolische', multimediale wereld buiten de fysieke Efteling (Gastcollege Olaf Vugts voor Efteling Academy/ International Leisure Science, 29 september 2011).

Zoals vermeld rondde Olaf Vugts in 2008 met het BTP de opleiding tot Executive Master in Imagineering aan de NHTV af. Dit zou de aanzet zijn tot het inrichten van het Directoraat Imagineering binnen de Efteling in januari 2009 dat onder zijn leiding staat. Dit Directoraat stuurt de creatieve takken van de Efteling aan en is verantwoordelijk voor de creatie, ontwikkeling, productie en distributie van content. Tegenwoordig ressorteren vijf afdelingen onder het Directoraat Imagineering: Brand Development, Design & Development, Live Entertainment & Theaterproducties, Media, en Merchandise, Licensing & Publishing. Al deze afdelingen spelen bij de ontwikkeling van Sprookjesboom als merk een rol.

5.6 De actoren

Anders dan bij de praktijken uit de vorige twee hoofdstukken het geval was, zal bij Sprookjesboom niet ingezoomd worden op één of twee actoren als centrale spelers. De diverse praktijken van Sprookjesboom zijn en worden namelijk niet door enkele, maar door veel verschillende actoren (meestal in teams) vormgeven. Deze paragraaf behandelt kenmerkende aspecten van meerdere actoren die verband houden met hun handelen. Hierbij is nauwelijks een onderscheid te maken tussen de interne en externe actoren.²⁰⁷

5.6.1 Achtergronden

Kenmerkend voor vrijwel alle interne informanten geldt dat zij min of meer zijn ‘opgegroeid’ met de Efteling. Velen bezochten de Efteling jaarlijks als kind en hebben heldere herinneringen aan de beleving die dit met zich meebracht. De context van het Sprookjesbos speelt vaak een centrale rol in deze herinneringen. Genoemd worden daarbij vooral de attracties die een “eigen wereldje” vormden en daarmee veel ruimte lieten voor fantasie en eigen invulling, zoals het kasteel van Doornroosje, de kabouterhuisjes en de Vliegende Fakir:

[... bij die Fakir ook, dat geeft ook zoveel vrijheid als kind om zelf veel meer mee – exact het verhaal van die Fakir dat zou ik nu hier ook niet zo kunnen oplepelen en dat wist ik toen al helemaal niet - [...]
maar door dat ding wat daar staat kon ik zoveel zelf daarvan maken, wat natuurlijk altijd groter en mooier is dan de realiteit.

Behalve via de context van het Efteling-Sprookjesbos leerden veel informanten sprookjes kennen via (*Efteling*)-sprookjesplaten en via het lezen van *sprookjesboeken*, of het voorlezen daaruit. De context van het voorlezen brengt een extra beleving met zich mee, die vervolgens verbonden raakt met het sprookje: “Al die dingen laden dat gevoel wat je dan vasthecht aan het sprookje.”

De meeste informanten zijn al jong bij de Efteling in dienst gekomen. De eerste werkervaring vond vaak via vakantiewerk of stages plaats. Opvallend in de carrièrepaden is dat veel mensen al vroeg veel verantwoordelijkheid krijgen en dat er veel ruimte is voor ontwikkeling, niet alleen binnen de disciplines of afdelingen maar juist van de ene naar de andere discipline. Veel carrièrepaden zijn te typeren als multi- of beter gezegd *crossdisciplinair*. Opgedane ervaring met of kennis van (achtergronden bij) sprookjes kan daarbij een rol spelen. Zo raakte de archivaris mede vanwege haar kennis over de Efteling en over sprookjes betrokken bij het sprookjesboek (2009). Daarnaast kon ervaring met een bepaald medium ertoe leiden dat een actor zich in een andere discipline kon ontwikkelen. Een van de informanten begon haar carrière bij de afdeling Communicatie en Publiciteit, deed daar ervaring op met het medium televisie en met de mediaproductie *Efteling Sprookjes*. Op basis van deze ervaring kon zij vervolgens bij de afdelingen Brand Development en Media doorgroeien in een creatief bepalende rol bij de mediaproductie van Sprookjesboom. Een aantal informanten heeft ervaring opgedaan (ook buiten de Efteling) zowel op het gebied van film (en dan met name televisie) als op het gebied van theater en entertainment. Bij crossmediale merkontwikkeling – van bijvoorbeeld Sprookjesboom – kunnen zij daarom goed schakelen tussen wat zij zelf ontwikkelen en wat bij een andere discipline ontwikkeld wordt.

Multidisciplinariteit wordt vaak bepaald door talenten of aanleg van de personen zelf. Hun creativiteit uit zich daarom vaak op verschillende gebieden.

207

Alle citaten uit 5.6 t/m 5.9 zijn afkomstig uit de diverse interviews die ik heb gehouden met actoren die betrokken waren of zijn bij Sprookjesboom (en/of bij de mediaproductie *Efteling Sprookjes*, de attractie Assepoester of bij het sprookjesboek uit 2009).

Kenmerkend voor deze derde periode en voor de praktijken van Sprookjesboom is dat *creatie niet meer alleen* het terrein van *ontwerpers en vormgevers* is, maar dat *ook actoren uit andere disciplines* een bijdrage leveren of zelfs het voortouw nemen. De ontwikkelingen in het merkten binnen de organisatie brachten met zich mee dat (van huis uit) experts op het gebied van marketing en merken aan de slag gingen met de creatie en (door)ontwikkeling van diverse Efteling-merken. De directie zocht naar mogelijkheden om te 'pionieren', onder andere met betrekking tot sprookjes en (zoals bij Sprookjesboom) ook met betrekking tot het Sprookjesbos. Een andere drijfveer is de ontwikkeling van nieuwe merken op basis van content, waarbij er per definitie (crossdisciplinaire) teams van diverse actoren worden geformeerd die met creatieprocessen aan de slag gaan. Opvallend hierbij is dat *ook externe actoren* voor kortere of langere periodes in creatieprocessen bij de Efteling betrokken zijn, iets wat in het verleden meer op incidentele basis gebeurde. Centraal bij al deze praktijken staat het *invoelen, bedenken, combineren en ontwikkelen van content of verhalen*, waaronder sprookjes of sprookjesachtige verhalen. Deze nieuwe verhalen of merken worden steeds vaker eerst buiten het park - dat wil zeggen in de symbolische, multimediale wereld - gelanceerd en vervolgens via diverse distributiekkanalen uitgerold. Typerend is dat men hierbij *voortbouwt op elkaars creativiteit*. Zo vormden de karakters en diverse liedjes van de animatieserie Sprookjesboom, de leidraad bij de ontwikkeling van de musical. Randvoorwaarden vanuit andere Sprookjesboom-vertellingen worden enerzijds ervaren als beperkend maar stimuleren anderzijds om tot nieuwe vormen van creativiteit te komen. Creativiteit kent (in deze periode) overigens ook andere toepassingen dan (artistieke) vormgeving. Het betreft steeds vaker ook het bedenken van oplossingen en het combineren van zaken:

Want wij moeten alleen maar continu denken hoe gaan we dit oplossen en wat is handig en altijd met een beperkt budget [...] dat is weer een ander soort creativiteit maar het is wel creativiteit.

De dynamische processen waarmee merken als Sprookjesboom bij de Efteling ontwikkeld worden, maken dat het *lerend vermogen* zich *op diverse manieren* manifesteert. Allereerst bij de actoren persoonlijk die hun kennis en ervaring via wisselende disciplines toepassen en steeds verder ontwikkelen. Daarnaast via de crossdisciplinaire teams waarin men gezamenlijk met merkontwikkeling bezig is, en zodoende van elkaar leert. Tenslotte via de inzet van expertise van buitenaf op gebieden waarmee de Efteling zelf nog geen ervaring had (zie verder 5.7.2 en 5.7.3).

Bij de creatieprocessen uit de derde periode is er bij de actoren altijd sprake van een combinatie van buikgevoel en kennis. *Kennis* van en over sprookjes wordt steeds vaker *discursief* door bewust buiten, maar ook binnen de Efteling zelf op zoek te gaan naar aanwezige bronnen. Eerdere vertellingen door de Efteling zelf, zoals uitgebeeld in het park en vastgelegd in de diverse sprookjesboeken, vormen dus mede een referentiepunt. Maar ook afdelingen of Eftelingen die zich al langer met (de inhoud van) sprookjes bezig houden, worden geraadpleegd.

Een andere bron van kennis vormen (*theorieën* op het gebied van) imagineering, marketing, merken en beleving. Diverse actoren verdiepen zich in de theorieën achter wat zij in de dagelijkse praktijken doen, niet zozeer als leidraad maar eerder als toetssteen. Een wezenlijk verschil met de eerdere periodes is tenslotte de discursieve kennis over de *doelgroepen* die vooral via eigen *marktonderzoek* wordt vergaard. Steeds bewuster is men hierbij gaan kijken naar wat kinderen als doelgroep aanspreekt. Bij Sprookjesboom, dat in fases steeds wordt doorontwikkeld, vindt daarnaast onder kinderen veel pre-testing plaats van producten en producties.

Op het *raakvlak van kennis en buikgevoel* fungeert het *park* zelf als bron. Het gaat hierbij vooral om gerichte of onbewuste waarneming van de reacties van het publiek.

Dat deed ik toen met Park Entertainment echt wel omdat je dan ook op zaterdag en zondag werkt en dat zijn dan ideale dagen omdat je dan gewoon het park in kan en: ga maar voelen.

Het park wordt soms ook wel als *try out*-zone gezien, met name als het gaat om het uitproberen van wat op het gebied van entertainment/theater wordt bedacht, zoals de handpoppen van Sprookjesboom. Ook hieraan is een leerproces gekoppeld:

Eén-op-één try-out met publiek, heel voorzichtig erin laten komen, de vorm, ontmoet & begroet [...] showtje van tien minuten, vijftien minuten. En doordat je al dat soort dingen hebt geleerd, kun je nu een volwaardig musicalproduct maken.

Het buikgevoel omvat in de eerste plaats het *Efteling-gevoel*. Een externe actor geeft aan dat dit van grote invloed is op de creatieprocessen. Hij spreekt over de 'hartslag van de Efteling' en een 'gevoelsmatig kompas' dat hij signaleert bij de Eftelings. Dit kompas is verankerd in de historie en "is gaan groeien en wel zo dat die 50 jaar dat de karakters al bestaan doorgegeven worden aan ons" via de Eftelings. Deze externe actor ziet het Efteling-gevoel als iets wat in wezen voorbehouden is aan de interne actoren bij de Efteling.

Ik zit nu vijftig jaar in het vak maar [...] de Efteling als zodanig heeft veel meer ervaring dan ik met het Efteling-gevoel en met wat daar de koers is en hoe de Efteling met haar publiek omgaat.

Tot het buikgevoel behoort ook de *eigen beleving als kind*: levendige herinneringen aan de Efteling, maar ook aan verhalen die zij als kind leerden kennen via allerlei andere media, waaronder televisie en film. Tenslotte geldt voor veel informanten dat de *belevingswereld van de eigen kinderen of van kinderen uit de directe omgeving* een referentiepunt vormt bij de creatieprocessen.

5.6.2 Reflectie door de actoren op sprookjes

Sprookjes behoren niet alleen tot de kern van de Efteling maar vormen ook het bronmateriaal voor Sprookjesboom. Vandaar dat in de interviews ter sprake is gekomen wat sprookjes volgens de actoren zijn, en wat zij (voor hen) betekenen.

Sprookjes zijn van alle tijden en in die zin *tijdloos*. Ze bestaan over 100 jaar nog. Dit wordt ook als de kracht van sprookjes gezien. Een ander wezenlijk kenmerk van sprookjes is het *fantasievolle*. Veel van wat in sprookjes gebeurt, is eigenlijk niet "pakbaar" en welbeschouwd eigenlijk vreemd: "Wie slaapt er nou 100 jaar?", en desondanks "geloven" mensen het. Ook het aspect *herkenning* en de *thematiek* van sprookjes worden als kenmerkend voor het genre beschouwd.

Sprookjes zijn een soort oerverhalen, die oeroude en authentieke elementen bevatten. Ze hebben een *vaste verhaallijn*: er gebeurt iets, dat wordt opgelost en alles komt goed. Veel informanten gaan ervan uit dat sprookjes *van generatie op generatie* verteld zijn. Juist doordat sprookjes door de eeuwen heen verteld zijn, bevatten zij de factor *geschiedenis*, iets wat een extra dimensie aan dit type verhalen toevoegt.

Bij sprookjes wordt in eerste instantie vooral gedacht aan *Europese sprookjes*, die zijn verankerd in West-Europese volkpsychologie.

Ik vind de resonantie daarvan in die zin erg belangrijk [...] dat we voortdurend daarin de clichés willen toepassen.

De *clichés* uit sprookjes kunnen beschouwd worden als "veiligheidssignalen", iets wat voor de beleving van kinderen essentieel is. "Dus daarin varen we op het gebruiken van clichématige structuurtjes en

verhaaltjes.” Met name voor kinderen is daarnaast *herhaling* essentieel “omdat het al verkend is, hè dus de veiligheid hebben ze al geconstateerd”.

Hoewel enkele actoren op de hoogte zijn van archetypische of postfreudiaanse interpretaties van sprookjes (zie hoofdstuk 2), speelt dit geen enkele rol als zij iets maken voor de doelgroep kinderen.

Veel actoren noemen de *gruwelijke, wrede of harde elementen* uit - wat zij beschouwen als – de oorspronkelijke sprookjes die ze vooral kennen uit boeken. Met name oude versies van Perrault en sprookjes van Andersen worden beschouwd als te cru, niet bedoeld voor kinderen en om die reden *voor kinderen niet geschikt*. Zelfs de smalle selectie van “echt leuke” sprookjes zoals Hans en Grietje, De wolf en de zeven geitjes en Roodkapje bevatten welbeschouwd wrede elementen:

Ja, de wolf die wil Roodkapje opeten maar ja, het is tegelijkertijd is het nogal wat als je daar over nadenkt: zo’n klein meisje zeg maar uit elkaar trekken en been eraf trekken en dat dan op zitten kauwen.

Sprookjes behoren volgens de informanten tot het *cultureel erfgoed*, waarbij ook wel geconstateerd wordt dat de kern hiervan niet eenvoudig is vast te stellen. Gevoelsmatig ligt deze bij de *oorspronkelijke vertelling* “zoals de schrijver het dan in oorsprong bedoeld heeft”. Soms kan er echter door bewerkingen een nieuwe versie ontstaan van de vertelling die mensen vervolgens als ‘waarheid’ gaan aanvaarden. Een voorbeeld hiervan is het sprookje van De rode schoentjes, die als impliciete en expliciete vertelling in het Sprookjesbos veel minder cru is dan de oorspronkelijke versie van Andersen.²⁰⁸

Je kan een verhaal dusdanig verbasteren dat dat als waarheid [...] en dat dat weer een nieuw ijkpunt wordt. Iedereen denkt dat. Bijvoorbeeld de Rode Schoentjes zoals ze hier staan of zoals we het hier vertellen, is alweer een bewerking op een bewerking van een bewerking.

Als bekende bewerkingen van sprookjes worden vaak spontaan die door *Disney* genoemd. Een van de informanten geeft aan gevoelsmatig moeite te hebben met het gegeven dat Disney alles romantiseert en daarbij de oorspronkelijke vertellingen - door bijvoorbeeld Andersen - ingrijpend verandert. Als voorbeeld wordt het sprookje van De kleine zeemeermin aangehaald, die in de vertelling van Andersen tot ‘schuim van de zee’ wordt, maar in de Disney-versie met de prins trouwt. Diverse actoren vinden bewerkingen van sprookjes door Disney en/of door bijvoorbeeld Studio 100 “platter”, dat wil zeggen: minder gelaagd, dan de Efteling-bewerkingen.

Sprookjes behoren volgens de actoren tot de *basis van de opvoeding*. Alle actoren vinden dat sprookjes een *moraal* bevatten. De meeste informanten noemen de *strijd tussen goed en kwaad* als kenmerkend voor sprookjes. Dat dit gevoelsmatig goed aansluit bij de Efteling heeft volgens een actor wellicht te maken met de katholieke inslag. Een belangrijke eigenschap van sprookjes is ook de “*ontwikkeling*” of het “*ergens komen*” van de hoofdpersoon.

In sprookjes worden *kernwaarden en normen* op een illustratieve manier overgebracht, waardoor ze makkelijker beklijven.

Dus de manier waarop ze verteld worden, dat is eigenlijk de openstaande deur waardoor je het heel gemakkelijk tot je kunt nemen en waardoor het ook een leuk verhaal is.

208

In Andersens versie worden de schoentjes van het meisje Karen door een beul met voeten en al afgehaakt.

Daarnaast hebben sprookjes een grote *symbolische en metaforische waarde*. Met name hierdoor hebben sprookjes een grote *gelaagdheid en diepere betekenis*. Een kind zal daarbij vooral de concrete boodschap snappen.

Sprookjes zijn van jongs af aan *geladen*, waardoor er vaak sprake is van een algemeen gedeeld gevoel bij een bepaald karakter of conflict:

Roodkapje vinden we allemaal leuk, lief, die gaat van het pad af dus daar is toch een scherp randje aan, dat vinden we ook allemaal interessant, ik bedoel ja, dat vindt iedereen ook leuk.

Veel actoren zeggen dat sprookjes enerzijds heel herkenbaar zijn, maar dat anderzijds mensen over het algemeen sprookjes niet echt goed (meer) kennen. Elementen uit sprookjes worden makkelijk door elkaar gehaald. Een enkeling geeft aan dat wij opgroeien met Grimm, maar de meesten denken dat mensen tegenwoordig vooral de Disney-versie van sprookjes kennen. Ook de Efteling-versies van sprookjes en dan met name de Efteling-attracties in de vorm van “een mooi tafereeltje”, worden genoemd als bekende referentie. Veel mensen (dat wil zeggen: het publiek) kennen, mede hierdoor, vaak wél de karakters en daarmee de zeer algemene strekking van het bijbehorende verhaal: “in die dramaturgie is het heel vaak plot is karakter en karakter is plot.”

Sprookjes zitten volgens de actoren in de *roots van de Efteling*. Ook wat dit betreft wordt vaak spontaan de vergelijking met Disney of met Studio 100 gemaakt. “Bij de Efteling ontstaat het, Disney adopteert het.” Volgens een informant geeft juist het feit dat Disney niet bij de basis van de klassieke sprookjes blijft, de Efteling de ruimte dat wél te doen. Hier is vervolgens wel sprake van een dilemma: enerzijds moeten de verschrikkingen uit de sprookjes worden gehaald, omdat het anders niet “des Eftelings” is. Anderzijds moet de essentie bij het vertellen van een klassiek sprookje wel overeind blijven.

En je ziet ook dat we in de laatste jaren ehm dat we daar wat verder in gaan. Dat we de boze stiefmoeder bijvoorbeeld van Sneeuwwitje dat die echt wel impact heeft, dat filmpje in het kasteeltje daar [zie paragraaf 5.4.3] daar lopen kinderen wel weg omdat ze het veel te eng vinden. En dan moet je eigenlijk daarbij uitleggen van: luister, ehm als je de boze stiefmoeder heel lief maakt dan is ze niet meer boos [...] Dus in principe moet dat wel overeind blijven. En je kunt er dan voor kiezen om dat heel heftig te laten zijn of wat minder heftig.

Dezelfde informant is van mening dat de Efteling in de buitenwereld inmiddels wordt beschouwd als een *autoriteit* op het gebied van sprookjes: “Ze gelóven het ook, als wij het zeggen.” Hierbij heeft de Efteling volgens haar een verantwoordelijkheid ten aanzien van met name ouders. Deze waarderen het volgens deze informant ook erg als de Efteling bij “de basis” van de bekende sprookjes blijft, “met een zekere mate van creatieve vrijheid”. De informant vindt dat wat de Efteling vertelt, moet kloppen bij de versie van Grimm en vooral bij de versie van Andersen: “Daarvan is ook nog te achterhalen wat zijn beweegredenen waren.” Een andere informant plaatst echter ook wel vraagtekens bij de passendheid van de Andersen-versie, en bij de persoon van Andersen. Daarnaast geldt volgens deze informant voor veel sprookjes dat zij een anonieme afzender hebben, en de oorspronkelijke verteller niet te achterhalen is. Opmerkelijk is dat - als het om sprookjes gaat - de Efteling in de buitenwereld enerzijds vaak aangehaald wordt, maar anderzijds zelf ook tot een soort anonieme afzender is geworden:

En de Efteling is dan zoiets anoniems van: oh, dat is de Efteling. Dat merk je zelf hier: de Efteling vindt, ja wie?

Er is dus steeds meer sprake van *de Efteling als actor*. Afzonderlijke actoren worden extern als representant hiervan beschouwd en daarmee dus als “autoriteit”, ook op het gebied van sprookjes.

De actoren zijn eensluidend over de betekenis van de *opvoedkundige rol* die de Efteling heeft als het om sprookjes gaat. De “wijze lessen” die sprookjes meedragen “dat past natuurlijk wel heel goed bij ons”. De actoren willen echter niet al te belerend zijn. Het moet vooral ook leuk zijn voor kinderen en de fantasie stimuleren.

Sprookjes *evolueren* in vertelvorm, vertellers, taalgebruik en illustraties. Van klassieke sprookjes zijn veel creatieve, vrije interpretaties mogelijk zolang de kern van het verhaal, het gevoel dat het oproept en de identificatie met het verhaal maar overeind blijven.

Een actor spreekt over de behoefte die hij voelt om *meer diepgang* te geven aan de sprookjes: “Ik wil het completer maken.” Het gaat dan om het verwerken van elementen die niet in het bekende verhaal zitten maar die wel door mensen begrepen kunnen worden:

De mensen die hier komen en die het verhaal ook goed kennen eh dat er daarvan een aantal zijn die denken van: gôh, zit niet in het verhaal maar ik snap het [...] of: gôh, wat leuk bedacht, of zo. Dan sta je eigenlijk met een been binnen dat kader maar met je andere been ga je voorzichtig met je teen voelen wat er buiten dat kader is.

Al deze aspecten spelen mee in het praktische of discursieve bewustzijn van de actoren op het moment dat zij in hun praktijken met sprookjes als bronmateriaal aan de slag gaan. Hoe dit bij Sprookjesboom in zijn werk gaat, komt in de volgende paragraaf aan bod.

5.7 Sprookjesboom als samenspel van praktijken

5.7.1 Inleiding

Zowel bij Roodkapje (1961) als bij Droomvlucht (1993) was er sprake van een min of meer ‘lineaire’ praktijk: het creatieproces in de vorm van ideevorming, inspiratie en ontwikkeling, en het resultaat in de vorm van de fysieke attractie, die weer gevolgen had voor de (fysieke) Efteling en daarmee voor volgende praktijken. Bij Sprookjesboom is er sprake van diverse doorlopende praktijken, die elk hun eigen dynamiek kennen in termen van creatieproces, resultaat en gevolgen, maar die tevens continu met elkaar in wisselwerking zijn. Voor de leesbaarheid van deze paragraaf zijn de stappen binnen de diverse Sprookjesboom-praktijken genummerd. Het is echter belangrijk te beseffen dat deze stappen niet strikt chronologisch plaatsvinden. Bovendien kan er per specifieke praktijk sprake zijn van een eigen invulling van of aanvulling op een bepaalde stap.

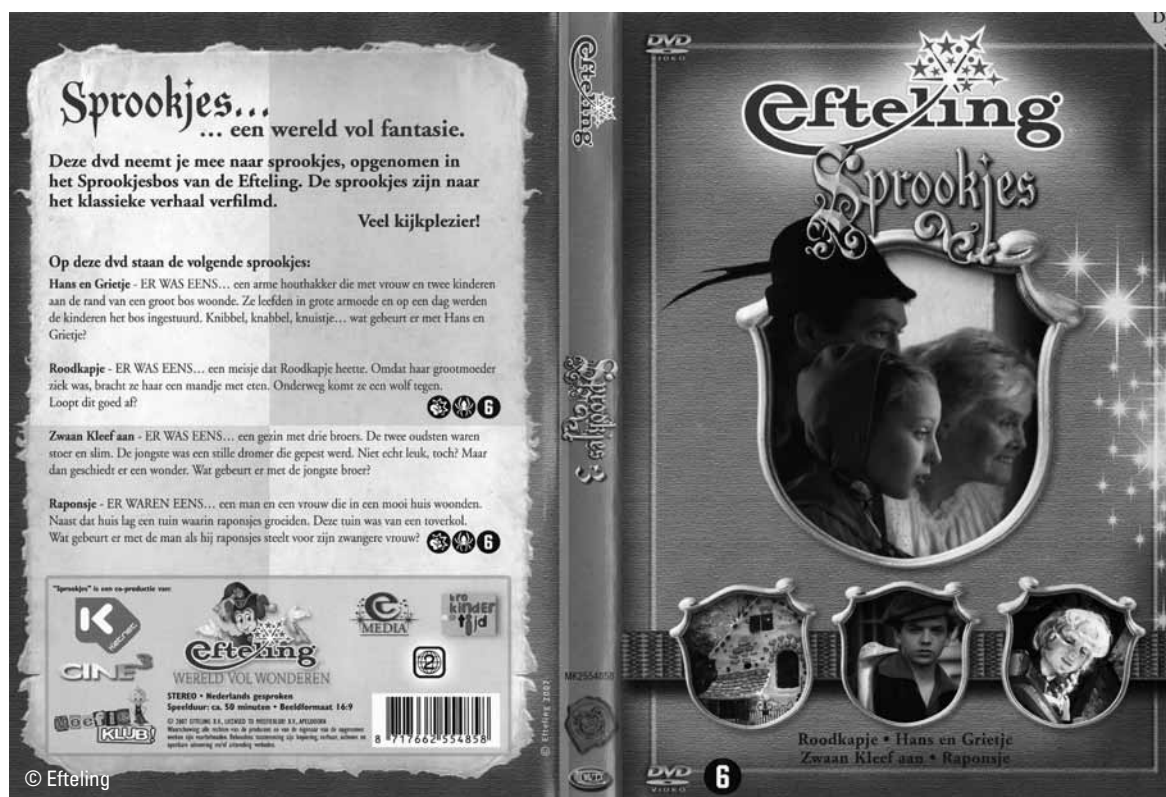
Paragraaf 5.7.2 gaat in op twee activiteiten die rechtstreeks van invloed waren op het ontstaan van Sprookjesboom. De basis van Sprookjesboom als merk vormt de animatieserie (2006-heden). Deze mediaproductie was het eerste wat van Sprookjesboom is ontwikkeld, en het vormde vervolgens steeds de inspiratiebron of het referentiepunt voor de overige ‘uitrollen’ (of disciplines), zoals merchandise, live entertainment & theaterproducties, internet en de fysieke attractie de Sprookjesboom in het Sprookjesbos. Om deze reden zal de praktijk van de mediaproductie (en dan met name de animatieserie) uitgebreid aan bod komen in 5.7.3. Naast aspecten als inspiratiebronnen en techniek komen ook enkele randvoorwaarden aan bod die intern bij Sprookjesboom werden gesteld. Deze zijn van invloed op de mediaproductie maar (indirect) ook al op het totale merk. Nadruk bij de beschrijving van de praktijk van de mediaproductie ligt op de dynamische ontwikkeling van content (en vooral van karakters) en de conditionerende factoren die hierbij een rol spelen.

Vanaf eind 2006 zijn als verdere 'uitrol' van het merk Sprookjesboom diverse live entertainment-acts en theaterproducties ontwikkeld, waarbij de animatieserie zoals gezegd conditionerend is (geweest). Maar deze praktijken kennen zelf ook weer een eigen dynamiek en conditionering in de vorm van aanvullende inspiratiebronnen en referentiepunten, een eigen techniek en specifieke randvoorwaarden. In 5.7.4 zal ingezoomd worden op *Sprookjesboom de Musical* als praktijk (2009-2010). De ontwikkelingen bij de mediaproductie gaan echter steeds verder terwijl er ook steeds (nieuwe) theaterproducties ontwikkeld en uitgevoerd worden. In 5.7.5 komt de ontwikkeling van de fysieke Sprookjesboom als attractie in het Sprookjesbos aan bod (2010). Deze kan in bredere zin worden gezien als verdere 'uitrol' van Sprookjesboom als merk, maar doorloopt op haar beurt zelf stappen als ideevorming, referentiepunten, techniek en specifieke conditionering.

Deze complexe en dynamische situatie maakt dat de beschrijving van enkele wezenlijke stappen in de diverse Sprookjesboom-praktijken niet strikt chronologisch is. Ook zal bij de ene praktijk soms al vooruit geblikt worden op latere praktijken, terwijl bij bepaalde praktijken (zoals die van *Sprookjesboom de Musical* en de Sprookjesboom als attractie) bepaalde stappen (opnieuw) worden behandeld die specifiek zijn voor die praktijk.

5.7.2 Wat vooraf ging aan het ontstaan van Sprookjesboom

Het ontstaan en de ontwikkeling van Sprookjesboom is door veel verschillende contextuele factoren geconditioneerd. Twee zaken waren van rechtstreekse invloed op het ontstaan van Sprookjesboom: de mediaproductie Efteling Sprookjes en de *cartoony*-versie van de sprookjesbosfiguren voor merchandise.



Figuur 5.6 Omslag DVD Efteling Sprookjes 3. (Bron Efteling)

DE EFTELING ALS 'VERTELLER' VAN SPROOKJES

Mediaproductie *Efteling Sprookjes*

Enkele jaren voor de lancering van de animatieserie *Sprookjesboom* zette de Efteling een belangrijke nieuwe stap in de mediawereld via de co-productie van de dramaserie *Efteling Sprookjes*. Hierbij werden de 'klassieke' (Efteling-)sprookjes verfilmd.

De afdeling Communicatie van de Efteling had sinds de jaren 90 regelmatig te maken met film- en televisieploegen. Het ging daarbij bijvoorbeeld om nieuwsitems of om televisieprogramma's die in het park werden opgenomen. De Efteling raakte in 2002 in gesprek met Ketnet, de Vlaamse publieke zender voor kinderen. Ketnet had de wens 'iets' met sprookjes te doen, maar binnen een veilig kader van normen en waarden met het oog op haar jonge doelgroep. Dit sloot aan bij het kader dat de Efteling hanteerde. Een en ander resulteerde in de co-productie van de dramaserie *Efteling Sprookjes*, een verfilming van sprookjes naar het klassieke verhaal. Voor een door de Efteling bedacht sprookje als De tuinman en de fakir werd het sprookjesboek van Venmans en dat van Bijl als referentie gebruikt. Per sprookje was er een aflevering van circa 12 minuten. Ketnet zond de serie, die later door de KRO werd aangekocht, uit vanaf 2004. Van de serie zijn ook dvd's op de markt gebracht.

De serie werd grotendeels in het Sprookjesbos opgenomen met voor het merendeel Vlaamse acteurs. De Vlaamse acteur Jan Declair is de sprookjesverteller die elke aflevering inleidt en afsluit. Hij geeft daarnaast tussentijds commentaar bij de gebeurtenissen.

Bij sommige sprookjes adviseert Kijkwijzer alleen vanaf 6 jaar en ouder te kijken. Dit is ook bij de verfilming van Roodkapje het geval.

De filmversie van Roodkapje volgt in grote lijnen de versie van de gebroeders Grimm. Wat opvalt is dat dit sprookje niet bij het huisje van grootmoeder in de Efteling is opgenomen, maar op een andere locatie. Ook het interieur is anders dan dat in de Efteling-attractie. De scène waarin de wolf grootmoeder en Roodkapje opeet, wordt niet rechtstreeks maar via suggestie in beeld gebracht. Te zien is wel hoe de wolf hen vastpakt maar het daadwerkelijke 'opeten' speelt zich onder de lakens en dekens op het bed af. Op eenzelfde manier wordt ook de bevrijding van grootmoeder en Roodkapje in beeld gebracht: de jager trekt hen uit het beddengoed omhoog. Het opensnijden van de wolf wordt evenmin expliciet getoond. Het mes komt in een afgezwakte vorm in beeld. De jager pakt een klein, niet gevaarlijk uitziend ontbijtbestekje, dus mes én vork, om de klus te klaren. Het sprookje wordt door de verteller afgesloten met een duidelijke moraal: "sinds dit avontuur is Roodkapje nooit meer van het pad afgegaan."

Hoewel de Efteling niet direct betrokken was bij de scripts en de regie van de mediaproductie, spraken de Efteling en Ketnet van tevoren wel af binnen welke kaders de sprookjes in beeld zouden worden gebracht. Enerzijds moest de uitbeelding passen binnen de beschermde wereld van de Efteling, anderzijds wilde men recht doen aan de essentie van sprookjes:

In sprookjes zitten nou eenmaal gruwelijke elementen en we hebben samen met Ketnet uitgesproken: dat willen we zeker niet expliciet in beeld brengen want dat past helemaal niet binnen die beschermde wereld die wij dan willen zijn. Ehm maar ja, je kunt er ook niet omheen want als je dat helemaal weglaat dan blijft er niks van het sprookje over, dus dat kan ook niet. Dus we hebben wel naar manieren gezocht om dat dan op een verantwoorde manier te verwerken.

Deze klassieke serie werd weliswaar als heel verantwoord beschouwd, maar bleek voor heel jonge kinderen minder geschikt. Om die reden ging men nadenken over andere mogelijkheden om iets met sprookjes en het Sprookjesbos te doen, juist voor de jongere doelgroep vanaf 3 à 4 jaar. Uitgangspunt was dat het vooral ook 'leuk' zou zijn.

Een ander gevolg van de samenwerking met Ketnet was dat bij de betrokken Eftelingsers een leerproces plaatsvond. Ze deden veel ervaring op met wat er bij televisiemaken allemaal komt kijken, iets wat later ook bij Sprookjesboom van pas zou komen.

En wat voor ons heel prettig was - kijk, zij zijn natuurlijk bij uitstek televisiemakers - dat we natuurlijk aan hun hand mee konden leren. En zo gaandeweg hebben wij eigenlijk ook onze ervaring opgebouwd. Wij hebben natuurlijk heel veel ervaring met het vertellen van verhalen binnen onze eigen context, en televisie is dan net een ander medium waarbinnen je dat eigenlijk hetzelfde doet.

Cartoony-versie van sprookjesfiguren

Bij Efteling Licensing ontstond in de eerste jaren na de millenniumwisseling de behoefte de sprookjesfiguren uit het Sprookjesbos meer van deze tijd te maken. In samenwerking met Studio Geesink²⁰⁹ ontwikkelde de Efteling een *cartoony*, getekende versie van deze figuren die vanaf 2003 op diverse producten en verpakkingen van licentienemers verscheen. Later werden vanuit de afdeling Merchandise in deze *cartoony*-stijl merchandisingproducten ontwikkeld zoals knuffels en plastic beeldjes van de diverse sprookjesfiguren of – zoals ze in de Efteling worden aangeduid - ‘Sprookjesbosbewoners’. Deze getekende lijn zou later als uitgangspunt dienen bij de vormgeving van de figuren van de animatieserie Sprookjesboom.

De bekendste sprookjesfiguren liggen ook in de Efteling-winkels

De sprookjesfiguren uit de Efteling neem je in je hart mee naar huis. Maar weet je dat je ze in de Efteling-winkeltjes ook kunt kopen? Er zijn meer dan 70 verschillende spulletjes met daarop de allerbekendste sprookjesfiguren van de Efteling. Je vindt er heerlijke zachte knuffels van de Wolf, Roodkapje, de Draak of Ezelste Streek, Je-Petten, sleutelhangers, paraplu's, pennen, T-shirts, fotolijstjes en mokken met daarop diverse sprookjesfiguren zoals Holle Bolle Gijs of Langnek. Eigenlijk, teveel om op te noemen. Als je precies wilt weten wat er allemaal voor je is, dan kun je het beste naar de Markramer gaan. Dat is de winkel op de grens van het Sprookjesbos (in het Marerijk), waarin de nieuwe spulletjes te koop zijn. Loop er gerust even binnen!

20% korting
op beeldjes van Sprookjesbosbewoners.

* geldig vanaf 10 september tot en met einde Winter Efteling 2004-2005
* uitgang de voorraad strekt • maximaal 3 beeldjes per kind
* de beeldjes zijn verkrijgbaar in de Markramer, het Marerijk en Huldigen

© Efteling

Figuur 5.7: Advertentie Sprookjesbos merchandise, in brochure Efteling Wonder!, herfst 2004. (Bron Efteling)

209

Louise Geesink is de dochter van de ontwerper van de attractie Carnival Festival in de Efteling.

5.7.3 Praktijk Sprookjesboom animatieserie (2006 – heden)

Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten

Het idee en concept achter Sprookjesboom zijn in 2005 bedacht door de toenmalige directeur Marketing & Development van de Efteling. De essentie van Sprookjesboom is het samenbrengen van de verschillende sprookjesfiguren uit het Sprookjesbos, waardoor nieuwe verhalen kunnen ontstaan. Het idee voor Sprookjesboom ontstond mede doordat de meeste van de bestaande Efteling-sprookjes al op verschillende manieren en via verschillende kanalen werden verteld, zoals in de vorm van attracties of de mediaproductie *Efteling Sprookjes*. Bovendien waren veel van de bekende sprookjeskarakters strak omlijnd en gekaderd, mede door de historie, zodat er weinig ruimte meer was om te “pionieren in sprookjes”. Daar kwam bij dat binnen de Efteling al langer geworsteld werd met de vraag of de bestaande sprookjes of het Sprookjesbos niet enigszins “stoffig” waren geworden. Met de op het Sprookjesbos gebaseerde *cartoony*-producten was al een eerste poging gedaan om de sprookjesfiguren op te frissen.

Verder speelde mee dat bepaalde sprookjes nogal gruwelijke elementen bevatten, iets wat - zoals vermeld in de vorige paragraaf - bij de mediaproductie van de ‘klassieke’ sprookjes voor dilemma’s had gezorgd. Tegelijkertijd was duidelijk dat sprookjes en Sprookjesbos een wezenlijk onderdeel vormden van het Efteling-gevoel en de Efteling-beleving, en daarmee van het merk Efteling.

De tijd leek rijp voor - wat een actor aanduidt als - een soort “tweede fase” met betrekking tot het Sprookjesbos, specifiek gericht op de doelgroep jonge kinderen. Dat was het jongste segment binnen de drie (of zelfs vier) generaties Efteling-bezoekers, “want daar begint het eerste bezoek”. Bij deze gedachtegang speelde als referentiepunt de (eigen) beleving van het Sprookjesbos als jong kind een belangrijke rol. Het ging erom iets te bedenken “waardoor de twee- of driejarigen weer naar Langnek zouden kijken van: oh!, zoals wij dat vroeger deden. Langnek moet een vriend van je zijn.”

Vanuit het merkdenken, waarbij ontwikkeling ook buiten de fysieke wereld in Kaatsheuvel centraal staat, was een start in de vorm van een mediaproductie voor televisie een voor de hand liggende keuze. Televisie had immers een groot bereik en was (juist ook voor de doelgroep jonge kinderen) een belangrijk en veel gebruikt medium.

Bij de keuze voor een mediaproductie had men meteen ook al de synergetische mogelijkheden voor ogen die dit zou bieden, onder andere voor merchandise en – op de wat langere termijn - voor een fysieke vertaalslag in het park.

Het *fysieke Sprookjesbos* vormde een wezenlijke inspiratiebron bij de ontwikkeling van Sprookjesboom. Allereerst gaat het hierbij om de sprookjesfiguren of –karakters zoals zij in het Sprookjesbos zijn uitgebeeld, met daarbij als tussenstap de *cartoony vormgeving van de sprookjesfiguren* zoals die voor licensing en merchandise waren ontwikkeld. Daarnaast speelt het Sprookjesbos als *setting* een grote rol. Het gaat hierbij om visuele aspecten zoals het bos, de bomen en de bosdieren, maar ook het huisje van de heks, de herberg, de paddenstoelen en het kasteel. Daarnaast om geluiden zoals muziek uit het Sprookjesbos die verwerkt zou worden bij liedjes en dansjes van Sprookjesboom.

De inspiratie beperkte zich echter niet alleen tot de uiterlijke verschijningsvormen of impliciete vertelling in het Sprookjesbos, maar kwam met name ook uit *de achterliggende, expliciete sprookjes*. De actoren uit de Efteling baseerden zich hierbij op hun praktische en discursieve kennis van de bekende, klassieke sprookjes en van de door de Efteling zelfbedachte sprookjes.

De basis van wat wij doen komt uit de verhalen die bestaan, hè, daarin hebben wij het karakter leren kennen en elementen daaruit gebruiken we om op voort te borduren en voor nieuwe dingen.

Een rechtstreekse inspiratiebron voor de animatieserie Sprookjesboom vormde het *format* van de populaire kinderserie *De Fabeltjeskrant* die in de jaren 60, 70 en 80 op de Nederlandse televisie bij herhaling was uitgezonden. Het ging hierbij om een poppenspel dat op film was vastgelegd. Elke aflevering werd geopend door Meneer de Uil die - gezeten in een boom - voorlas uit de Fabeltjeskrant, waarna zich een verhaaltje afspeelde. Meneer de Uil sloot volgens een vaste formule af: *En straks maar knus naar jullie warme nestjes. En, denk erom: oogjes dicht en snaveltjes toe, slaap lekker*, waarna hij zelf in slaap viel en nog even (omgekeerd) knipoogde.

Met name via de vaste opening en afsluiting door de Sprookjesboom werd, net als bij *De Fabeltjeskrant*, het herkenbare en repeterende element ook in de animatieserie toegepast. De Sprookjesboom opent altijd met: *We leven hier in het Sprookjesbos meestal lang en gelukkig, maar er was eens een dag dat dat anders was*. Het einde is steevast: *Maar dat lieve kinderen, dat is weer een ander verhaal*. Externe actoren die voor de animatieserie aan de slag gingen lieten in de beginfase *lieve kinderen* eruit, waarop de Eftelingen onmiddellijk ingrepen. Deze formule hoort er volgens de actoren in omdat het repeterende element iets is wat bij uitstek past bij jonge kinderen. Geïnspireerd op de knipoog van Meneer de Uil verschijnt er aan het slot van een aflevering van Sprookjesboom steeds een wisselend karakter als silhouet voor de maan. "Kinderen die willen dat ook, die wachten daar gewoon op [...] dat werkt, hè, voor die leeftijd."

Stap 2: Techniek: motion capture

Bij het bedenken van het idee hadden de actoren nog niet meteen een technische vorm voor de mediaproductie in gedachten. Het was nog niet duidelijk of het om getekende animatie of om een andere vorm zou gaan. Bij toeval kwam de bedenker in 2005 - als spreker tijdens een conferentie - in contact met Motek, een bedrijf dat gespecialiseerd was in de *motion capture*-techniek. Dit is een techniek waarbij bewegingen van mensen omgezet worden in realistische animaties. Bij de zogenaamde inertiële techniek voor *motion capture*, wordt gebruik gemaakt van miniatuursensoren waarmee de bewegingen worden geregistreerd en naar de computer verzonden. Vervolgens kunnen de 3D-animatiefiguren verder worden bewerkt.²¹⁰ Motek had al ervaring met het medium televisie. Voor het programma *De Wereld Draait Door* werd de satirische animatieserie *Café de Wereld* ontwikkeld die bestond uit afleveringen van 5 minuten.

De *motion capture*-techniek heeft voordelen maar ook nadelen. Zo stelt een actor dat de vorm aan de ene kant eigentijds en daarmee aansprekend is voor de doelgroep, maar dat Sprookjesboom daardoor tegelijkertijd ook minder tijdloos is, iets wat de informanten wél als een associatie bij sprookjes (en het Sprookjesbos) noemen (zie 4.6.2). Het grote voordeel van de *motion capture*-techniek is dat het relatief goedkoop is, of in ieder geval goedkoper dan een getekende animatie. Mede door de "managementpressie" vanuit de Efteling, heeft Motek bij Sprookjesboom in de loop der jaren steeds innovaties toegepast en de techniek daarmee verder verbeterd. Een voorbeeld hiervan is de bioscoopfilm van Sprookjesboom²¹¹ waarbij het beeld volgens een actor zelfs op bioscoopformaat "overeind is gebleven".

Stap 3: Algemene randvoorwaarden

In het voortraject van de ontwikkeling van de animatieserie koos eerst een klein team binnen de Efteling een aantal karakters uit het Sprookjesbos. Deze werden in de zogenaamde 'karakterbijbel' uitgewerkt (zie stap 4 voor een uitgebreide toelichting op de karakterbijbel en de karakters). Als randvoorwaarde werd er tevens een basisformat vastgesteld dat aansloot zowel op de doelgroep kinderen als op de basale verhaallijn van sprookjes. Dit format komt erop neer dat de sprookjeskarakters gedurende 5 minuten een avontuur beleven met een aansprekend onderwerp voor kinderen. De verhalen worden ingeleid door de grote sprekende

210 Deze techniek kent een belangrijke toepassing in de medische wereld. *Motion capture* wordt gebruikt bij de ontwikkeling van protheses.
211 *Sprookjesboom de Film* ging in februari 2012 in première en verscheen later dat jaar op dvd.

Sprookjesboom en verlopen steeds op dezelfde wijze: er is een probleem, dit wordt opgelost en ze leven nog lang en gelukkig.

Ook werd in het voortraject afgesproken dat Sprookjesboom niet al te eigentijds zou zijn qua taal- en woordgebruik. De redenen hiervoor waren dat het daarmee te sterk gedateerd zou worden en dat daarnaast “al te eigentijds of populair taalgebruik” niet goed past in de wereld van de Efteling. Het schrijversteam dat na het vaststellen van het format werd samengesteld om de verhalen te gaan ontwikkelen, bestond uit mensen die vooral voor televisie schreven. Randvoorwaarde bij de keuze was dat de schrijvers ervaring hadden met publieke zenders in Nederland of in Vlaanderen. Een Vlaamse schrijver in het team was belangrijk met het oog op de Vlaamse markt die ook met Sprookjesboom bediend zou worden. In de beginfase kende Sprookjesboom dan ook twee Vlaams sprekende karakters: de Reus en de Draak. De Nederlandse schrijvers hadden ervaring met programma’s als *Sesamstraat* en *Het Klokhuis*. Deze ervaring met de ‘publieke zender’ was wezenlijk omdat de schrijvers daaraan “een bepaalde manier van werken” overhouden die goed past bij het “veilige” en educatieve wat de Eftelingers in Sprookjesboom verwerkt wilden zien.

Onder invloed van de externe schrijvers vond er bij de Eftelingers soms een leerproces plaats. Een voorbeeld hiervan is de verdere verfijning van de karakters van Sprookjesboom uit de karakterbijbel:

[...] dan hadden we die karakterbijbel en samen met die schrijvers is daar ook nog echt wel aan geschaafd omdat zij weer vanuit hun expertise daar naar gekeken hebben van: ja, maar je hebt ook dit nodig, hè [...] iedereen heeft toch ook een slechte eigenschap nodig of een mankement. Ja, dat zijn echt zo van die dingen die vanuit hun expertise dan daaraan toegevoegd zijn.

In de beginfase vonden er scriptmeetings plaats met de interne en externe actoren waar de verhaaltjes werden beoordeeld op hun “Efteling-look-and-feel”. Ook dit kan gezien worden als randvoorwaarde.

Stap 4: Karakters: condities en ontwikkelingen

Een zeer wezenlijke stap in de ontwikkeling van Sprookjesboom was de keuze van de karakters die in de serie een rol zouden krijgen. Deze keuze was aanvankelijk vooral gebaseerd op gevoel en op logica: “als je Roodkapje kiest - wat heel erg voor hand ligt natuurlijk - dan moet je daar ook de wolf bij hebben.”

Sprookjesboom gaat verder dan het bij elkaar brengen van diverse sprookjeskarakters als verschijning. De karakters worden gezien als “content-achtigen”. Naast hun verschijningsvorm nemen ze namelijk ook hun achterliggende motieven en ‘conflicten’ mee uit hun oorspronkelijke verhaal. Dit is conditionerend voor de nieuwe content die bij Sprookjesboom ontstaat. Zo zal het spanningsveld tussen de Wolf en Roodkapje altijd aanwezig zijn. Hoe meer een karakter al van oudsher ‘geladen’ is, hoe makkelijker het in te zetten is voor Sprookjesboom.

Ik denk dat we wel bij Sprookjesboom handig gebruik maken van de oorspronkelijke eh dramatiek die al in de karakters en de onderlinge verhoudingen van die karakters zitten.

Juist het gegeven dat er al heel veel bekend is van bepaalde karakters, kan een voordeel zijn bij het ontwikkelen van nieuwe content. Vooral als het om kinderen gaat en er in korte tijd een verhaal verteld moet worden. In de context van de Sprookjesboom-theaterproducties beschrijft een actor dit proces als volgt:

Ik kan veel sneller schakelen want Roodkapje komt op met: [stem Roodkapje] ‘Ha, weten jullie wie ik ben?’ ‘Ja, Roodkapje!’ En die kinderen die kennen het conflict van Roodkapje en die weten hoe ze

eruit ziet, weten wat haar drijfveer is, het is geladen door het klassieke sprookje, het is geladen door Sprookjesboom [...] je kan sneller naar het conflict toe.

Daarnaast zijn de reacties van het publiek beter in te schatten.

Karakterbijbel

Zoals gezegd werden de meeste karakters van Sprookjesboom al in een vroeg stadium door een intern team vastgelegd in de karakterbijbel. Een belangrijke reden voor het samenstellen van de karakterbijbel was de beoogde samenwerking met een team van externe schrijvers. Men wilde er vooraf zeker van zijn dat deze externe schrijvers vanuit de Efteling-versie met het sprookjesmateriaal aan de slag zouden gaan:

Ja, want dat is de basis waar alles op gegrond is, hè. We hebben een schrijfteam in de arm genomen en dat zijn mensen die hun sprookjes dan wel kennen uit hun eigen wereld. Maar zoals jij ook weet, er zijn duizend en een versies van sprookjes, dus dat moet natuurlijk ook kloppen met de versie die wij hier hanteren.

Uit de voorgaande hoofdstukken is gebleken dat er in de opeenvolgende sprookjesboeken diverse Efteling-versies van sprookjes zijn geweest. Dé Efteling-versie is dus niet eenduidig af te bakenen. De intern betrokkenen waren bij de start van Sprookjesboom op de hoogte van de versie van Martine Bijl (1973) en die van Venmans (1962), mede vanwege research ten behoeve van de mediaproductie *Efteling Sprookjes*. Daarnaast is bij de ontwikkeling van Sprookjesboom gebruik gemaakt van de discursieve kennis over sprookjes die binnen diverse disciplines van de Efteling aanwezig is.

Belangrijker nog dan de inhoudelijke congruentie was bij de karakterbijbel de aansluiting bij het Efteling-gevoel:

En ja, het gaat vooral natuurlijk om zeg maar het Efteling-gevoel te vertalen en het helemaal te laten passen binnen de wereld die wij hier creëren.

Vier hoofdpersonages belicht

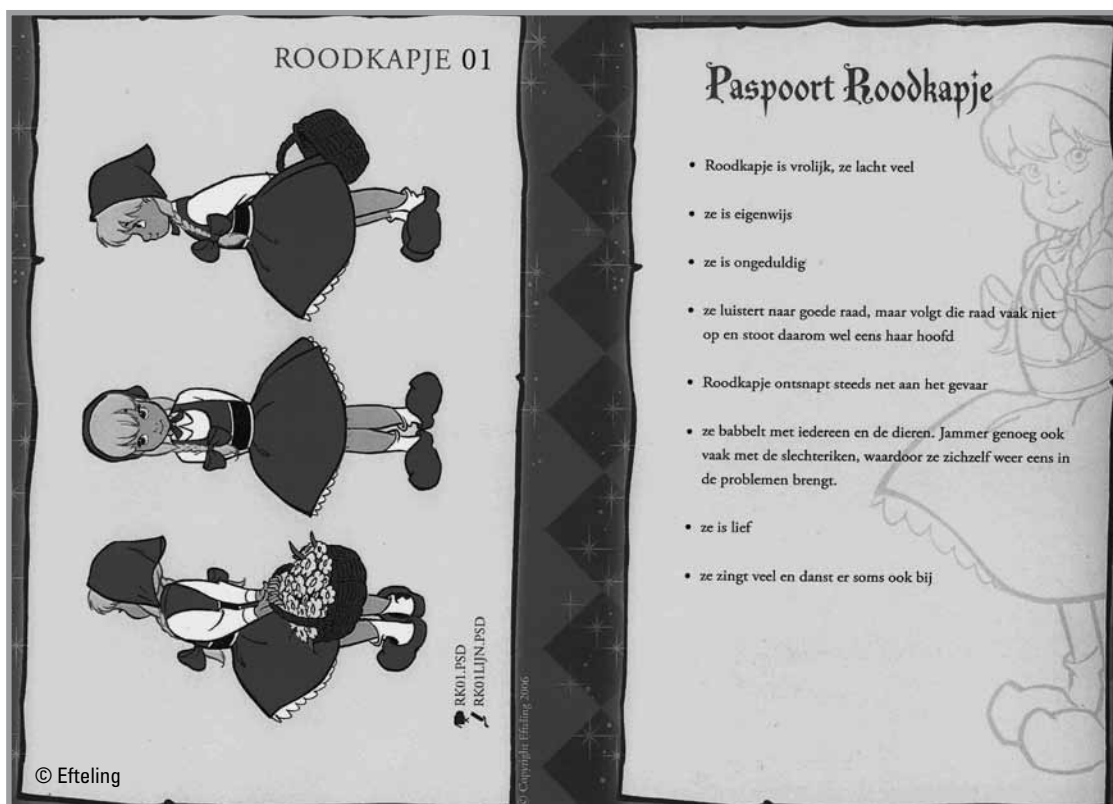
Uit de karakterbijbel is af te leiden in hoeverre de personages geïnspireerd zijn op de attracties in het Sprookjesbos en/of op de achterliggende klassieke of door de Efteling zelfbedachte sprookjes. In het hiernavolgende zal ik aan de hand van vier personages uit Sprookjesboom illustreren wat 'beperkend' was bij de uitwerking van het personage, maar juist ook waar de ruimte voor eigen invulling of vrije interpretatie is benut. Toelichtingen over de personages uit de interviews vormen een aanvulling op mijn betoog.

Roodkapje

Roodkapje is een personage dat erg bekend is en daardoor al sterk ingekaderd vanuit het oorspronkelijke sprookje. In Sprookjesboom heeft zij dezelfde uiterlijke kenmerken als de pop die in het Sprookjesbos bij de attractie staat: blond haar, rood kapje, mandje en klompjes. In de beschrijving van het personage van Roodkapje zijn verschillende, memetische kenmerken uit het sprookje aanwezig: haar liefde voor oma, zorgzaamheid in de vorm van koekjes brengen, de waarschuwing van moeder op het pad te blijven *want je weet maar nooit of die boze wolf ineens opduikt*. Wat ontbreekt zijn expliciete verwijzingen naar het vervolg van het sprookje: de wolf in het bed van grootmoeder, de grote oren en grote ogen, die wolf die haar opeet, en de goede afloop met hulp van de jager. Roodkapje bevindt zich als het ware in de beginfase van haar sprookje. Overigens is in het stijlboek wél een tekening van de Wolf in bed opgenomen.



Figuur 5.8: Roodkapje (1) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)



Figuur 5.9: Roodkapje (2) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)

In het 'paspoort' van Roodkapje worden haar eigenschappen verder toegelicht: vrolijk en lief. Een toevoeging ten opzichte van het oorspronkelijke sprookje is het zingen en dansen. Haar mindere eigenschap is niet 'on gehoorzaam', maar 'naïef', 'eigenwijs' en 'ongeduldig'. Braaf is Roodkapje niet helemaal. Ze luistert wel naar goede raad, maar opvallend genoeg ook vaak niet. In het karakter is de aanleiding voor mogelijke conflicten aangebracht doordat zij - net als in het sprookje - met 'slechteriken' praat en daardoor in de problemen komt. Wel is er een gegarandeerde goede afloop: *Roodkapje ontsnapt steeds net aan het gevaar.*

Roodkapje kan binnen de cast van Sprookjesboom gezien worden als een van de jongere karakters. In vergelijking met bijvoorbeeld Assepoester is zij volgens een actor "veel meer het meisje". Kinderen zullen zich hierdoor makkelijk met haar identificeren.

Ik denk dat ze vooral zichzelf herkennen in Roodkapje dus dat de identificatie met Roodkapje is, alleen dat ze een Assepoester willen zijn.

Roodkapje is een karakter dat niet alles meteen begrijpt, zich over dingen verwondert en een van de andere karakters om uitleg kan vragen. Een van de actoren legt uit hoe dit gegeven in een verhaal van een theatervoorstelling kan worden gebruikt:

Het handige van Roodkapje is dat zij zich altijd hardop kan afvragen wat iets is. En dus dat zij mensen heel erg dingen kan laten vertellen, zoals Langnek heel erg beschrijvend is en heel erg dingen toe kan lichten. Ja, als je dus iets hebt wat moeilijk is in een verhaaltje - je moet een grote stap maken in een verhaal of in een gevoel - dan is de combinatie Roodkapje-Langnek is natuurlijk heel fijn want Langnek die gaat dan allemaal heel vaderlijk dat allemaal wel aan Roodkapje uitleggen en Roodkapje kan echt alle kleine deelstapjes maken. Dus door allemaal kleine tussenvraagjes kan je een grote stap maken door een klein scènetje tussen een uitleggend vaderlijk figuur als Langnek [...] en een meisje als Roodkapje met dat verwonderlijke.

De Wolf

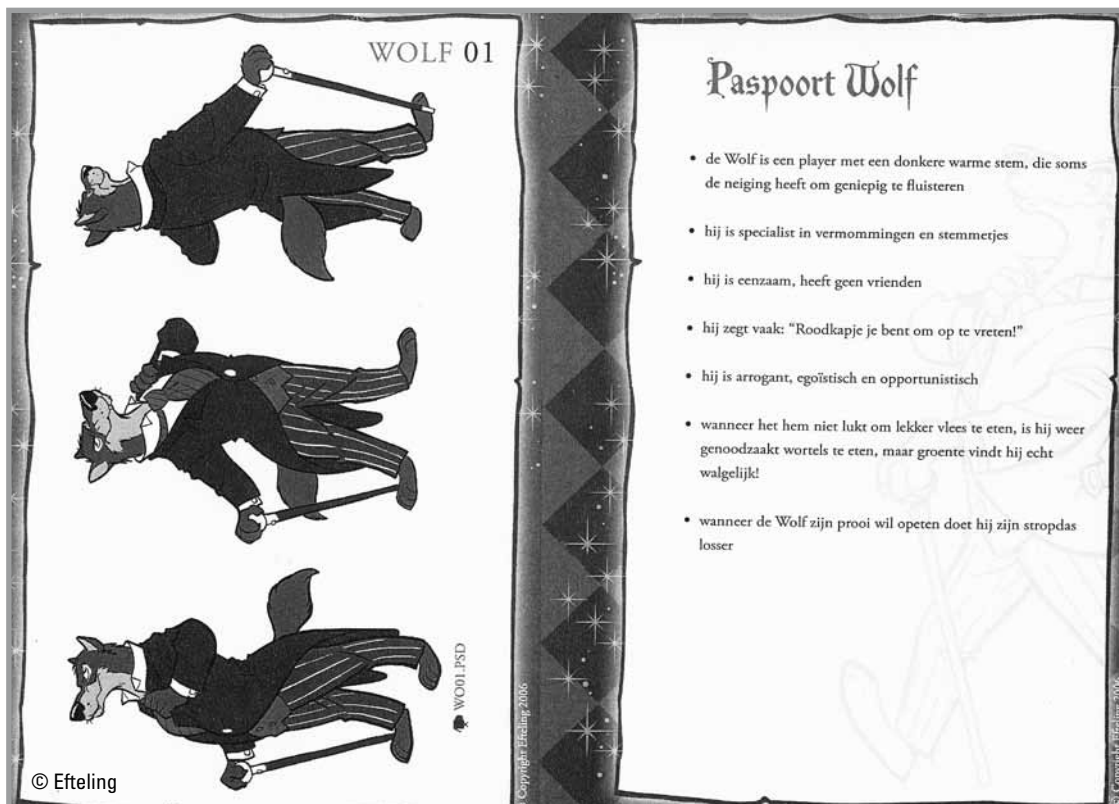
Hoewel de wolf minstens zo bekend is als Roodkapje, is het grote verschil dat hij in verschillende sprookjes voorkomt. De Wolf uit Sprookjesboom gaat gekleed zoals hij in het Sprookjesbos bij de attractie van de Wolf en de zeven geitjes voor de deur staat. Hij is dus niet gebaseerd op de verklede wolf in bed bij de attractie Roodkapje.

In het karakter van de Wolf zijn minder sterk dan bij Roodkapje de kenmerken te herkennen uit de sprookjes waarin hij oorspronkelijke figureert. Het centrale motief bij het Sprookjesboom-karakter is dat hij altijd wil eten.

Met name Roodkapje wordt als favoriet 'mensenvlees' genoemd. Er is geen expliciete verwijzing naar een 'dierlijke' prooi in de vorm van de geitjes maar in het stijlboek zijn wel tekeningen te vinden waarin de Wolf een geitje belaagt en waarin moeder geit hem de les leest.



Figuur 5.10: De Wolf (1) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)



Figuur 5.11: De Wolf (2) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)

De vrijheid die genomen is bij de Wolf uit Sprookjesboom, is dat hij is samengesteld uit de wolven uit twee bestaande sprookjes. In het paspoort is wel een spoor van het sprookje van De wolf en de zeven geitjes te vinden. Hij is *specialist in vermommingen en stemmetjes*, iets wat hij in het oorspronkelijke sprookje inzet als list om toegang tot het huisje van de geitjes te krijgen. Uit het paspoort wordt verder duidelijk dat hij, ondanks dat hij Roodkapje en de geitjes nooit zal opeten, niet echt zal verhongeren. Hij zal wortels moeten eten, terwijl hij groente 'echt afschuwelijk' vindt. Anders dan in de twee bestaande sprookjes wordt de Wolf niet neergezet als écht gevaarlijk. Wél heeft hij andere slechte eigenschappen; hij is arrogant, ijdel en dom *waardoor zijn opponenten hem makkelijk te slim af zijn*. Opvallend is de typering van 'eenzaam' en 'geen vrienden', die in tegenspraak lijkt met de nadruk op het sociale aspect binnen de Efteling-beleving.

Het motief van de eetlust maakt de Wolf tot een rudimentair, maar – ook voor kinderen - fundamenteel herkenbaar figuur. Een actor die bij de mediaproductie betrokken is, licht dit als volgt toe:

Alles vanuit de honger doen [...] dat geeft hem dus een heel duidelijke agenda [...] dus op het moment dat ik met het voorstel kom dan weet je als kijkertje al van: ja maar, dat zeg je nou wel maar je wil gewoon dat hapje hebben [...] dat is altijd aan de orde. En dus omdat dat altijd aan de orde is, speel je daarin met dat hele fenomeen van eh de dubbele agenda of dus de manipulatie van een karakter - wat in ook de koningsdrama's zit ehm met Shylock zeg maar [...] dat zijn rudimentaire figuren.

Anders dan in de oorspronkelijke sprookjes, wordt de Wolf bij Sprookjesboom bewust ingezet om humor in de verhalen te brengen. Deze humor is een manier om gelaagdheid aan te brengen, waardoor Sprookjesboom ook voor (meekijkende) volwassenen aantrekkelijk moet worden:

Anderzijds is ie een beetje 'mislukt' [...] dus daardoor brengt ie humor met zich mee [...] hij brengt juist ook zeg maar die extra laag voor volwassenen. En dat is wat we natuurlijk ook gewild hebben, dat het voor ouders ook leuk is om mee te kijken. En hij heeft bepaalde woordgrapjes en dingetjes die aan kinderen volledig voorbij gaan maar die voor volwassenen wel heel leuk zijn. En over het algemeen is het zo dat volwassenen de Wolf als meest populaire karakter aangeven.

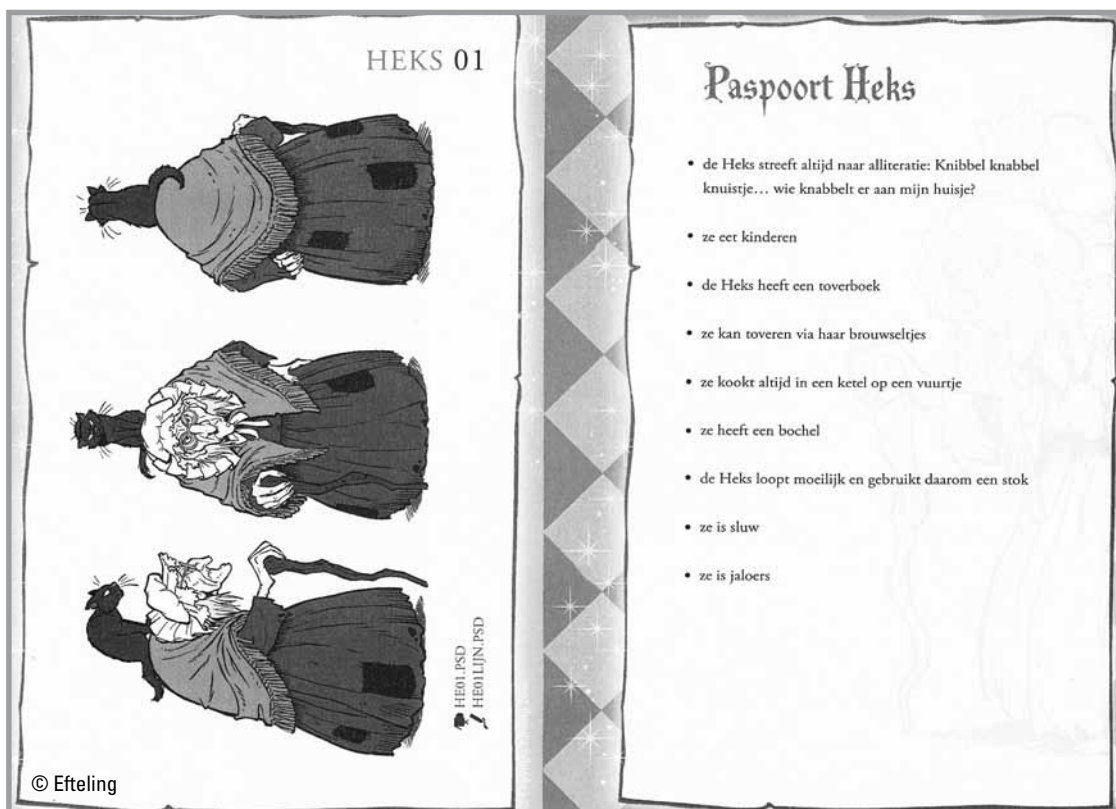
De Heks

Het gezicht van de Heks komt overeen met dat van de heks die in het Sprookjesbos bij het huisje van Hans en Grietje te zien is. De beschrijving van het karakter van de Heks begint met de tekst die bij deze attractie te horen is: *Knibbel, knabbel, knuistje, wie knabbelt er aan mijn huisje?* De Heks is er op uit kinderen te lokken. Hans en Grietje komen echter als karakters in Sprookjesboom niet voor.²¹² Wel zijn de slechtheid van de Heks en de kookpot uit dit sprookje herkenbaar. Dat zij via een toverboek en toverbrouwsels kan toveren, komt echter weer niet uit het sprookje van Hans en Grietje.

212 Er is wel een aflevering van de animatieserie uit 2006 waarin Klein Duimpje en Roodkapje het sprookje van Hans en Grietje 'naspelen'.



Figuur 5.12: Heks (1) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)



Figuur 5.13: Heks (2) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)

Het kenmerk 'lelijk' en het motief van 'schoonheid uit willen roeien' lijken op die van de heks in De Indische waterlelies en van de heks in Sneeuwwitje. In het paspoort zijn 'sluwheid' en 'jaloezie' als eigenschappen toegevoegd. Ook deze eigenschappen zijn herkenbaar uit de twee laatstgenoemde sprookjes. Maar de Heks staat volgens de actoren eigenlijk voor alle heksen uit het Sprookjesbos (10). Dat de Heks een echt slecht karakter is, blijkt uit de onomwonden typering *ze eet kinderen*. Verder allitereert ze graag. *Knibbel knabbel knuistje* is hiervan een voorbeeld.

De Heks is door haar vermogen te toveren een heel machtig karakter. Om dit te nuanceren is ze beperkt in haar toverkracht:

De Heks die beschikt over magie maar die kan alleen maar dit en dit en dit en daar houdt het mee op. Want anders kun je alles oplossen en da's natuurlijk ook, dan is de spanning er ook af als je al weet [...] ze kan geen hele grootse dingen, dus ze kan niet, ja weet ik veel, het hele bos in een keer laten verdwijnen of zoiets, ik zeg maar wat. Zo groot is haar macht dan ook weer niet.

Hoewel het in de karakterbijbel niet letterlijk zo is vastgelegd, blijken in de verhalen de Wolf en de Heks vaak bondgenoten in slechtheid te zijn. De combinatie van de Wolf en de Heks geeft ook ruimte voor grappen die met name voor jongens als doelgroep leuk zijn:

Als je dus die combinatie maakt [van Wolf] met Heks, en Heks is ook vies en scheten, en: ik kan mijn neus ophalen en dat soort effecten. Dat is echt volledig bingo, echt in de roos.

De Fakir

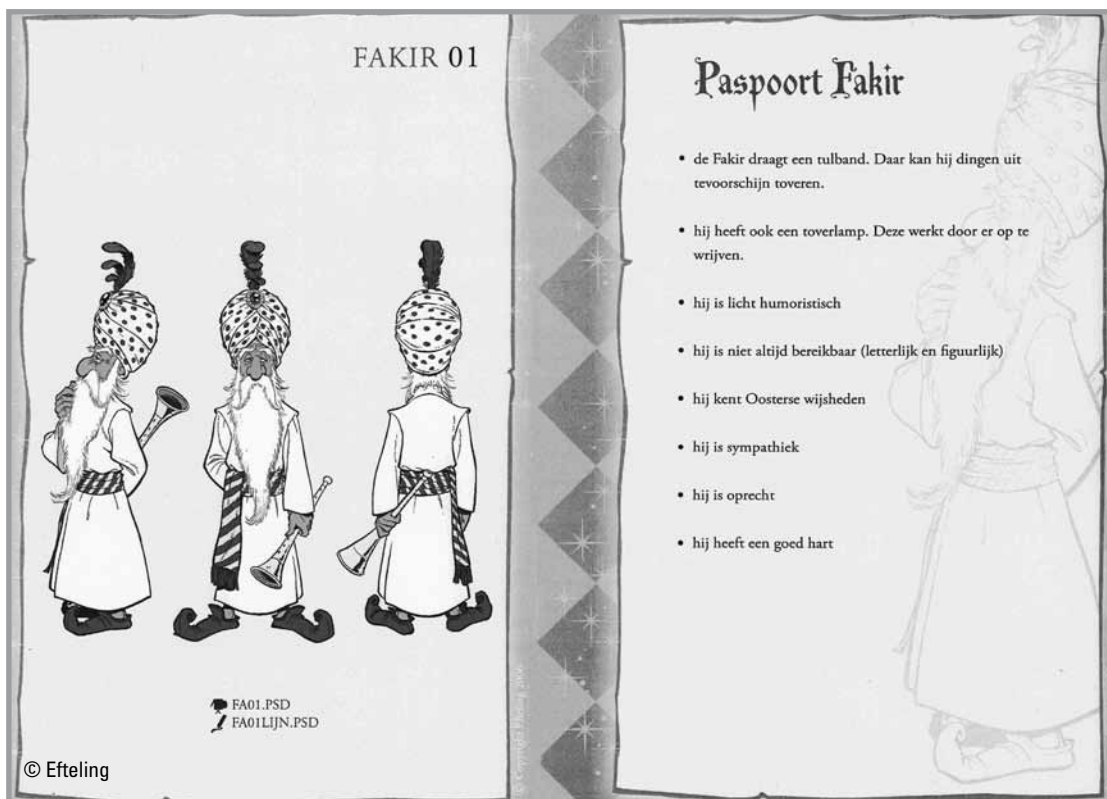
Het uiterlijk van de Fakir komt overeen met dat van de Vliegende Fakir uit het Sprookjesbos. Zoals vermeld in hoofdstuk 3 is de attractie van de Fakir niet gebaseerd op een bestaand sprookje. Dit gegeven leidde er in de eerste drie sprookjesboeken van de Efteling - die van Venmans, Sparla en Bijl - toe dat er drie geheel verschillende sprookjes bedacht werden. Uit deze versies is in Sprookjesboom alleen overeind gebleven dat de Fakir in het paleis woont, met een fluit tulpen omhoog tovert en dat hij zich vliegend op het tapijt kan verplaatsen. Bij de verdere invulling van het karakter hebben de actoren veel vrijheid genomen om elementen toe te voegen. Als educatief element werd bedacht de Fakir in rijm te laten spreken, iets wat volgens de actoren aansluit bij de taalontwikkeling van kinderen uit de doelgroep:

Op een bepaald moment is rijmen daar ook een thema in dus in dat kader vonden we dat heel erg passen en bij dat karakter Fakir, dat is een beetje een raar type, mysterieus type, mysterieuze uit het oosten. Nou ja, dat iemand die in rijm praat is vreemd maar dat paste bij dat karakter. Dus zo komt dat dan tot stand.

Het mysterieuze aspect wordt verder versterkt doordat hij zich cryptisch uitdrukt en een accent heeft. De Fakir verschijnt op afroep: *want voor zijn hulp bij rampen, hoef je slechts drie keer te stampen*. Van dit gegeven wordt later, met name in de theaterproducties, dankbaar gebruik gemaakt om kinderen op een interactieve manier bij de voorstelling te betrekken.



Figuur 5.14: Fakir (1) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)



Figuur 5.15: Fakir (2) uit Karakterbijbel. (Bron Efteling)

Anders dan in de diverse, expliciete versies van het Efteling-sprookje, beschikt de Fakir in Sprookjesboom over een wonderlamp.²¹³

De Fakir is minder ver uitgewerkt dan de meeste andere karakters uit Sprookjesboom:

De Fakir is bij ons een op zichzelf staand iets, we hebben het nooit over andere karakters die hij uit zijn wereld kent.

Reflectie op karakterbijbel door de Eftelingers

Voor de Efteling actoren werkt de karakterbijbel intern prettig omdat zij de opdracht hebben crossmediaal te denken en zo kunnen vermijden dat ze in hun creatieproces out of character gaan. Met andere woorden: de diverse karakters zullen in verschillende 'uitrollen' - zoals de mediaproductie of de theaterproducties - in de kern hetzelfde zijn en op dezelfde manier handelen. Ook de onderlinge verhoudingen worden via de karakterbijbel bewaakt. Dit geldt tevens voor andere situaties dan de media- of theaterproducties waarin de karakters samen verschijnen. Zo zou de Wolf niet in de buurt van Roodkapje moeten zijn als alle karakters met elkaar op de foto gaan of als poppen samen opkomen. Het lukt echter niet altijd dit volledig op detailniveau na te leven.

De karakterbijbel is een sturingsinstrument voor externen. Erkend wordt echter dat van een karakter in een specifiek verhaal meerdere interpretaties mogelijk zijn, afhankelijk van het medium of de specifieke rol. In het script of in de regiefase van bijvoorbeeld een theaterproductie kan er iets ontstaan wat niet direct in de karakterbijbel staat en wat via de karakterbijbel ook niet is aan te geven. Zo heeft Roodkapje in Sprookjesboom de Musical een niet erg sturende rol maar is zij met Klein Duimpje als het ware de "verpersoonlijking van de kinderen". Bovendien is Roodkapje in Sprookjesboom de Musical "best wel pittig". Het is niet zo dat het laatste wat gemaakt is, automatisch de leidraad vormt voor een volgend verhaal of dat de karakterbijbel op basis van een verhaal wordt aangepast:

We sluiten het verhaal weer af in een nulstand, zodat het volgende verhaal weer volgens dezelfde verhoudingen kan beginnen.

De verhalen die bij theaterproducties worden ontwikkeld, lijken zodoende wat meer op zichzelf te staan dan de verhalen uit de animatieserie.

Reflectie op karakterbijbel door externe actoren

Hoewel de externe actoren het nut van de karakterbijbel inzien als kader, is het niet de bron van hun creativiteit:

Ik werk niet vanuit de karakterbijbel en de schrijvers ook niet, dat doen we niet. Nogmaals als je iets maakt moet het in je vingertoppen zitten, in je hart, je werkt niet vanuit het papier [...] dat zou te koud zijn, te technocratisch zijn [...] je moet het voelen en dan voel je natuurlijk: we doen het zo en we doen het zo en we doen het zo, dan is het goed.

213 Het motief van de wonderlamp die wensen kan vervullen, komt voor in Aladdin. Dit verhaal maakt deel uit van de vertellingen van Duizend-en-een-nacht, die zijn opgetekend door Antoine Galland begin 18^e eeuw, en het kreeg grote bekendheid door de Disney-tekenfilm *Aladdin* uit 1992 (Dekker et al., 1997: 40-41).

De karakterbijbel wordt door deze externe actor gezien als “een consolidatie, het is als het ware het kluisje waarin je alles wat je ontdekt en leert [...] en waarvan je weet dat je het vast moet houden, vastlegt”. In die zin is de karakterbijbel het verlengstuk van het Efteling-gevoel. Zeker in de beginfase van de animatieserie werden de externe actoren door de Efteling vanuit de karakterbijbel en vanuit het Efteling-gevoel regelmatig gecorrigeerd. Als voorbeeld geldt een aflevering waarin Assepoester bij de karakters uit Sprookjesboom gaat eten. Zij wil graag ‘gewoon’ gevonden worden. Toch ging het idee dat Assepoester het liefste met haar voeten op tafel met haar handen zou eten voor de Eftelingers iets te ver:

Kan dat wel, want daarmee laat je dan een heel andere kant van Assepoester zien. En met de voeten op tafel bijvoorbeeld dat zul je haar nooit zien doen, want dat past gewoon niet, dat zie je ook echt fysiek dat doet iets met je beeld over haar, dat kan niet, dat gaat over de grens. Maar we hebben er uiteindelijk wel voor gekozen om haar lekker met de handen kip te laten eten want dat deed ze vroeger ook, weet je wel. En zo dat aftasten, dat is vooral ook een kwestie van aanvoelen, daar zijn geen regels voor.

Ook op bijvoorbeeld onderlinge aanspreekvormen werd in het begin regelmatig gecorrigeerd:

Een kabouter zegt geen ‘je’ tegen Assepoester en toen hadden we toch wel vaak, dat soort foutjes.

Naarmate de actoren vertrouwder raken met de karakters en de serie, komen dit soort correcties steeds minder voor.

Ontwikkelingen met betrekking tot de karakters

Bekendheid uit sprookjes en/of uit het Sprookjesbos speelde een rol bij de introductie van bepaalde karakters in Sprookjesboom. Zo werden naast Roodkapje, de Wolf, de Heks en de Fakir, ook de Reus, Klein Duimpje, Langnek, de Draak, de Ezel, diverse kabouters en geitjes in de serie opgevoerd. Aanvankelijk was de cast van Sprookjesboom dan ook behoorlijk uitgebreid. In 2007 werd er - onder invloed van de externe actoren van de animatieserie - binnen de uitgebreide cast een groep van zes hoofdfiguren gekozen die in de verhalen steeds terugkomen. Het was vanaf dat moment niet meer mogelijk een aflevering te maken waarin niet minstens één van de hoofdfiguren voorkwam. Ook in andere uitingen - zoals de website en de merchandise - komen de hoofdfiguren steeds terug. Daarnaast werd het format onder invloed van de externen, veel strikter, bijvoorbeeld via de vaste tijdseenheden waarin een aflevering is opgedeeld. Dit alles zou de herkenbaarheid voor jonge kinderen ten goede komen.

In eerste instantie waren de meeste interne actoren bij de keuze van de karakters nog sterk gericht op de context van de animatieserie. In tweede instantie keek men steeds bewuster naar andere exploitatiemogelijkheden van Sprookjesboom op merkniveau.

En dat is wel iets van de laatste tijd, hoor toen wij met die karakterbijbel en die format beschrijving bezig waren vier jaar geleden, toen waren we nog niet zo ver, toen waren we alleen maar met die serie bezig. En gaandeweg hebben we dus gezien van: ja, maar dit is goud daar kunnen we veel meer mee en is, zeg maar, dat bredere kader neergezet. En vanaf dat moment proberen we dus al van begin af aan zo te denken, ja.

Een karakter dat mede met het oog op merchandising is geïntroduceerd, is Geitje Benjamin. Dit geitje werd het beeldmerk van een lijn met producten voor baby's.

Via de afdeling marktonderzoek doet de Efteling, zoals eerder vermeld, veel onderzoek naar specifieke doelgroepen. Bij Sprookjesboom brengt de *character monitor* daarnaast de populariteit van de diverse karakters in beeld. Op basis van deze onderzoeken zijn soms karakters geïntroduceerd of later aangepast. De externe actoren geven overigens aan dat zij niet op basis van marktonderzoek creatief zijn:

Kijk, op basis van marketingonderzoeken kun je niet dingen maken [...] je kunt wel dingen managen op basis van marketingonderzoek maar niet dingen maken, je kunt pas iets maken als het in je vingertoppen zit.

Het komt soms voor dat de externe actoren met bepaalde, door de Efteling vastgestelde karakters creatief of dramaturgisch niet zo goed uit de voeten kunnen. Ook dit gegeven heeft in sommige gevallen tot veranderingen bij bepaalde karakters geleid.

Onderstaand volgen twee voorbeelden van 'karakterontwikkeling' binnen Sprookjesboom: de Draak en Assepoester. Bij de Sprookjesboom-Assepoester zal ik tevens ingaan op de 'klassieke' Assepoester die in 2009 als attractie in het Sprookjesbos is verschenen.

De Draak: van vrouwelijk naar mannelijk

Het karakter de Draak is tussentijds aangepast. Zoals vermeld in hoofdstuk 4 is de Draak in het Sprookjesbos ontworpen door Ton van de Ven. Deze draak bewaakt een schat, gromt en spuwt rook. Er hoorde in 2006 nog geen expliciet sprookje bij.²¹⁴ De draak bood zodoende veel ruimte voor eigen invulling. De actoren van de Efteling hadden in eerste instantie ervoor gekozen de draak een vrouwelijke stem te geven. Dit om het imposante en wellicht afschrikwekkende van de draak wat te verzachten. Als inspiratie was hierbij gekeken naar de draak uit Shrek: "En dat vonden we eigenlijk wel heel charmant dus hadden we die positie gekozen." Sommige actoren vonden de gekozen invulling voor deze Draak niet goed passen bij het natuurlijke karakter van een draak. Ze misten het aspect 'stoer'. Bij de eerste langere theatervoorstelling *Sprookjesboom op reis* kreeg het karakter Draak daarom een iets andere invulling:

Het karakter Draak heeft dus een lading eng, spannend en uiteindelijk in Sprookjesboom is het een vrouwenstem die een onzijdige stem - dus semi-mannelijk - probeert te doen met een slisje en dat Vlaams accent [...] En in de eerste musical hebben ze dat toen maar opgepakt als dat het een enorme diva werd, wat heel leuk, heel grappig was [...] want dat meisje kon namelijk ook zo heel lekker: wah wah doen dus dat werkte enorm. Heel grappig, maar het wordt niet stoer.

Ook vanuit onderzoek bleek in tweede instantie dat jongens in Sprookjesboom een stoer karakter misten, waarna de Draak mannelijk werd gemaakt. Deze verandering van vrouwelijk naar mannelijk werd in de tweede reeks van de animatieserie ongemerkt doorgevoerd. Tegelijkertijd kreeg de Draak een Nederlands in plaats van een Vlaams accent.

Gewoon, ineens was ie anders en nou ja, daar hebben we nooit feedback op gekregen op welke manier dan ook dat kinderen het raar vinden, ze hebben het gewoon geaccepteerd.

De Draak werd vervolgens een van de populairste karakters, met name voor jongens. Hij is "de stoere kracht die kan vliegen, vuur spuwen, die kan iets wat zij niet kunnen". Bij de merchandise voor jongens vormt de Draak als beeldmerk de tegenhanger van Roodkapje, die primair op meisjes is gericht.

214 Voor het *Sprookjesboek van De Efteling* uit 2009 werd op basis van de attractie een sprookje bedacht.



Figuur 5.16: Draak Merchandise.
(Bron Efteling)

Assepoester: een veelzijdig karakter

Waar de Draak veranderd werd omwille van de doelgroep jongens, werd Assepoester aan de cast van Sprookjesboom toegevoegd specifiek voor de doelgroep meisjes. Hierbij speelden de kansen die dit karakter bood voor merchandising mede een rol:

Het is heel goed maar het heeft voor mij alles te maken met dat meisjes van prinsessen houden en van roze en eh dat het gewoon commercieel goed is.

Dat mogelijk hiermee een ander segment binnen de doelgroep afgeschrikt wordt, is volgens een actor niet te vermijden:

Soms moet je ook durven te kiezen tussen meisjes en jongens. Ik heb ook nu een Assepoester-dvd gemaakt omdat ik dacht: ja, Assepoester in het park en dat is natuurlijk wel leuk. En je weet dat geen enkele jongen het koopt, of moeders met jongens kopen dat niet. Maar soms moet je ook durven kiezen. Brengt vaak meer op.

Een andere reden voor de introductie van Assepoester in Sprookjesboom was dat het klassieke sprookje Assepoester in 2009 als attractie in het Sprookjesbos zou verschijnen.

Opvallend aan Assepoester is dat zij in Sprookjesboom 'Prinses Assepoester' is. Zij bevindt zich als het ware in de fase na het 'lang en gelukkig'-einde van het klassieke sprookje en staat als karakter los van hoe het karakter in de 'klassieke' attractie uitgewerkt zou worden. Assepoester is alweer enige tijd getrouwd met de prins en woont in het Sprookjesbos in een kasteel dat sterk doet denken aan het kasteel van Doornroosje.



Figuur 5.17: Assepoester uit de mediaproductie Sprookjesboom. (Bron Efteling)

Voor sommige interne actoren maakt de fase waarin Assepoester zich in Sprookjesboom bevindt, haar tot een wat ongedefinieerd karakter. Bovendien ontbreken bepaalde memetische kenmerken die vanuit het oorspronkelijke sprookje bij Assepoester horen:

We wilden een prinses erin waarbij ik heel duidelijk gezegd had: ja, maar waar zit ze in de vertelling? Ja, ze is lang en gelukkig en wel een prinses erin. Ja, ik draaf dan misschien door, ik had het heel erg leuk gevonden als ze nog een schoonmaaktic had [...] smetvrees of dat ze iedere keer deed van: oh, ik verlies mijn muiltje.

Toch gaat het er bij deze overweging niet zozeer om recht te willen doen aan de bekende versie van het sprookje van Assepoester, maar eerder om het gegeven dat een eigen 'conflict' ontbreekt. Zonder dat is Assepoester volgens deze actor wat saai en "niets is saaier dan een saaie prinses".

Ook de externe actoren worstelden aanvankelijk met het karakter Assepoester. Hoewel zij enerzijds begrepen dat de Efteling het karakter wilde introduceren vanwege de sprookjesachtigheid en "het prinsessengehalte", leidde dit bij de animatieserie tot wat door een actor zelfs wordt aangeduid als de 'Assepoester-crisis'. Ten opzichte van de overige karakters was Assepoester té perfect, wat dramaturgisch sterk beperkend werkte:

Ze is echt mrs. Perfect, want ze is alleen maar leuk en aardig en reëel en redelijk en ook nog eens heel erg eh ideaal [...] dus eh ja prinsesserig, mooi en [...] heel belangrijk karakter in de serie eh waar je puur dramaturgisch van denkt: nou ja, die kan dus niks, die slaat niemand in elkaar, die wordt nooit kwaad, die gaat geen gemene truc uithalen en ze wordt niet verliefd, eh ze wordt niet jaloers. Ze eh gaat geen wraak nemen, de klassieke thema's van drama [...] die kunnen niet, dus dat was echt een grote crisis.

Ook het gegeven dat zij weliswaar getrouwd is met de prins maar dat deze er nooit is, werkte belemmerend. In een aantal afleveringen komt dan wel een portret van hem voor, maar in de serie wordt het probleem van de afwezige prins niet echt opgelost. Het wordt omzeild door het er niet teveel over te hebben:

“Don’t mention the prince” [...] om bepaalde dingen ga je heen, op het moment dat je het er niet over hebt dan bestaat het niet in het Sprookjesbos.

Uiteindelijk vonden de actoren een oplossing om het karakter van Assepoester in de serie een interessantere invulling te geven. Deze oplossing lag in een duidelijkere profilering van haar ten opzichte van de andere karakters. Assepoester werd vertegenwoordiger van de autoriteit in het Sprookjesbos, zij werd “de koning”, “de ouderlijke macht”, “de vader en de moeder” tegelijk. Deze positie van “hoogste macht” overstijgt als het nodig is zelfs die van de Heks:

Zij kan altijd ingrijpen dus ook als Heks – die toch kan toveren dus die, daar kun je dan van denken: ja, wat moet je daar dan tegen beginnen, want die kan altijd wel iets slechts doen en daar kun je dan niet tegenop - zij wel. Als Assepoester Heks ergens op aanspreekt: ‘Dat mag je niet meer doen, Heks’, dan luistert ze er ook naar, iedereen luistert naar Assepoester.

In het verlengde van de verandering bij Assepoester werd er ook een oplossing bedacht voor een ander karakter waarmee het schrijversteam al een aantal jaren enige moeite had. De makers erkenden dat Langnek voor de Efteling een heel belangrijk beeldmerk is, maar dramatisch gezien konden zij niet veel met hem:

Vriendelijke man maar wat moet je ermee? Dat dat is niks [...] en wat doet ie dan? De hele dag een beetje door het bos slenteren en dan altijd maar lief en aardig en een allemansvriend [...] daar heb je dramatisch gezien heb je daar helemaal niets aan [...] sterker nog: kun je denken van: ik krijg een beetje hekel aan die man, daar kun je niks mee als maker.



Figuur 5.18: Langnek uit de mediaproductie Sprookjesboom. (Bron Efteling)

Deze situatie werd opgelost door van hem de assistent of 'sterke arm' van Assepoester te maken, die opdrachten krijgt als op het kasteel passen of ergens een kwestie oplossen. Langnek is daarmee als het ware de 'sheriff' van het Sprookjesbos geworden, een status die past bij zijn lengte waardoor ook de actoren zelf hem nu 'snappen':

Nú snap ik hem [...] nu ís hij iemand, want het is uiteindelijk wel een reus [...] dus ook iemand die kan optreden, hij is sterk, hij is groot.

Een ander aspect van de Assepoester-crisis had met de animatie te maken. De wereld van Sprookjesboom bestond tot het moment van haar entree in de serie uit fantasiekarakters en dierlijke karakters, die in feite allemaal enigszins buiten proportie waren of hun "defecten" hadden. Assepoester heeft daarentegen de juiste, menselijke proporties. Een van de actoren licht toe:

Actor: "Kijk, voor het oog - laat ik plat gezegd maar ik chargeer het maar - wij werken natuurlijk op een goedkope, met 'goedkope' trucs qua techniek, dus Reus kan niet liggen, hè. We hebben stiekem overall defecten [...] we zijn daar heel slim mee."

MH: "De defecten worden gemaskeerd?"

Actor: "Die defecten worden onzichtbaar. Op het moment dat je ze allemaal in hun eigen defecte wereld ziet zitten, merk je dat niet."

Ook de manier van bewegen wordt door de kijker als norm aanvaard zolang het allemaal 'gekke' karaktertjes betreft. Toen Assepoester als 'normaal mens' de serie binnenkwam met haar geavanceerde manier van bewegen, had dit grote invloed op het creatieve team van Sprookjesboom:

MH: "Hoe ben je daar achter gekomen dan?"

Actor: "Nou ja, we zagen dat gewoon gebeuren, we zagen gewoon ineens zag niks er meer goed uit, het was alsof we de hele serie eh..."

MH: "Dat zag je zelf?"

Actor: "Alsof iedereen en alles allemaal van karton was, weet je. Ik dacht van ik kan er helemaal niet meer in geloven nu, nu ik zie dat alles van karton is, omdat er ineens een echt mens doorheen loopt."

Dit leidde uiteindelijk tot een verbetering van de animatie van de andere karakters.

De attractie Assepoester (2009)

In 2009 verscheen het 'klassieke' sprookje Assepoester als attractie in het Sprookjesbos.²¹⁵ De klassieke Assepoester en de Sprookjesboom-Assepoester bestonden vanaf dat moment als karakters naast elkaar in de wereld van de Efteling.

Tijdens het creatieproces verdiepte de ontwerper van de attractie zich niet alleen in de inhoud en de verschillende versies die van het klassieke sprookje van Assepoester bestaan, maar vooral in het karakter van Assepoester. Een sterke identificatie met het personage speelde dan ook een grote rol in de uiteindelijke presentatie van het sprookje:

En in de wereld of in de zielen van de personages die in die wereld leven te kruipen, letterlijk. En die personages te worden en dat te vertalen naar een uiting, in een illustratie.

215 De ontwerper van de attractie Assepoester zou in 2010 ook de fysieke Sprookjesboom ontwerpen.

Assepoester is hierdoor bewust als een krachtig en 'menselijk' persoon neergezet:

[...] dat je de schoonheid van Assepoester ziet, zeg maar, door die vuile kleren heen. Want ik bedoel: ze hebben d'r vernederd, in ouwe kleren gestoken, tot sloof maar ze is 'fierce' en ze is wie ze is. En dat laat zich niet verloochenen.

Bij de attractie is een gedicht te horen dat geschreven is door de ontwerper en dat in de ik-persoon vanuit Assepoesters perspectief het verhaal vertelt. De gedachte achter deze keuze was dat dit het karakter en - via haar - het sprookje dichterbij het publiek zou brengen:

Als zij het gewoon vertelt, en zij staat daar ook als een schaduw in haar eigen keuken en ehm zij vertelt het aan jou, nou, dichter bij de bron kan het niet zijn dus dat haalt een stukje afstandelijkheid weg.

Hoewel de attractie in grote lijnen de versie van Assepoester van de gebroeders Grimm volgt, zijn er bepaalde elementen toegevoegd die in het klassieke sprookje niet voorkomen. Dit komt voort uit de creatieve behoefte van de ontwerper om er een "eigen twist" of "nieuwe invalshoek" aan te geven, en ook om voor anderen een nieuwe ziens- of belevingswijze tot stand te brengen (naschrift door ontwerper bij tweede interview). Een voorbeeld is het speeldoosje dat zich opent en waarin een dansend paar is te zien. Dit speeldoosje geldt als metafoor voor het bal, maar ook voor de droom van Assepoester over een dan nog onbereikbaar leven:

Ik kan me zo voorstellen: ze zit daar met die ouwe zooi en in die vieze ouwe keuken en 's avonds als ze alleen is - de rest is er niet - da's haar escape [...] en dan gaat ze lekker aan het draaien en dan ziet ze die prins en die prinses. En dat is eigenlijk toch wel het meest onbereikbare wat er te koop is, dat is eigenlijk voor haar niet weggelegd.

Personificatie van karakters

Concluderend kan worden gesteld dat de klassieke Assepoester door het 'zwaarder aanzetten' van het menselijke karakter, sterk gepersonifieerd is, vooral ook via het gedicht dat is te horen. Het personifiëren van de karakters is een verschijnsel dat zich ook bij Sprookjesboom voordoet. Waar voor de karakterbijbel de klassieke of zelfbedachte Efteling-sprookjes voor de Eftelingen nog een rechtstreekse inspiratiebron vormden, waren ze dat in een latere fase van de mediaproductie steeds minder. Voor de externe actoren is de manier waarop de karakters zich binnen de serie in de loop der tijd ontwikkeld hebben, inmiddels het referentiepunt geworden voor de verdere ontwikkeling:

Voor mij is het een groepje vrienden geworden en voor sommige anderen ook, we werken toch wel overwegend met dezelfde schrijvers en dat zijn figuren die ik ken [...] dus na verloop van tijd heb je heel duidelijk toch wel afgekaderd met elkaar en voor jezelf van hoe zo'n karakter in elkaar steekt. En eh dat kan ik zo, dat is voor mij gewoon als ik iets lees dan weet ik meteen of Fakir wel dit of niet dat doet. Dat is allemaal, dat is gewoon allemaal in de loop van 170 afleveringen is dat gegroeid.

Opvallend is dat veel actoren die alle langere tijd met Sprookjesboom bezig zijn, niet meer spreken over dé Wolf, dé Heks en dé Fakir, maar over Wolf, Heks en Fakir, waaruit kan worden afgeleid dat de karakters voor hen inmiddels sterk gepersonifieerd zijn, iets wat beschouwd kan worden als een belangrijk verschil ten opzichte van de klassieke sprookjes.

Stap 5: Overige conditionerende factoren bij de mediaproductie Sprookjesboom

Uit de voorgaande paragraaf blijkt dat *karakters* van Sprookjesboom zoals vastgelegd in de karakterbijbel - juist vanwege hun eigen, achterliggende content en hun onderlinge verhoudingen - van grote invloed zijn op de ontwikkeling van de diverse verhalen. Er zijn echter ook andere factoren conditionerend voor de verhalen. Voor de mediaproductie geldt dat de *motion capture-techniek* soms duidelijke beperkingen oplegt aan wat in de verhalen mogelijk is. Zo kunnen de karakters niet 'rollebollend' in beeld worden gebracht en kan de Reus niet echt liggen.

Nou ja, dan denk je: so what? Maar we vertellen wel elke dag een verhaal. Tussen diezelfde zes karakters komt toch het moment dat je hem wilt laten slapen en dat ie weer wakker wordt, maar dan moet ie zittend slapen want Reus kan niet liggen.

Ezel is het enige dier dat op vier poten staat. Net als in het park staat de Ezel in de serie vast op een sokkel. Hem op vier poten laten lopen is in de animatieserie niet mogelijk dus daar wordt bewust "omheen geschreven". Deze beperkingen worden groter naarmate de serie vordert omdat er elke keer een nieuw, fris verhaal moet worden verteld. Anderzijds leiden juist beperkingen tot creatieve oplossingen:

Deze beperkingen die als je dat bij elkaar gooit tot hele complexe situaties met de techniek: dan kan dit niet en dan kan dat niet, en dan moet je en je wil wel elke keer een leuk, fris, nieuw verhaal vertellen [...] dus die beperking. Maar de beperkingen ehm maken je natuurlijk heel creatief en beperkingen zijn altijd aanwezig. En ik geloof dat eh zonder die, zonder beperkingen het bijna onmogelijk is om goeie dingen te maken [...] zonder tegenwind gaat het vliegtuig niet omhoog.

De 'clichématige structuurtjes' die herkenbaar zijn in Sprookjesboom hebben voor een externe actor niet zozeer te maken met sprookjes, maar ze zijn eerder terug te voeren op *dramaturgie in het algemeen*. Deze structuren zijn ook te herkennen in de bijbel, in romans of films, en hebben te maken met 'verhalen vertellen' in de breedste zin van het woord:

Ook de beginselen van de poëtica, die kan ik weer terugvoeren daarop [...] maar nog ouder dus dat zijn de grote eh culturele aspecten van het verhaal vertellen [...] en die zijn relevant.

Sprookjesboom is volgens deze actor vergelijkbaar met een soap in de zin dat de karakters die de hoofdrol hebben zó zijn of worden gecomponeerd, dat er de potentie in zit om er veel afleveringen uit te halen.

Je weet van: nou ja, je duwt ze een bepaalde kant op omdat je weet van: ik moet ze in die positie brengen [...] want dan kan ik steeds weer in de kern 'hetzelfde' verhaal mee vertellen.

Bij de verhalen is inhoudelijk sprake van conditionering vanuit de *visie, missie en identiteit van de Efteling*. Dat elke aflevering eindigt met een *moraal* is vanaf het begin door de Eftelingen vastgelegd in het *format*. Ook hiervan is de beperking sterker voelbaar naarmate de serie vordert. De moraaltjes zijn vaak gebaseerd op een spreekwoord of gezegde, en die komen vaak min of meer op hetzelfde neer. Anderzijds hoort dit wel bij de wereld van de Efteling:

En wat we elke keer weer een 'haastige spoed, zelden goed' of eh, 'wie een kuil graaft voor een ander valt er zelf in', dat onderdeel van het verhaaltje daar worden we wel eens echt helemaal gierend gek van eh want zoveel van die moraaltjes hebben we niet [...] maar dat is wel echt wat de

serie doet, de serie komt wel op het eind met een moralistische eindconclusie [...] ik vind het heel erg horen bij eh de Efteling dat wat we doen.

Op de vraag of hij ook met een moraal zou werken als het niet in het format lag opgesloten, is het antwoord van deze actor tweeledig. Volgens hem is er altijd sprake van een moraal, of je nu voor kinderen of voor volwassenen schrijft. De vraag is alleen hoe zichtbaar of hoe nadrukkelijk die moet zijn. Zou de actor puur vanuit zichzelf schrijven, dan zou de moraal minder nadrukkelijk zijn dan wanneer hij voor de Efteling zou werken:

Maar vraag mij: nu krijg jij de vrije hand om voor Efteling opnieuw iets te maken dan doe ik het weer zo want dan gaan we weer terug naar die nadrukkelijke moraal. Om de reden is dat dat hoort bij die hele warme omhelzing en wereld van de Efteling waarin je komt, waarin daar gewoon hele duidelijke ankers zijn, in heel veel opzichten.

Hierbij duidt deze actor aan dat de fysieke wereld van de Efteling (en dan met name het Sprookjesbos) zoals je die als ouder met je kind (onbewust) ervaart, een rechtstreeks referentiepunt voor hem is. Het is een veilige, rustige, aangename wereld "dat weet je, daar zorgt de Efteling namelijk voor, onbewust hè, weet je dat." De wereld van de Efteling ervaart hij als een wereld waar "geen grijs is tussen goed en kwaad [...] die karakters dwalen niet, die zijn aan de ene of aan de andere kant [...] en eigenlijk staan ze allemaal aan de ene kant. Het echte kwaad is er niet." Voor hem past hier moeiteloos de Sprookjesboom bij die je toespreekt:

De vaderlijke Sprookjesboom die met vaderlijke stem heel rustig tegen jou zegt: lalalala, dat is heel fijn [...] dat hij dat zegt, dat geeft mij een heel prettig gevoel.

De Efteling drukt ook op andere manieren een stempel op de inhoud van de verhalen. Toen besloten werd als verdere uitbreiding van het merk ook een bioscoopfilm van Sprookjesboom te maken, kregen de externe actoren vanuit de Efteling de inhoudelijke opdracht mee dat het om een reisverhaal moest gaan. Daarnaast legde de Efteling de beperking op om met bestaande sets te werken. Het thema moest zijn: 'Ik wil naar huis'. Juist vanuit deze beperkingen ontstond het creatieve idee de karakters via een magische poort naar Winterland te laten gaan. Hiervoor kon in feite de bestaande set worden gebruikt, want die hoefde alleen wit gemaakt te worden. Volgens de externe actor is dit een voorbeeld van hoe beperkingen juist tot creativiteit leiden.

Kijk, je gaat met een ploeg om de tafel op basis van zo'n moeilijke patstelling en dan zet iedereen in de creativiteit z'n beste beentje voor en daar is een heel gek verhaal uitgekomen.

Bij de animatieserie legt de lengte van vijf minuten dramaturgische beperkingen op.

Het is een hele eigenaardige lengte vijf minuten [...] je kunt net wel en net niet iets doen, vijf minuten is te lang om zeg maar op één gimmick te gaan zitten [...] dat red je niet, maar het is te kort om echt een verhaal te gaan vertellen.

Hoewel de karakters vanuit hun oorspronkelijke sprookje en door de serie 'geladen' zijn, is het in vijf minuten niet goed mogelijk bepaalde thema's aan te snijden die in een langere productie wél mogelijk zijn. Voor de bioscoopfilm ontstond - vanwege de langere speelduur - juist de noodzaak de karakters te ontwikkelen of hun iets extra's mee te geven:

Ik heb dat in de vijf minuten-afleveringen allemaal vereenvoudigd en rudimentair gehouden, wat dat betreft eendimensionale, zwart-witte om dat maar gewoon helderder te laten werken. Maar nu met de film nu we ineens Sprookjesboom naar 70 minuten toe tillen [...] als ik nu naar die film kijk denk ik: ja, nu moet ik die karakters ontwikkelen [...] nu moeten daar andere spanningen tussen komen nu ze zo in een boog met elkaar maken.

In de bioscoopfilm komen Assepoester, Roodkapje, Klein Duimpje, Reus en Wolf in Winterland terecht en daar verdwalen zij. In de zoektocht die volgt, neemt Assepoester de leiding, iets wat logisch is gezien de hierboven geschetste aanpassing van het karakter waarin zij de autoriteit is binnen het Sprookjesbos. Naast deze rationele kant wordt specifiek in de film de extra laag van de vrouwelijke intuïtie en het gevoel bij Assepoester aangebracht: "Zij heeft het gevoel dat we die kant op moeten."

5.7.4 Praktijk Sprookjesboom de Musical

Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten

Het succes van de animatieserie en de crossmediale benadering van Sprookjesboom als merk, leidde al snel tot de behoefte om van Sprookjesboom een vertaalslag te maken naar live entertainment in het park, en uiteindelijk ook naar een grotere theaterproductie die het land in zou kunnen. Deze vertaalslag moest Sprookjesboom als merk versterken. De actoren zijn van mening dat een live-ontmoeting veel effect heeft: het versterkt de band tussen de doelgroep en het merk. Dit geldt voor entertainmentmerken in het algemeen en dus ook voor Sprookjesboom.

Vanwege de doelstelling van merkversterking was het vanzelfsprekend dat het om dezelfde karakters moest gaan als in de animatieserie, met dezelfde eigenschappen en basisconflicten zoals omschreven in de karakterbijbel.

Net als bij de mediaproductie was bij dit nieuwe type 'uitrol' niet meteen duidelijk welke vorm de karakters zouden moeten krijgen. Grote looppoppen met maskers waren voor de Efteling actoren niet echt een optie, omdat dit de "echtheid van de communicatie" en de interactie met het publiek in de weg zou kunnen staan. Een van de actoren had op internet filmpjes gezien van de handpoppen van Avenue Q.²¹⁶ Deze handpoppen zijn geïnspireerd op die van *Sesamstraat*. Het grote verschil is dat de acteur niet 'verstopt' zit, maar met de pop in de hand op het podium staat en dus zelf ook volledig in beeld is. De acteur bespeelt met zijn handen de mond en één hand van de pop. Tegelijkertijd spreekt of zingt de acteur de teksten en vertoont hij de mimiek en bewegingen die passen bij wat de pop op dat moment doet of zegt.

Tijdens een studiereis kwamen de actoren in Las Vegas promotielopers van Avenue Q tegen. Door deze live ontmoeting raakten zij ervan overtuigd dat deze vorm helemaal zou kloppen bij Sprookjesboom. Een actor geeft aan: "live gebeurde het pas".

Stap 2: Techniek: Sprookjesboom handpoppen

De handpoppen bleken voor de Eftelingers de aangewezen vorm voor een live-vertaling van Sprookjesboom. De poppen deden enigszins denken aan die van *De Fabeltjeskrant*. Doorslaggevend was echter dat deze vorm geen productionele beperking had.

216 *Avenue Q* is een succesvolle musicalproductie voor volwassenen die in 2003 in de VS in première ging. Geraadpleegd op 3 mei 2012 via www.avenueq.com

Kijk, het is niet origineel en het is niet bijzonder, want Fabeltjeskrant ging ook met handpoppen, [...] het is zo eigen, het is wel heel Efteling [...] ik ben er zo vrij in omdat [...] alles kan, het heeft totaal geen productionele beperking.

Dat deze vorm goed bij de Efteling zou passen, heeft ook te maken met het tijdloze aspect. De handpoppen hadden bij wijze van spreken vijftig jaar geleden ook al kunnen bestaan. Als vernieuwing paste het dus goed binnen de traditionele kaders van de Efteling:

Ik heb wel gekeken naar: Efteling is niet hip en modern [...] dat zijn we niet. Eh in mijn beleidsplan heb ik het ook continu over Efteling identiteit en vernieuwen binnen de traditie. Ik vind dat je altijd moet blijven vernieuwen binnen de traditionele kaders van de Efteling.

Vanaf eind 2006 werden de poppen gefaseerd ontwikkeld en in het park 'gelanceerd'. Als eerste waren dit Langnek en Wolf (december 2006). Bij wijze van try-out vonden er in het park eerst één-op-één ontmoetingen met het publiek en korte live entertainment acts. De cirkel voor het merk Sprookjesboom werd zo in feite voor de eerste keer rond gemaakt. De 'symbolische' invulling uit de animatieserie kreeg immers ook een fysieke invulling in het park in Kaatsheuvel.

In april 2007 volgden Klein Duimpje en Heks en daarna Ko Kabouter en Draak (juli 2007). Fakir en Roodkapje volgden in december 2007. Dat een belangrijk karakter als Roodkapje pas een jaar na de lancering van de eerste handpoppen verscheen, had te maken met het gegeven dat het hier een meer 'menselijk' karakter betrof. Ten opzichte van de dierlijke karakters (zoals Wolf) of de karikaturale karakters (zoals Heks), was de juiste, meer menselijke gezichtsuitdrukking van Roodkapje veel moeilijker te maken. In juli 2008 werden de poppen van de Ezel en Geitje Benjamin aan de cast toegevoegd.

Kenmerkend voor het type korte acts die bij de introductie van de Sprookjesboom-handpoppen in het park plaatsvonden, is het directe contact en de communicatie en interactie met het publiek:

In principe heb je daar bijna geen klassiek toneel en speel ik in the round: achter mij kan publiek staan voor links rechts overal en ik sta er heel dicht op [...] Dat wil wel zeggen dat je gefocust moet zijn, dat het publiek overal is.

Bij de kennismaking van dichtbij bleek de aandacht van de kinderen volledig naar de pop uit te gaan:

[...] dus kindjes zijn hier in het Sprookjesbos, staan dichtbij die pop, en zijn totaal gefixeerd op die pop en zien totaal die speler niet.

Stap 3: Eerdere voorstellingen van Sprookjesboom

In april 2007 vond voor het eerst in het kleine Openluchttheater in het Sprookjesbos een Sprookjesboom-voorstelling plaats. Co-producent was Fable Factory dat al sinds enkele jaren diverse acts en voorstellingen met acteurs als 'klassieke' sprookjesfiguren in het park verzorgde. Sinds 2007 vinden er wisselende voorstellingen met wisselende poppen in het Openluchttheater plaats. Het gaat daarbij in de regel om twee acteurs die ieder twee poppen afwisselend bespelen. Aanvankelijk werd er steeds een nieuwe voorstelling ontwikkeld als er nieuwe poppen klaar waren. De voorstellingen worden daarnaast aangepast, vaak afhankelijk van het seizoen.

Het Openluchttheater is kleinschalig en eenvoudig van opzet. In negen rijen zijn er rugloze banken trapsgewijs en half rond opgesteld. Deze geven van boven naar beneden goed zicht op de acteurs die niet op een

podium staan maar zich op hetzelfde niveau bevinden als de eerste rij. Er is geen echt decor. De 'coulissen' worden gevormd door coniferenhagen.



Figuur 5.19: Voorstelling Sprookjesboom in het Openluchttheater (Sprookjesbos).

De kleinschalige opzet van het Openluchttheater maakt het heel geschikt voor interactie met het publiek en dan met name met de kinderen.

Dus als het interactief is wordt het leuk voor die kinderen, die doen mee dan [...], dan gaat ook die moraal erin - als je dat persé wil - of in ieder geval dat verhaal.

Het is voor het publiek mogelijk tijdens de voorstelling in en uit te lopen. Het open karakter maakt het ook vrijblijvend: het publiek hoeft niet persé voor het verhaal te komen. Vaak wordt het bijwonen van de voorstelling ook wel gezien als een rustpunt in een drukke dag:

Het Openluchttheater daar lopen ze in en uit, ik bedoel daar lopen de meeste mensen binnen op het moment dat het al bezig is [...] maar kunnen mensen ook heel erg zoiets hebben van: oh, we moeten nog in Droomvlucht en we moeten nog poffertjes eten en we moeten nog in de kookpotjes en we moeten nog naar Carnival Festival - want de interne concurrentie is natuurlijk in de Efteling 'huge' - [...] maar mensen kunnen ook zoiets hebben van: pff, ik ben helemaal gek van alles, ik ga hier eens even rustig zitten [...] met mijn boterhammetjes en die kinderen die dansen, die doen wel mee en ik hoef nu effe lekker niks of ik ga bellen of een sigaretje roken. Dat gebeurt daar allemaal.

Het gegeven dat het Openluchttheater zich midden in het Sprookjesbos bevindt, brengt met zich mee dat de Sprookjesboom-karakters in de vorm van de handpoppen zich fysiek heel dicht bij het 'origineel' bevinden, te

weten de figuren of poppen zoals ze in het Sprookjesbos bij de attracties zijn vormgegeven. Veel actoren zien dit niet als een nadeel maar eerder als een voordeel omdat het de herkenbaarheid bij kinderen bevordert. Als kinderen het sprookje bij een attractie niet kennen, wordt het zo mogelijk als een nog groter voordeel gezien:

Dan is het helemaal handig omdat ze dat sprookje nog niet kennen of dat karakter, Ezeltje Streckje [...] maar dan is het wel verderop weer die Ezel die muntjes poept, het muntje hebben ze misschien nog in hun handen.

Een andere actor geeft aan dat de ligging van het Openluchttheater in het Sprookjesbos geen probleem is omdat de voorstelling in een theatersetting ingekaderd wordt:

Theater is een afspraak, we gaan nu kijken naar een voorstelling, we gaan zitten [...] En het theater is een taal [...] en dan gaan we nu een kwartier zitten en nu gaan we dit en dit doen.

Naast de sprookjesfiguur bij de attractie en de handpop lopen er in het Sprookjesbos ook wel eens de 'originale' sprookjesfiguren rond in de vorm van verklede acteurs. Dit is ook bij Roodkapje het geval. Het is dus mogelijk dat een bezoeker op één dag drie verschillende 'Roodkapjes' tegenkomt.



Figuur 5.20, 5.21 en 5.22: Drie Roodkapjes in de Efteling.

Een actor geeft aan dat dit vergelijkbaar is met de diverse verschijningsvormen die bijvoorbeeld ook Sinterklaas kan aannemen. Desondanks moeten de diverse Roodkapjes binnen de Efteling in principe niet in elkaars onmiddellijke nabijheid te zien zijn:

En die moet je niet allemaal met elkaar mengen en drie op een rij zetten, daar moet je voorzichtig mee zijn.

De eerste grotere theaterproductie van Sprookjesboom was getiteld *Sprookjesboom op reis* en toerde van september 2008 tot half januari 2009 door het land. *Sprookjesboom op reis* werd in licentie door V & V ontwikkeld en geproduceerd, mede omdat de Efteling als bedrijf hier nog geen ervaring mee had en op deze manier ervan kon leren.

Dus dat is een bewuste keuze in dat proces, een leerproces wat de Efteling doormaakt als media- en musical- en ander multi-mediaal bedrijf.

Sommige actoren hadden van tevoren twijfels of de vorm van acteurs met handpoppen ook zou werken als de afstand tussen het publiek en de pop zoveel groter was dan bij de kleinschalige ontmoetingen. Uit hun waarneming bleek echter dat vooral kinderen ook hier nog steeds met name de pop zien:

Het werkt wel: nog steeds zijn ze gefixeerd op die poppen. Maar wat ik wel een heel mooi voorbeeld vond bij de première van *Sprookjesboom op reis* [...] aan het eind wordt er applaus gehaald door de spelers, kwamen ze op zonder de poppen dus in hun groene kostuums. En was er een kindje die zei: mama, wie zijn die mensen? [...] Toen dacht ik van: ja, hoeveel bewijs wil je nog hebben? Ze zien heel die mensen niet, da's toch geweldig!

Bij de eerste theatertour hadden de interne actoren - vanwege de licentieconstructie - tijdens het creatieproces niet veel inbreng gehad op inhoud en vorm. Deze invloed beperkte zich voornamelijk tot achteraf iets kunnen goed- of afkeuren. Bij *Sprookjesboom de Musical* als tweede grote theaterproductie wilde de Efteling graag meer invloed op het proces vanwege de bewaking van het merk én van het 'Sprookjesboom-gevoel'. Dit laatste ligt volgens een actor met name in het aspect herkenning in combinatie met gelaagdheid.

Stap 4: Ontwikkeling van Sprookjesboom de Musical

Sprookjesboom de Musical was de eerste grotere theatervoorstelling die de Efteling helemaal zelf produceerde. Hierdoor was het voor de Eftelingers mogelijk om van tevoren maar ook tussentijds veel creatieve inbreng te hebben. De musical werd in een recordtijd van vijf maanden ontwikkeld. Dit was mogelijk omdat er al heel veel kennis en ervaring was opgedaan.

We weten - als ik het over ik heb is dat we - we hebben het over: we weten hoe het beeld is, we weten de *characters*, we weten wat voor een soort conflicten, we weten de signatuur in de muziek, alle ingrediënten zijn er: ik heb een goed verhaal nodig, punt.

Om het verhaal te schrijven werd de schrijver van het *Sprookjesboek van De Efteling* (2009) benaderd. Hij had veel ervaring in de muziekwereld - onder andere als artiest en vooral ook als liedjesschrijver - en met kindertheater. Opvallend is dat hij *Sprookjesboom* vooraf nog niet echt kende. Om zich in te leven bekeek de schrijver afleveringen van de animatieserie en bezocht hij samen met de creatief producent uit de Efteling voorstellingen in het Openluchttheater.

Van tevoren had de schrijver gevoelsmatig wat moeite met het concept van *Sprookjesboom*, omdat er verschillende kaders vermengd raken:

Ik vind: je moet het afbakenen om dát is je setting en daarin ga je die emoties beleven. En door die sprookjes nu samen te voegen is het gevaar groot dat je die hele afbakening verliest en dan is dus alles mogelijk.

Randvoorwaarden bij Sprookjesboom de Musical

Ondanks het vermengen van de kaders bij *Sprookjesboom*, herkende de schrijver wél een duidelijk kader in de vorm van de *karakterbijbel*. Hierdoor was helder welke karakters gebruikt moesten worden en waar een en ander aan moest voldoen. De schrijver heeft daarnaast geprobeerd zoveel mogelijk elementen uit de originele sprookjes te gebruiken. Hiervan had hij veel discursieve kennis omdat hij zojuist het *Sprookjesboek* had geschreven.

Naast de karakterbijbel stelde de Efteling nog een aantal randvoorwaarden, die met name betrekking hadden op de ontwikkeling van het verhaal. De schrijver merkt op:

Het voordeel was dat zij [de Eftelings] zo precies al wisten wat ze wilden, dus ik hoefde eigenlijk alleen maar mijn eigen creativiteit erop los te laten.

De Efteling had van tevoren al bepaald wat het *conflict* in de musical zou moeten zijn: er is een mens in het bos en die wil misschien wel de Sprookjesboom omhakken.

Een interne actor noemt dit - in navolging van een boek dat hij had gelezen over scenarioschrijven²¹⁷ - een goed voorbeeld van een 'dramatische kus'. Na een introductie van wie, wat, waar, hoe en wanneer, geeft de dramatische kus een wending aan het verhaal. De subtiliteit die in de term gelegen is, past volgens deze actor goed bij Sprookjesboom:

Er kan ook gewoon een graafmachine binnen komen denderen in het Sprookjesbos maar dan is het meteen kwaad [...] en ik vind het sterker als het nog gewoon niet zo zwart-wit: dat is het kwaai, en daarom vind ik de dramatische kus zo mooi, dat is gewoon het conflict, dan begint het verhaal.

In tegenstelling tot de mediaproductie waarbij er een relatieve 'tijdloosheid' noodzakelijk is in taalgebruik en onderwerpen, was bij de musical een van de randvoorwaarden dat er ook iets uit de *actualiteit* in verwerkt moest worden "puur om de ouders erbij te houden".

In de periode dat de musical ontwikkeld werd, was de afdeling Brand Development er sterk op gericht de diverse uitingen of producten van Sprookjesboom als het ware "dichter naar elkaar toe te trekken". In de randvoorwaarden voor de musical lag besloten dat er *nieuwe liedjes* geschreven moesten worden, maar dat er ook - vanwege de herkenbaarheid en merkversterking - een aantal *bekende, succesvolle liedjes* (uit de animatieserie en uit de voorstellingen in het Sprookjesbos) verwerkt moest worden. Dit maakte de opdracht voor de schrijver niet eenvoudig. Sommige liedjes conditioneren een bepaalde stap in het verhaal. Zo gaat een liedje als *Stampen, stampen* over het oproepen van de Fakir als 'hulp bij alle rampen', dus er moet in het verhaal een aanleiding ingebouwd worden om hem te roepen.

In totaal zijn in de musical tien liedjes verwerkt die deels meer algemeen van aard zijn en deels verhalend. Deze verhalende liedjes staan in dienst van het verhaal, dat wil zeggen dat een deel van het verhaal gezongen wordt.

Verder was conditionerend dat iedere acteur gewend is twee (of drie) 'vaste' poppen te bespelen. Deze konden dus in het verhaal niet in één en dezelfde scène worden opgevoerd. Alleen wanneer de spelers na afloop van een voorstelling applaus komen halen, zijn zij met hun twee eigen poppen in de hand te zien.

Het verhaal van Sprookjesboom de Musical

Op een ochtend vinden Roodkapje en Klein Duimpje een slapend mens in het Sprookjesbos. Zijn naam is Willem en hij blijkt een houthakker te zijn. Hij legt uit dat hout hakken nodig is om het bos gezond te houden en dat mensen producten van hout nodig hebben.

217 De verborgen schrijver van Ger Beukenkamp



Figuur 5.23: Willem en vijf Sprookjesbosbewoners. (Bron Efteling)

Willem gelooft niet in sprookjes en denkt dat de Sprookjesbosbewoners verkleed zijn. De reactie van de Sprookjesbosbewoners op Willem varieert van bewondering (Klein Duimpje en Ezel), tot wantrouwen (Roodkapje, Draak). Willem is zelf nogal gecharmeerd van Assepoester. Heks daarentegen benadert hij alsof zij een bejaarde is. Heks ziet in Willems komst een kans. Aan Wolf legt ze uit dat de houthakker de Sprookjesboom zou kunnen omhakken: “dan lopen al die verhalen veel slechter af, en word ik de mooiste van het land!” De Wolf ziet hierin ook zijn eigen voordeel: “dan krijg ik Roodkapje te pakken [...] en dan leven de geitjes niet lang meer maar leef ik lang en gelukkig!”



Figuur 5.24: Wolf en Heks brouwen een toverdrankje. (Bron Efteling)

Met behulp van Wolf brouwt Heks een drankje. De houthakker drinkt het drankje, hij transformeert in een slechterik en krijgt daardoor enorme zin om de Sprookjesboom om te hakken. Geitje Benjamin heeft vanaf een verstopplek alles gezien en hij gaat hulp halen. In de tussentijd heeft Ezel besloten dat hij ook houthakker wil worden omdat hij er genoeg van heeft altijd maar de ezel te zijn en elke dag munten te moeten poepen. Per ongeluk drinkt hij een restant van het toverdrankje waardoor ook hij de Sprookjesboom wil omhakken. De overige Sprookjesbosbewoners beseffen dat dit een ramp zou zijn en besluiten Fakir te roepen door driemaal te stampen. Fakir bedenkt dat ze samen een toverpoort moeten bouwen. Ezel en de houthakker gaan, aange-

moedigd door de kinderen uit het publiek, onder de poort door waardoor de betovering verbroken wordt. In plaats van de Sprookjesboom, hakken Willem en Ezel nu de boom bij het huisje van Heks om. De boom komt krakend op het huisje terecht. Heks geeft hiervan Wolf de schuld en ruziënd verdwijnen zij van het toneel. Tijdens de ballade aan het slot van musical komt Willem tot het inzicht dat sprookjes toch bestaan. Willem zingt de coupletten en Assepoester zingt, vanaf het kasteel, het refrein:

*Stel dat het dan toch waar is
Ik zag een heks en een draak
Maar ik denk dat het niet raar is
Als ik straks ontwaak*

*Kijk naar de maan
Als zij zo mooi kan schijnen
Zullen de twijfels verdwijnen
Sprookjes bestaan*

*Er is maar een conclusie
Het is toch geen illusie
Zoals ik het nu zie:
Sprookjes bestaan*



Figuur 5.25: Willem en Assepoester zingen Sprookjes bestaan. (Bron Efteling)

Het verhaal eindigt zoals het begon: de houthakker ligt in het Sprookjesbos te slapen. Assepoester laat als aandenken haar kroontje bij hem achter. De Sprookjesboom zegt tot besluit dat Willem bij het wakker worden even dacht dat hij alles gedroomd had, maar “jullie weten wel beter, hè. Sprookjes bestaan. Dat doet me trouwens denken aan die keer... maar dat, lieve kinderen, dat is weer een ander verhaal.”

Nadat de acteurs applaus hebben gehaald volgt de musical medley met enkele bekende meezingliedjes.

Stap 5: Overige conditionerende factoren bij Sprookjesboom de Musical

In de karakters van de musical zijn *kenmerken uit de achterliggende sprookjes* veelvuldig verwerkt. Onder andere via woordspelingen wordt er ook volop naar verwezen. Zo vraagt Roodkapje aan de houthakker waarom hij zulke grote handen en grote mond heeft, hebben Heks en Wolf het over een ‘wit voetje’ halen en maakt Geitje Benjamin gebruik van het feit dat hij zich goed kan verstoppen. Naast deze ‘klassieke’ elementen is de *actualiteit* via woordspelingen verwerkt. Zo noemen Klein Duimpje en Roodkapje zichzelf ‘B.S.-ers’ (Bekende Sprookjesbosbewoners), analoog aan de tegenwoordig veel gebruikte term B.N.-ers (Bekende Nederlanders).

Net als voor de actoren van de mediaproductie, waren ook voor de schrijver van de musical bepaalde karakters makkelijker te verwerken dan andere. In vergelijking met de mediaproductie was er echter meer ruimte voor een *vrijere interpretatie van bepaalde karakters*. Zo werd Fakir door de schrijver wat “lolliger” gemaakt dan in de mediaproductie en in de voorstellingen in het park. In sommige gevallen werden vervolgens in de regiefase bepaalde karakters nog sterker aangezet. Hier groeide het karakter van de Fakir verder uit tot een “echte maffe figuur”. Ook Ezel die in mediaproductie vast staat op zijn sokkel, kreeg als karakter in de Musical letterlijk en figuurlijk meer bewegingsruimte. De ‘gemene’ karakters bleken het makkelijkst te verwerken.

Sommige karakters zijn wat lastiger, ja, dat klopt. Weet je wat het gekke is? De gemene karakters zijn vaak het leukste, die Heks en zo, daar kun je wel iets mee.

Een karakter als Assepoester bleek ook hier iets lastiger. Naast haar af en toe te laten poetsen, werd er in de regiefase bij bedacht dat zij af en toe zou flauwvallen.

Uit het Sprookjesbos zijn in het *decor twee beeldbepalende attracties* te herkennen. Het huisje van de heks en het kasteel (in Sprookjesboom is dit de woning van Prinses Assepoester) wisselen elkaar af op het podium. Vanuit zijn ervaring met beeldregie bij televisie, had een van de interne actoren het idee dat juist het kasteel het totaalbeeld zou verrijken:

Ik wist meteen: om het nou in die voorstelling rijk te maken moeten we de lucht in dus dus dat kasteel waar ze dan maar bovenop moet staan, dat maakt het wel rijk, snap je, anders heb je zo’n toneelbeeld en het gebeurt alleen hieronder.

Ook aan *het geluid en de belichting* is bewust veel aandacht besteed, hoewel men weet dat dit de meeste bezoekers niet zal opvallen. Zo is er in samenspraak met de lichtontwerper bij aanvang de voorstelling een zonsopgang gecreëerd, tegen het einde wordt het langzaam nacht, de maan verschijnt en als Willem voor de tweede keer wakker wordt, is het weer dag. Een actor beschrijft deze effecten als volgt:

Actor: “Maar niemand zegt wat een fantastische zonsopgang in het openingsnummer maar de zon komt op in het openingsnummer.”

MH: “Het wordt steeds lichter.”

Actor: “Er is zoveel te doen in het bos maar het wordt steeds lichter maar dan moeten we ook uiteindelijk bij *Kijk naar de maan* in de nacht uitkomen want dan wordt het leuk.”

Kenmerkend voor de voorstelling is het hoge *interactieve gehalte*, iets waar de schrijver in overige kindertheaterproducties veel ervaring mee had. Bovendien wordt interactiviteit ook in het Openluchttheater bewust veel gebruikt. Bij de eerste theatertour van *Sprookjesboom* was dit veel minder het geval. Niet alle makers van kindertheater maken er graag gebruik van.

Toen was ik heel erg verbaasd dat regisseurs en schrijvers - wat dan andere mensen waren die nog nooit iets met Efteling gedaan hadden of niet specifiek veel met Efteling te maken hadden - daar heel bang voor zijn voor die interactie. Dat veroorzaakt chaos, krijg je ze niet meer op hun stoel, het zijn kinderen, of ook: kinderen in die doelgroep moeten ook maar gewoon zitten en luisteren [...] maar het mag wel een beetje leuk zijn, denk ik dan.

Volgens deze actor past het interactieve goed bij de Efteling: Het publiek wordt via vraag en antwoord betrokken, terwijl de kinderen vooral ook gestimuleerd worden mee te zingen en te dansen. Ook helpen zij mee de blokken voor de toverpoort in de zaal te zoeken. Verder gaan de karakters af en toe zelf de zaal in. Dit wordt door de Eftelingers aangeduid als voorbeeld van *door de vierde wand gaan*. Wolf gaat bijvoorbeeld in de zaal “oorsmeer van een moeder” en “een haar van een papa” halen voor het toverdrankje. Hoewel de setting van *Sprookjesboom* de musical volgens een actor “hartstikke in het bos” is, gaat het ook om een cartooneske interpretatie, waarbij juist karakters als Wolf en Heks zich veel kunnen permitteren. Zij zijn weliswaar slechteriken maar ook publiekslievelingen waardoor zij bepaalde “credits” hebben:

Wolf stapte eruit en gaat naar iemand toe in de zaal eh maar dat kan [...] d’r is niemand die zegt van: wat gebeurt er nu? snap je, het is heel logisch [...] ook even een grap maken over een kindje van: “oh, ik zie een lekker kindje”.

De scène voorafgaand aan de ballade *Sprookjes bestaan* aan het slot, is een subtielere manier om door de vierde wand te gaan. Willem gaat op de rand van het podium zitten en deelt - eerst gesproken en later gezongen - zijn twijfels met het publiek:

Hij moet gaan zitten, hij moet door de vierde wand heen [...] en hij moet al die twijfels, al die avonturen die die nu heeft beleefd delen met de zaal. En als ie hem deelt krijg je de reactie en de interactie, dan zingt ie door het nummer heen en dat is kippenvel. Ja, ik vind dat het gelukt is.

In *Sprookjesboom* de Musical is door de actoren bewust gelaagdheid aangebracht. Dit is iets wat volgens hen past bij sprookjes, bij de Efteling en bij het gegeven dat er verschillende doelgroepen zijn. De eerste laag is: er is een mens in het bos. De tweede laag wordt gevormd door: en die gelooft niet in sprookjes.

Heel bewust gekozen en daarmee kan je dus een heel eind vooruit, dan zit er dus een ontwikkeling in het karakter – belandt in het Sprookjesbos, gelooft niet in sprookjes en uiteindelijk gelooft ie wel in sprookjes – en da’s prettig om naar te kijken, dat is verhalen vertellen [...] voor iedereen is duidelijk dat dat in sprookjes voor deze context echt wel naar een ‘en ze leven nog lang en gelukkig’ moet, want hij gelooft op het einde best wél in sprookjes, ja.

De derde laag heeft te maken met het gegeven dat sommige karakters meteen al niets moeten hebben van de mens in het bos:

Dus ik vind dat ook wel mooi dat je weet dat je onbewust tegen mensen kan zeggen van: kijk nou eerst eens even gewoon wat er aan de hand is voor je meteen denkt van: ah, d'r is iets anders dus dat wil ik niet.

Het ontstaan van deze derde laag wordt door de creatief producent achteraf herleid tot het liedje *Iedereen is anders*. Dit is een bestaand liedje uit de parkshow in het Openluchttheater dat vanwege het succes daar, maar juist ook vanwege de inhoud, gekozen was. In een schriftelijke aanvulling na het tweede interview legt de interne actor uit hoe deze derde laag tot stand kwam:

Ik vind het een heel goed (misschien zelfs wel beste) thema qua passendheid Sprookjesboom (omdat de karakters allemaal een ander sprookje als achtergrond hebben). Ad heeft uiteindelijk deze boodschap als diepere laag toegeschreven aan het karakter van houthakker Willem, dat heb ik niet specifiek aangedragen, het is daar ondergebracht. (Naschrift bij tweede interview)

In de regiefase van de musical werd in overleg tussen de diverse actoren besloten het liedje van een 'verhalende' tekst te voorzien. Dit werd *Willem is geweldig*. Het lied wordt tegen het einde van de musical door de Sprookjesbosbewoners gezongen. Hoewel de tekst bij dit specifieke verhaal aansluit, is in wezen de boodschap dezelfde gebleven als die van *Iedereen is anders*.

Bij *Sprookjesboom de Musical* spelen elf karakters mee die door in totaal vijf poppenspelers worden gespeeld. Belangrijk voor de musical was de casting voor de rol van Willem. De acteur die de eerste serie voorstellingen speelde, was voor de reprise niet beschikbaar. Vandaar dat er een nieuwe acteur gezocht moest worden:

Ik merk hoe moeilijk het is om zulke grote mannen te vinden die iets zachts hebben [...] en iets liefs en iets sympathieks.

Ook de tweede acteur die de rol vervulde, slaagde erin sympathiek over te komen meteen in het eerste deel van de voorstelling. Dit was belangrijk omdat er in het verhaal een betovering zit tot 'slechterik':

Als dat niet is - en daarom ben ik daar zo bang voor en daarom hamerde ik daar ook lang op - als je niet in het eerste deel sympathiek voorkomt, dan valt de voorstelling om. Dan werkt de betovering niet, dan is er een mens in het Sprookjesbos [...] die moet eerst de sympathie krijgen in ieder geval van de kinderen in de zaal, en van een aantal karakters op het podium [...] want dan is daarna die betovering er. En dan ondanks dat ie niet in sprookjes gelooft en daar helemaal niet in meegaat moet je toch hem wel aardig vinden [...] anders dan maakt die betovering niet meer uit en dan klopt de voorstelling niet [...] als hij altijd al akelig en eng is.

Een aspect dat door verschillende actoren naar voren wordt gebracht als bijzonder aan Sprookjesboom de musical is het 'poëtische'. De schrijver geeft aan dat zelf erg van de 'poëtische inslag' te houden. Bovendien is hij van mening dat het poëtische heel sterk bij de Efteling past. Sterker nog: het kan iets tot "heel erg Efteling" maken.

De schrijver relateert het bijbehorende gevoel sterk aan zijn eigen beleving (als kind) in de Efteling en aan de sfeer van nostalgie, heimwee en melancholie, een gevoel dat hij ook in de opdracht herkende:

Dat heb ik ook als kind toen we in de Efteling liepen, hè, heb je toch altijd een soort met je oren op die muziekdoosjes, dat gevoel – Anton Pieck straalt dat ook uit - dat is een soort van heimwee naar het eenvoudige, het gezellig samen ganzenborden hoort daar ook bij [...] d'r zit echt een soort

nostalgie en heimwee en melancholie in, onder de opdracht, en dat heeft de Efteling altijd goed bewaakt.

Bij de musical heeft de schrijver het poëtische geprobeerd te bereiken via de ballade *Sprookjes bestaan*. Deze ballade zat eigenlijk in het midden van het verhaal. In overleg met de regisseur en de Efteling actoren is deze aan het einde terecht gekomen, iets wat ongebruikelijk is, zeker bij een productie voor kinderen:

[...] en dat was echt een gok om af te sluiten met een ballade - wat je normaal niet doet qua spanningsboog - maar dat is toch wel goed uitgepakt, vind ik.

Volgens een andere actor is het juist de ballade en hoe deze wordt ingeleid door Willem wat tot kippenvel leidt. Het is volgens hem mede hierdoor gelukt om van Sprookjesboom "geen kinderachtige kindermusical" te maken. Ook het (niet eenvoudige) taalgebruik speelt hierin een rol.

Bij de ballade draagt ook de belichting (in de vorm van een echte maan) eraan bij dat het "betoverend" en "poëtisch" wordt:

Heel bewust, dat vind ik heel belangrijk. *Kijk naar de maan* dat nummer maakt het - doordat dat erin zit - wordt het betoverend of poëtisch.

Hoewel voor de jongste kinderen het verhaal mogelijk al rond is op het moment dat de betovering van de houthakker en de Ezel verbroken wordt, is de ballade op belevingsniveau ook voor hen een belangrijk moment. Hoewel zij de tekst wellicht niet helemaal begrijpen, voelen zij volgens een actor wel degelijk wat er aan de hand is door de combinatie van de twee karakters, de maan en de zang.

Na de ballade kan de voorstelling via de medley op een uitgelaten manier worden afgesloten:

En dan gaan we daarna nog wel een keer met z'n allen op de stoelen gaan springen bij *Stampen, stampen, stampen* en de houthakkersmedley, en dat vind ik net zo leuk.

5.7.5 Praktijk van de Sprookjesboom als fysieke attractie in het Sprookjesbos

Stap 1: Ideevorming, inspiratiebronnen en referentiepunten

Met het bedenken van Sprookjesboom als concept, ontstond meteen al het idee dat er op termijn een fysieke uiting in het park moest komen in de vorm van de Sprookjesboom als vaste attractie. Hiermee zou de cirkel voor Sprookjesboom als merk op een definitievere wijze rond worden dan bij iets 'software-matigs' als een voorstelling of musical het geval is. Een fysieke attractie zou naar verwachting beantwoorden aan een doelstelling die bij aanvang van Sprookjesboom als merk was gesteld: het zou bezoekers naar het park in Kaatsheuvel trekken.

Het referentiepunt bij de ontwikkeling van de fysieke Sprookjesboom vormde de animatieserie en daarmee tevens de karakterbijbel. Op het niveau van content gaat het om hetzelfde type verhaaltjes met dezelfde (combinatie van) karakters. Ook het karakter van de Sprookjesboom zelf moest hetzelfde zijn als in de serie:

Alles wat die boom hier zegt en doet moet binnen het karakter passen zoals we die in de serie hebben neergezet.

Net als in de animatieserie is de Sprookjesboom de verteller van verhaaltjes. Het gaat hierbij om verhaaltjes van twee minuten. Vanwege de gewenste herkenbaarheid zijn deze geschreven door een schrijver van de animatieserie.

Voor de ontwerper die de opdracht kreeg de fysieke Sprookjesboom te gaan ontwerpen, geldt de natuur in het algemeen als een belangrijke inspiratiebron. Natuur betekent voor hem authenticiteit. Daarnaast vormt de natuur fantasievolle contexten waarin zich verhalen kunnen hebben afgespeeld “waarvan de echo’s nog hoorbaar zijn als je goed kunt luisteren”, of zouden kunnen afspelen:

Echte authentieke plekken, dat kunnen ook steden zijn maar vaker vooral natuur en dingen die in de natuur plaatsvinden en en met watervallen waar elementen bij elkaar komen, spannende dingen ontstaan zijn in de loop van eeuwen of miljoenen jaren, dat vind ik interessant, dat zijn voor mij de plekken waar waar zich verhaaltjes af kunnen spelen of waar allerlei dingen gebeurd zijn [...] dat vind ik spannend.

Nu de Sprookjesboom fysiek in de Efteling zou verschijnen, speelde de fysieke context van de Efteling opnieuw een conditionerende rol. Natuur en met name bomen vormen een wezenlijk onderdeel van de fysieke Efteling en van het Sprookjesbos in het bijzonder. Al eerder waren er in bepaalde Efteling attracties ‘artificiële’ bomen verwerkt. Droomvlucht is hiervan een voorbeeld. In deze attractie is onder andere een boom met een gezicht te zien. In het Sprookjesbos zetelt de Trollenkoning in een artificiële boom. Deze boom was eind jaren 80 zo natuurgetrouw mogelijk vormgegeven door een mal te maken van de schors van een treurwilg, afkomstig uit het Sprookjesbos. Vervolgens werd deze gereproduceerd. Deze zelfde techniek werd gebruikt bij de vormgeving van de Sprookjesboom om ook hier een ‘natuurgetrouw’ effect te bewerkstelligen. Dit betrof bijvoorbeeld de schorsstructuur.

Stap 2: Techniek: interactiviteit en beweging

De Sprookjesboom-attractie maakt gebruik van ‘technische’ interactiviteit met spraakherkenning. De Sprookjesboom is niet de eerste attractie in het Sprookjesbos met een dergelijke interactiviteit. De Papegaai uit 1952 is op heel basaal niveau interactief: wat een bezoeker richting de papegaai roept, wordt letterlijk (en versneld) herhaald. Er is daarbij geen ‘filter’ dat minder gepaste uitroepen elimineert. Bij de Sprookjesboom is de interactiviteit volledig voorgeprogrammeerd. Een actor geeft aan dat er daarbij bewust gekozen is voor de zekerheid dat het kind dat voor de (in een boomwortel verborgen) microfoon staat (en het omringende publiek) een goed gevoel heeft.

De Sprookjesboom slaapt aanvankelijk maar wordt dan wakker. Dit principe is ook bij de Trollenkoning te zien. Waar de Trollenkoning in een onbegrijpelijk taaltje murmelt, begint de Sprookjesboom een gesprekje met het publiek, of liever: met een kind uit het publiek in de trant van: *Ik ben de Sprookjesboom, en wie ben jij?* Het kind kan vervolgens zijn of haar naam in een gat in de boomwortel roepen. Als de Sprookjesboom de naam herkent, herhaalt hij deze. Anders spreekt hij het kind aan met ‘mensenkind’. Vervolgens vraagt hij naar de leeftijd en zegt hij: *Zal ik je vertellen dat ik al honderden jaren oud ben?* Meestal is er ook nog een opmerking over het weer in de zin van: *Lekker weertje heb je voor mij meegenomen.*

Hierna mag het kind kiezen uit twee karakters waarover de Sprookjesboom een verhaal zal vertellen. Dan volgt de opening van het verhaaltje met het bekende: *We leven hier in het Sprookjesbos meestal lang en gelukkig.* Elk verhaaltje eindigt met: *Maar dat, lieve kinderen, dat is weer een ander verhaal.*

De Sprookjesboom maakt geen heftige bewegingen. Dit sluit qua stijl aan bij de beweging(s-technieken) in de rest van het Sprookjesbos, maar het past vooral ook goed bij de aard van de Sprookjesboom. Aangezien het om een boom gaat, is hij in essentie vrij statisch. Wat beweegt is het gezicht - met name de ogen en de

mond - en verder de takken en de wortels. Om het statische karakter van de boom enigszins te compenseren, heeft hij bij het vertellen meer humor gekregen dan in de animatieserie. De humor wordt vooral gedragen door de zogenaamde *side kicks* in de vorm van kleine bosdieren die her en der in het tafereel opduiken en de boom vragen stellen of commentaar leveren op de gebeurtenissen. De bosdierjes zijn mede bedoeld om de aandacht van de kinderen vast te houden.²¹⁸

Stap 3: De plaats van de Sprookjesboom

Binnen de Efteling waren de meningen verdeeld over de plaats waar de Sprookjesboom zou komen. De actoren die al langer actief met het merk bezig waren, zagen hem het liefst centraal in het Sprookjesbos verschijnen, vooral vanwege de centrale rol die hij in de animatieserie speelt:

Nou ja, midden in het Sprookjesbos omdat hij natuurlijk de centrale figuur is van alle sprookjes noem het maar even, zoals we hem in de serie hebben geprofileerd: hij was er altijd al als eerste, hij heeft alles zien ontstaan, hij kent daardoor alles en iedereen, hij is echt de centrale figuur. Dus zou ie een centrale rol moeten hebben.

Bij de actoren die (voor het eerst) bij ontwerp en vormgeving van de Sprookjesboom betrokken werden, had een plek direct buiten het Sprookjesbos de voorkeur. Dit vanwege de manier waarop sprookjes in het Sprookjesbos zijn vormgegeven: "Het Sprookjesbos is toch inderdaad iets waar je hele heldere sprookjes neerzet." Dit werd mede beargumenteerd vanuit de betekenis van de Sprookjesboom als overkoepeling. De Sprookjesboom is in deze optiek een 'verhalenverteller', eerder dan dat hij zelf één van de sprookjes is:

Wat is nou de betekenis van die boom, die boom is toch overkoepelend, dat is niet een sprookje in het Sprookjesbos nee, die boom is een soort [...] eigenlijk een soort storyteller en ik dacht van: gôh, moet ie niet bij de entree liggen bijvoorbeeld van het Sprookjesbos of in een soort voorportaal-achtig ding en daarna: 'ga zelf maar kijken' en dan ga je zelf kijken bij wijze van spreken [...] als een soort inleiding, een soort nestor van het Sprookjesbos.

Een andere optie die werd overwogen was de Sprookjesboom in het Openluchttheater in het Sprookjesbos te plaatsen, als onderdeel van de show. Dit zou een meer "gekaderde omgeving" zijn. Uiteindelijk besloot de directie dat de Sprookjesboom toch in het Sprookjesbos kwam te staan, maar dan min of meer aan de rand. De boom bevindt zich aan een eigen pleintje met banken, hij is omringd door een kleine waterpartij en omgeven door struiken en bomen. Een argument voor deze plaats en opzet was dat het een meer "beschutte" plek was, enigszins verwijderd van de drukte van de oudere jeugd. Deze plek zou beter passen bij de beleving van de jonge doelgroep van Sprookjesboom en de sociale context waarin zij de Efteling bezoeken.

Stap 4: Conditionering bij en ontwikkeling van de Sprookjesboom

Het was bij de fysieke Sprookjesboom van belang dat hij qua *look-and-feel* zou aansluiten op de Sprookjesboom uit de animatieserie. Vandaar dat juist ook de actoren die intensief bij de content van de serie betrokken waren, bij de ontwikkeling van de boom meekeken. Hierbij speelde de inleving in de beleving van de doelgroep een grote rol:

218 De bosdierjes zijn later ook als karaktertjes in de mediaproductie opgenomen.

Het is zo'n imposante boom, die is acht meter hoog of zo en dat is al best wel eng voor kinderen die zo hoog zijn en dan moet je hem wel een bepaalde aantrekkingskracht geven, een aaibaarheid, iets waardoor ie denkt van: oh, da's mijn lieve opa, daar ga ik gezellig naartoe!

Belangrijk voor de actoren was dat de fysieke Sprookjesboom organisch zou voelen en de indruk zou geven dat hij er al honderden jaren staat. Dit gevoel wordt expliciet kracht bijgezet doordat de Sprookjesboom zegt: *Ik ben al honderden jaren oud.*

Om het juiste karakter en daarmee het juiste gevoel uit te stralen was het voor de actoren cruciaal dat de ogen sprekend en zacht zouden zijn. Zo waren de ogen in de eerste ontwerpen volgens deze actoren iets te gelig, wat de Sprookjesboom mogelijk wat te "eng" zou maken. Het referentiepunt hierbij was dat in de serie de Wolf en de Draak als 'engere' karakters ook gelige ogen hebben:

En ook zijn ogen, de kleur van zijn irissen was wat gelig [...] - de Wolf en de Draak hebben dat bijvoorbeeld ook - en dat heeft toch iets engs, iets agressiefs misschien. Nou, en de boom heeft bruine ogen dus dat moet ook weer veel zachter en warmer gemaakt worden inderdaad.

Vanuit de ontstaansgeschiedenis van het merk waren de figuren uit Sprookjesboom een 'cartooneske' vertaling of doorontwikkeling van de 'klassieke' Sprookjesbosfiguren. Anders dan bij de overige Sprookjesboomfiguren het geval was, bestond van de Sprookjesboom zelf nog geen 'klassieke' referentie in het Sprookjesbos. De Sprookjesboom was als figuur uitsluitend bekend in zijn cartoony vorm in de animatieserie. Het was nu zaak het proces om te keren en de Sprookjesboom te laten aansluiten op de *vormtaal van het Sprookjesbos* zonder daarbij de herkenbaarheid van de cartoony boom te verliezen. De vormtaal van het Sprookjesbos is voor de ontwerper nauw verbonden met de *vormtaal van Pieck*:

Dat is net andersom, dus dat proces moet je omkeren, moet je omgekeerd 're-inventen' van eh alsof die er eerst was. Eerst was er de echte boom in het Sprookjesbos die is 'vercartoond' in de serie te zien [...] dus je moet hem terugvertalen naar de lijnvoering van Anton Pieck.

De ontwerper heeft geprobeerd de essentie van wat de Sprookjesboom zou kunnen of moeten zijn, te raken. Dit vroeg om een bewuste reflectie op de essentie van de lijnvoering van Pieck. Het verschil in lijnvoering tussen een *cartoony*-tekenstijl en een scherpe tekenstijl als die van Pieck is namelijk groot. Eerstgenoemde stijl kenmerkt zich door ronde, bolle vormen, en is als het ware gebaseerd op "opdikking". Piecks lijnvoering daarentegen vindt zijn oorsprong eerder in "uitholling", het is "scherper gesneden". Volgens de ontwerper is dit iets wat het werk van Pieck letterlijk gelaagd maakt:

[...] doet ie bij huisjes ook, een huisje wat voor een deel gescheurd en gebarsten en waar het stucwerk af is waardoor je de steentjes ziet erachter dan zeg je van: oh, er zitten eigenlijk steentjes achter. Dat is de gelaagdheid letterlijk, je laat de gelaagdheid zien.

De ontwerper geeft hierbij nadrukkelijk aan dat hij een heel andere tekenstijl heeft dan Anton Pieck, maar dat hij wel geprobeerd heeft het aspect van 'scherpere lijnvoering' te hanteren.

Naast de lijnvoering speelden bij de ontwerper met betrekking tot Pieck ook andere overwegingen mee. Piecks inspiratiebronnen reiken soms verder terug dan diens tekeningen of voorstellingen in de Efteling. Het gaat daarbij met name om de authentieke plekken die Pieck inspireerden, en de rol van 'de elementen' die hierop hun invloed doen gelden:

Wat ik nog veel interessanter vind en dat zijn juist dingen die Pieck mooi vond voordat ie ze tekende, hè. Dus de kathedralen en de oude huisjes. En Pieck die tekende altijd dingen die toch al wel oud waren en die eigenlijk een beetje teruggepakt werden door de elementen [...] op het moment dat dat huisje er al lang staat en de elementen die gaan dat aanvreten [...] dan krijg je het karakter erin.

Een ander aspect van de 'vormtaal' van het Sprookjesbos is de natuur. De Sprookjesboom moest passen in de natuurlijke context van het Sprookjesbos. Ook in bredere zin speelde de *natuur* als inspiratiebron een conditionerende rol. Het ging hierbij om beelden van hoe soms iets – zoals bijvoorbeeld een rots of boomwortels – “als verrassing van de natuur” een gezicht lijkt te bevatten, alsof het van nature zo ontstaan of gegroeid is. Dit was ook een belangrijk aspect in de instructies van de ontwerper aan de modelleur:

En ik heb de modelleur destijds die de kop van de Sprookjesboom gemodelleerd heeft ook uitgelegd wat mijn gedachtegang was over die boom en dat die gegroeid is en hoe dat dan weer die vormen zijn. Dus we hebben zoveel mogelijk geprobeerd om die gezichtsvormen die we dan weer herkennen als neus en wangen groeisels of vergroeisels van die boomstam te laten zijn.

Nog los van het idee of ontwerp, is het ook in de uitvoering heel moeilijk om een 'goede boom na te maken':

Een echte boom heeft een bepaalde ja, een bepaalde toevalligheid zeg maar, een bepaalde zachtheid, een bepaalde ongrijpbaarheid, een bepaalde aardsheid en een 'namaakboom met een gezicht' heeft, is harder, heeft hardere contouren, die kroon heeft niet die rommeligheid van een echte kroon.



Figuur 5.26: De Sprookjesboom in het Sprookjesbos. (Bron Efteling)

Conditionerend bij Efteling-attracties in het algemeen is dat ze een bepaalde 'capaciteit' moeten hebben in de zin van het aantal bezoekers dat (per tijdseenheid) de attractie kan beleven. Om deze reden is er vóór de Sprookjesboom in een halve cirkel het pleintje gecreëerd met enkele bankjes. Hoewel de ontwerper dit een begrijpelijke conditie vindt, doet het volgens hem enige afbreuk aan de 'mystiek' of het 'magische element'. Zonder deze conditie zou de plek er in de ogen van deze actor iets anders hebben uitgezien:

Dan ligt ie in het hart van een bos op een plek waar - ver van de bewoonde wereld vandaan - tussen andere bomen en in een keer dan ligt ie daar achter, zit ergens achter.

Reflecties op het resultaat

De fysieke Sprookjesboom werd op 1 april 2010 officieel geopend. Een aantal actoren is zowel in de periode van de bouw van de attractie als daarna geïnterviewd. In deze tweede interviews hebben de actoren gereflecteerd op het resultaat en vooruitgeblikt op de veronderstelde gevolgen van de fysieke Sprookjesboom. Over het uiteindelijke resultaat van de fysieke Sprookjesboom als attractie zijn de actoren tevreden. Door de aanpassing aan de context van het Sprookjesbos is de fysieke Sprookjesboom qua vormgeving wellicht niet een letterlijke kopie geworden van de Sprookjesboom uit de animatieserie. Dit is in de optiek van de ontwerper voor het publiek echter uiteindelijk geen enkel probleem: de essentie van de Sprookjesboom is voor hem immers een "boom met een gezicht":

Die gaan ze net zo herkennen als dat. Die overstap, die brug leggen mensen automatisch, en kinderen ook, kinderen zeker.

Bij dit laatste spelen ook zijn eigen kinderen als referentiepunt een rol. Nog voordat hij met het ontwerp van de Sprookjesboom aan de slag ging, wezen zij hem tijdens een ritje in Droomvlucht op de boom met het gezicht die zich in deze attractie bevindt en zeiden spontaan: "Hé, Sprookjesboom!"

De ontwerper beschouwt de fysieke Sprookjesboom qua vormgeving weliswaar als "charmant" maar ook wellicht iets te "concreet" in vergelijking met de "mystiek" van de natuur of van het Sprookjesbos. De Sprookjesboom appelleert in dat opzicht bij hem persoonlijk eerder aan het hoofd dan aan het hart. Vanuit zijn perspectief als volwassene zou de reactie vooral kunnen zijn: "knap gemaakt". Opgemerkt wordt daarbij echter ook dat het voor kinderen waarschijnlijk heel anders werkt. Kinderen van nu hebben mogelijk later als volwassenen bij de Sprookjesboom nostalgische herinneringen die vergelijkbaar zijn met de herinneringen van de volwassenen van nu aan de attracties uit hun kindertijd.

De fysieke Sprookjesboom wordt door de actoren, met name uit de disciplines media, live entertainment, theaterproducties en merchandise, beschouwd als zeer *merkversterkend*. De Sprookjesboom is immers de "naamgever" van het concept. Het is een 'live-ontmoeting' met het karakter en zal om die reden volgens hen nieuwe mensen aan het merk binden en bestaande verbindingen versterken. Daarnaast wordt de Sprookjesboom gezien als een positieve aanvulling op het park:

En juist die boom gaat heel erg leven en ik denk dat het geweldig is dat je die boom dan ook echt fysiek kunt gaan ontmoeten. En dat weer heel veel doet voor hier in het park maar ook voor de serie, dat dat voor beide kanten een positieve uitwerking heeft, dus ik vind dat heel belangrijk.

Met zijn vaste plaats in het Sprookjesbos is de Sprookjesboom in "waardigheid" toegenomen. Hij heeft hierdoor min of meer de status van "instituut" gekregen:

Er is maar één Sprookjesboom en die staat in het bos [...] je zit bijna op een soort instituut, hij is zwaar hè [...] en hij is natuurlijk ook aard- en nagelvast verbonden aan [...] hij is natuurlijk ook heel erg verbonden aan het bos.

Deze letterlijk vaste status maakt dat de Sprookjesboom logischerwijs niet meer fysiek op een andere plek in de Efteling kan verschijnen. Zo koos men bij de musical er bewust voor om de Sprookjesboom zelf niet fysiek op het podium in beeld te brengen, omdat hij op dat moment in het Sprookjesbos werd gebouwd. Daarbij speelde ook mee dat hij – in tegenstelling tot de overige karakters – vanwege zijn aard niet zomaar “een stukje kon gaan lopen”.

5.8 Reflecties van de actoren op Sprookjesboom

5.8.1 Sprookjesboom een sprookje?

In het voorgaande is al aan bod gekomen dat de ontwikkeling van Sprookjesboom sterk verweven is met de achterliggende ‘klassieke’ sprookjes en met de kernmomenten of (impliciete) vertellingen in het Sprookjesbos als tussengelegen referentiepunt. Waar begin jaren 90 het begrip ‘sprookjes’ in de context van de Efteling werd opgerekt tot ‘sprookjeswerelden’ of ‘sprookjes(achtige) attracties’, gaat Sprookjesboom in feite meer terug naar de *basis van de expliciete sprookjesvertellingen*.

Centraal daarbij staan de karakters en de manier waarop zij vanuit hun ‘oorspronkelijke’ sprookje al geladen zijn. Volgens een actor zijn de figuren of karakters *als het ware zelfs synoniem voor de sprookjes*. In die zin zouden dus ook de verhalen van Sprookjesboom als sprookjes kunnen worden gezien. Er zijn echter gradaties in de mate waarin de karakters in Sprookjesboom een vrije interpretatie hebben gekregen. Om die reden komen zij meer of minder met de achterliggende sprookjes overeen. Een zeer bekend en gekaderd karakter als Roodkapje is in essentie dezelfde als dat in de versie van Grimm, en daarmee van eerdere Efteling-versies van dit sprookje. Karakters die in verschillende, oorspronkelijke sprookjes voorkomen, hebben in Sprookjesboom een soort ‘dubbelrol’ gekregen en ‘bedienen’ op verhaalniveau als het ware verschillende andere sprookjeskarakters. Voorbeelden hiervan zijn de Wolf en de Heks. Karakters uit onbekendere Efteling- of Grimm-sprookjes, zoals de Fakir en Langnek, zijn veel ‘vrijer’ uitgewerkt en staan in die zin verder af van de achterliggende sprookjes. Tenslotte is de vrijheid genomen een karakter te positioneren ná het oorspronkelijke, bekende sprookje. Bij Assepoester is dit het geval.

Een verschil met de karakters in sprookjes is dat de *Sprookjesboom-karakters* veel minder abstract zijn. Zij zijn *meer gepersonifieerd* en lenen zich daardoor op een concretere manier voor identificatie door de doelgroep.

Een actor noemt Sprookjesboom liever ‘sprookjesverhalen’ dan sprookjes. Volgens een andere actor bevat Sprookjesboom de “resonantie van de sprookjes, alleen maar de echo en niet de sprookjes zelf”. Belangrijk verschil is volgens sommigen dat Sprookjesboom niet het verontrustende, bedreigende of gewelddadige uit de ‘oorspronkelijke’ sprookjes bevat.

Sprookjesboom is voor de doelgroep een hele veilige wereld, een hele aangename prettige wereld waarin wat spannende dingen gebeuren maar in beginsel zijn die heel erg fijn [...] en daar zijn nog wat dilemma’s die zijn herkenbaar en die zijn eenvoudig maar ze zijn nooit verontrustend of bedreigend, echt bedreigend, fundamenteel bedreigend.

De actoren voelen allen een verantwoordelijkheid voor sprookjes en sprookjeskarakters vanwege het feit dat zij bij of voor de Efteling werken. Juist waar het sprookjes betreft zijn er echter volgens sommigen ook

alternatieve manieren om de *sprookjes en sprookjeskarakters*, juist in de tegenwoordige tijd en voor de toekomst, *in leven te houden*. Dit geldt ook voor Sprookjesboom:

Dat is een soort van het in leven proberen te houden van de sprookjes of de sprookjeskarakters [...] kijk, de Efteling die krijgt ook wel steeds vaker te horen dat ze commercieel zijn [...] maar aan de andere kant hou je ook die karakters in leven, hè. Anders was Roodkapje echt keihard afgeschreven want dan was het zo'n beeldje wat daar stond, wat ieder jaar nog een nieuw schortje omkrijgt [...] maar dan was het de attractie Roodkapje [...] dat is dan nostalgie. En nu maakt het karakter Roodkapje, met haar achtergrond, het sprookje Roodkapje, ehm doet nu weer wat ze moet doen, waar ze ooit voor bedoeld was voor kinderen van deze generatie, en maakt weer nieuwe herinneringen.

Mede via Sprookjesboom wil men iets van de originele sprookjes meegeven, en interesse ervoor opwekken. Dit betreft met name de boodschap van sprookjes. De wijze lessen of moraal vormen een aspect waarin Sprookjesboom sterk aansluit bij sprookjes. Anders dan bij oudere versies van de 'oorspronkelijke' sprookjes, wil men echter niet al te belerend zijn. De Sprookjesboom "wijst dan ook niet met het vingertje" maar hij besluit eerder reflecterend in de trant van: "zo zie je maar weer: boontje komt om zijn loontje."

Bij Sprookjesboom zijn de herkenbare, basale *verhaallijn* en bepaalde vaste *uitdrukkingen of zeggwijzen* uit sprookjes overeind gebleven. Naast het hoofdthema 'goed en kwaad', zijn ook bekende (*sprookjes*)*thema's* als hebzucht, jaloezie, ijdelheid en gulzigheid in Sprookjesboom herkenbaar, met name via de 'slechte' karakters.

Zowel sprookjes als Sprookjesboom zijn *gelaagd*. Anders dan bij (de meeste) sprookjes het geval is, wordt de gelaagdheid bij Sprookjesboom aangebracht via (gelaagde) humor. Daarnaast is er echter ook sprake van een poëtische gelaagdheid, zoals is toegelicht bij de praktijk van *Sprookjesboom de Musical*. Een duidelijk verschil tussen sprookjes en Sprookjesboom is de factor 'oud'. De meeste actoren beschouwen 'oud' - en dan vooral in de betekenis 'van generatie op generatie overgeleverd' - als een typisch kenmerk van sprookjes. In Sprookjesboom is het indirect geborgd via de historie en 'geladenheid' van de karakters.

De actoren zien 'tijdloosheid' in de zin van 'van alle tijden' als een wezenlijke eigenschap van sprookjes. Sprookjesboom is volgens hen met name door de *visuele vormgeving* van de *animatieserie* juist sterk 'tijdgebonden'. In veel andere opzichten proberen de actoren echter iets van de tijdloosheid die zo kenmerkend is voor sprookjes, te waarborgen. Inhoudelijk vertaalt zich dat naar *tijdloze waarden, thema's en moraal* en het niet al te actuele *taalgebruik*. Er zijn echter gradaties te herkennen. Zo is er bij de live entertainment en theaterproducties meer sprake van actualiteit dan in de animatieserie.

Bij de *fysieke Sprookjesboom* is de uitstraling van 'oud' of 'tijdloosheid' gewaarborgd door de meer *op de natuur geïnspireerde vormgeving* en de expliciete uitspraak van de boom over zijn leeftijd.

Op *conceptueel niveau* is er wellicht sprake van invloed van de 'tijdgeest'. Het gegeven dat in Sprookjesboom karakters uit verschillende sprookjes worden gecombineerd, beschouwt een actor als iets wat wellicht 'van deze tijd' is. Hij vraagt zich daarbij af: "Is dat de creativiteit van de tijd zelf? [...] de vrijheid en de luxe?" Vooral de actoren die langere tijd met Sprookjesboom verbonden zijn, zien het als *tijdloos* vanwege de *verbondenheid met sprookjes* en omdat er vanuit het concept steeds nieuwe verhalen gegenereerd kunnen worden.

Als je kijkt naar inhoud, zeg maar, is het tijdloos want sprookjes zijn van alle tijden en de manier waarop wij ze gebruiken, hè dus sprookjesfiguren mixen en nieuwe verhaaltjes maken, nou daar kun je echt over 25 jaar nog mee aankomen, denk ik.

Sprookjesboom staat volgens een actor bij wijze van spreken “in de tijdloze traditie van 10 miljoen jaar sprookjes”. Desondanks geeft hij aan dat er ongemerkt ook wordt “onderhandeld met de tijdgeest”. Dit betreft met name de snelheid van het verhalen vertellen én wat de doelgroep kinderen en hun omgeving in de huidige tijd accepteren:

Tijdgeest zou kunnen ingeven dat het niet al te zoetsappig mag zijn [...] en dat je niet al te ver moet gaan in je moralisme weet je, dat deze tijd dat gewoon niet pikt [...] Als je dat echt helemaal zou doen zoals ze dat in de jaren vijftig deden dan zou dat nu niet gepikt worden, ook niet door de zesjarigen, hè, want die voelen ook dat hun omgeving het niet pikt.

Ondanks deze invloed van de tijdgeest is ‘tijdloosheid’ wel de opdracht en ook het streven van de actoren:

[...] dus daarin heb je wel met tijdgeest te maken maar in alle opzichten proberen we het zo tijdloos als we maar mogelijk kunnen zijn, proberen we het te maken.

Ten aanzien van (Efteling-)sprookjes, Sprookjesboom en fantasie valt het volgende op. Alle actoren erkennen sprookjes weliswaar als (Efteling-)cultuurgoed, maar laten daarnaast nog een ander geluid over sprookjes horen. Sprookjes zijn erg *fantasierijk* en mede daardoor gaat er juist van *sprookjes* veel creativiteit uit, wat voor sommige actoren de *basis vormt voor hun hele creatieve proces*. Sprookjesboom is hiervan het resultaat.

Fantasie is een begrip dat op verschillende manieren wordt geïnterpreteerd. In de zin van ‘een eigen invulling geven’ kan het gaan om beelden die worden opgeroepen bij het lezen of horen van bijvoorbeeld een sprookje. Ook het omgekeerde is mogelijk, namelijk dat bij een beeld of impliciete voorstelling een eigen verhaal ontstaat. Daarnaast kunnen beelden bij beelden ontstaan. De actoren herkennen al deze vormen van fantasie of eigen invulling duidelijk in de context van de Efteling:

Het gebouwtje waarin iets plaatsvindt vertelt op zichzelf al een verhaal door die authentieke elementen, door die ogenschijnlijke geschiedenis, door die materialen, door die energie die erin zit van de ambachtsman. En eh daardoor biedt het eigenlijk een soort voedingsbodem, een soort potgrond waar het plantje van iemands eigen fantasie in kan gedijen [...] actorcentrisme heet dat geloof ik hè met een mooi woord [...] dat zijn eigenlijk omgevingen waarin jouw eigen verhalen, vermogen tot verhalen of tot verbeelden geprikkeld wordt waardoor er toegevoegde beelden ontstaan [...] die zich afspelen naast hetgene wat wij daar letterlijk vertellen.

In de meeste uitingen van Sprookjesboom zijn de beelden en de verhalen door de makers al ingevuld, wat mogelijk beperkend zou kunnen zijn voor de eigen invulling van kijkers of publiek. Toch zien de actoren dat juist het *verbreden van de kaders* van de karakters en sprookjes met name kinderen *aanzet tot fantaseren*, en dat er vanuit deze verhalen nieuwe verhalen kunnen ontstaan:

Elke keer ontstaan er nieuwe ideeën en dat juist brengt kinderen op een spoor van: hé, oh dus dat kan ook gebeuren met Roodkapje en Klein Duimpje, dat dat juist de fantasie stimuleert. Ondanks dat je steeds weer met nieuwe verhaaltjes komt en je het voor ze invult, maar dan zie je misschien wel

weer een andere kant van Roodkapje waar je nooit over hebt nagedacht, dus ik denk juist dat dat heel goed werkt.

Deze eigen invulling kan zich ook vertalen in spel, bijvoorbeeld met de handpoppen die als speelgoed te koop zijn:

En wat natuurlijk heel leuk is met die handpoppen en dat zie je dan ook dat kinderen gewoon verhaaltjes gaan naspelen maar vooral ook hun eigen verhalen gaan verzinnen. En ik zeg niet dat dat persé door Sprookjesboom de serie komt, maar het zet ze wel op een spoor.

Een andere actor geeft aan dat kinderen zich de wereld van Sprookjesboom toe-eigenen, en dat daarmee de fantasie op gang komt:

Het grappige is altijd dat kinderen van zes die gaan mij dan allerlei verhalen vertellen van: ja maar Wolf die ging ook een keer eh naar zijn familie en eh toen – en dat zijn dan afleveringen die helemaal niet gemaakt zijn [...] dat bestaat nog niet maar dat eh ze eigenen zich die wereld toe.

5.8.2 Intenties van de actoren: doelgroep, beleving en betekenis

Sprookjesboom is heel bewust gericht op *jonge kinderen als primaire doelgroep*. Dit betekent dat Sprookjesboom *vriendelijk, veilig* maar vooral ook *leuk* mag zijn, in de eerste plaats voor kinderen en - via de gelaagde humor - ook voor volwassenen. Daarnaast is het de bedoeling van de actoren de *fantasie te stimuleren*. De actoren realiseren zich terdege dat de tegenwoordige doelgroep gewend is aan veel karakters en snel kan schakelen. Mogelijk zijn kinderen van nu ook wat 'verwend' door het grote (media)aanbod. Vaak lijken kinderen steeds jonger wijs en blijkt de reële doelgroep jonger dan de doelgroep die de actoren aanvankelijk bij de ontwikkeling voor ogen hadden. Toch wordt benadrukt dat in Sprookjesboom de homogeniteit van de wereld van de Efteling is terugvertaald, en dat daardoor hetzelfde gevoel als vanzelf ontstaat. Een externe actor verwoordt dit als volgt:

Kijk, de wereld van Efteling en Sprookjesboom is zo homogeen dat ook kinderen meteen voelen van oh dat is dit [...] en dan gaan ze, dan leveren ze zich daar aan over. En dan hebben ze met die andere werelden die ze ook kennen die soms veel gewelddadiger met games en noem maar op, die spelen dan niet, ze voelen de homogeniteit van de Efteling-wereld [...] dat voelen ze en dan wordt dat ook meteen hun *frame of reference*, meteen [...] ze snappen ook meteen wat daar wel en niet in verwacht kan worden en wat daar wel en niet bij hoort. En dat kan bijvoorbeeld ook dat veiligheidsgevoel veroorzaken.

Een wezenlijk onderdeel van de betekenis van de verhalen van Sprookjesboom is de *moraal*. Dit is iets wat voortkomt uit sprookjes als bron maar wat ook sterk bij de Efteling hoort. Vaak wordt benadrukt dat deze moralisering beslist niet al te belerend of betuttelend mag zijn. Via Sprookjesboom wil men daarnaast ook *iets van de originele sprookjes meegeven*, en interesse ervoor opwekken:

Actor: "Ondanks dat de verhalen er niet in zitten wil ik ze wel ook de originele sprookjes meegeven of ja de interesse voor sprookjes, klassieke sprookjes vind ik toch wel een hele belangrijke."
MH: "Waarom?"

Actor: “Ja ik denk dat dat bij de opvoeding hoort, daar zit zoveel in ehm ja het klassieke goed en kwaad, ja ik denk dat je er echt ook wel wat van leert als kind [...] ik geloof wel dat je daar wat van meekrijgt, wat wel en niet hoort.”

De actoren willen de mensen weliswaar iets meegeven maar de nadruk bij de beleving die men teweeg wil brengen ligt op het *blijde gevoel*:

Ik geef ze iets mee voor de toekomst en dat kan echt in het verhaal zijn dat ik ze iets meegeef, van gôh knipoo of denk daarover, of ook in gevoel en emotie. Als mensen blij de zaal uitkomen heb ik ze iets meegegeven.

Een media-uiting als de animatieserie Sprookjesboom mist strikt genomen de onderdompelende, fysieke omgeving die de Efteling als park kenmerkt. Op het niveau van beleving is er weliswaar een verschil maar volgens de actoren raken de kinderen desondanks geboeid door de aantrekkingskracht van het beeldscherm:

Kinderen zijn zo gefixeerd op televisie, dan kan er een bom ontploffen naast ze en ze hebben het niet in de gaten, ze zitten helemaal in die wereld. [...] Dat is gewoon de kracht van dat medium, dat is echt onvoorstelbaar en dat verbaast me eigenlijk nog steeds dat dat zo werkt.

Veel actoren uit deze derde periode verbinden de *beleving nadrukkelijk met de inhoud van het verhaal*, waaronder het één worden met de hoofdpersoon. Deze identificatie kan plaatsvinden met de karakters maar ook met de ‘conflicten’ die hiermee samenhangen:

Iedereen heeft die identificatie met ieders droom, dat kan ook identificatie zijn, iedereen fantaseert toch wel eens wat, iedereen wil wel eens als prinses die marmeren trap aflopen, ik wil misschien ook wel diep in mezelf die stoere prins zijn die op zo’n paard aan komt galopperen.

De identificatie met de karakters als katalysator van de beleving is een aspect dat overigens niet alleen bij Sprookjesboom genoemd wordt, maar dat ook een rol speelt bij andere Efteling-vertellingen uit deze periode. Voorbeelden zijn de attractie Assepoester en het *Sprookjesboek van De Efteling* uit 2009.

5.8.3 Cross-mediaal vertellen van Sprookjesboom

In het voorgaande is geschetst hoe de crossmediale ‘uitrol’ van Sprookjesboom tot stand is gekomen en hoe de diverse disciplines en vertellingen elkaar wederzijds beïnvloeden. Via Sprookjesboom zijn de grenzen van de wereld van de Efteling verlegd tot buiten die van de fysieke wereld van de Efteling in Kaatsheuvel. Via Sprookjesboom-merchandise en -licensing worden inkomsten gegenereerd, terwijl Sprookjesboom-mediaproducties worden verkocht aan binnen- en buitenland. De actoren die bij Sprookjesboom betrokken zijn, realiseren zich dat hier - ook intern - soms vraagtekens bij worden geplaatst. Deze hebben met name betrekking op de overweging of *Sprookjesboom niet té commercieel* is. Een actor geeft aan dat Sprookjesboom objectief gezien weliswaar ‘commercieel’ is, maar dat het niet zo vóelt: “het klopt wel op een of andere manier.” Daarbij speelt tevens mee dat de Sprookjesboom-merchandise gezien wordt als niet “plat”. De actoren zijn daarnaast in dienst van het publiek en van de Efteling, dat weliswaar valt onder de Stichting maar dat ook een commercieel opererend bedrijf is:

De Efteling is gewoon een BV en daar moet gewoon geld verdiend worden. En die mensen die hier werken die willen ook gewoon hun boterham verdienen.

Daarbij zijn zij zeer bewust erop gericht *het cultuurgoed en de merkwaaarden van de Efteling te behouden*. Enerzijds gaat het bij een merk als Sprookjesboom om de passie, de liefde en het plezier waarmee zaken worden gemaakt, waarbij het educatieve gehalte van sprookjes als bron én van de Efteling als context ook een rol spelen. Anderzijds is er vanuit de organisatie een commerciële vraag die ook ingegeven wordt door de bredere context waarbinnen de Efteling opereert. De *beeldcultuur* is daarbij niet meer weg te denken en “wij zitten nu echt in een *content-tijdperk*.”

5.9 Sprookjesboek van De Efteling (2009)

Met Sprookjesboom begon bij de Efteling op het gebied van sprookjes een nieuwe ontwikkelingslijn. Toch betekende het succes van Sprookjesboom niet dat de Efteling na 2006 steeds op deze zelfde manier met sprookjes en sprookjeskarakters zou omgaan. Zo werden en worden er - in het verlengde van de ‘traditionele’ ontwikkelingslijn van periode één - nog steeds attracties ontwikkeld, gebaseerd op de klassieke, bestaande sprookjes. De attractie Assepoester is hiervan een voorbeeld. Ook zijn er recent twee Efteling-sprookjesboeken uitgebracht (2009 en 2011).²¹⁹

In deze paragraaf komt het *Sprookjesboek van De Efteling* uit 2009 aan bod. Dit om te illustreren hoe in deze ‘traditionele’ narratieve praktijk het sprookjesmateriaal is verwerkt, gegeven de klassieke sprookjes als bronmateriaal en gegeven de Efteling-context.

Het idee voor een nieuw Efteling-sprookjesboek²²⁰ werd ingegeven door zowel commerciële als ideële overwegingen. Naast merchandising waren dat de doelstelling van de Stichting en het beleidsuitgangspunt van de Efteling om ‘hoeder van het sprookje’ te willen zijn (zie 5.5.2). De toenmalige minister van Onderwijs, Ronald Plasterk, ontving van de Efteling 1000 exemplaren van het boek om te verdelen onder peuterspeelzalen, kinderdagverblijven en basisscholen.

De Efteling doet dit omdat het bedrijf sprookjes een cultureel erfgoed vindt dat zoveel mogelijk (voor) gelezen moet worden. (“Sprookjesboek voor Plasterk”, 2009)

Intern betekende het sprookjesboek dat ‘de Efteling-versie’ van de sprookjes werd vastgelegd en collectief bekend werd:

Ik ben heel blij nu met het Sprookjesboek van de Efteling omdat we dan nu ook allemaal collectief weten hoe we het vertellen.

Het Sprookjesboek bevat 34 sprookjes en verhalen. Deels gaat het om bestaande klassieke sprookjes - zoals bekend van Grimm of Andersen - en deels om sprookjes die ooit door of voor de Efteling zelfbedacht waren. Deze sprookjes waren al eerder in Efteling-sprookjesboeken verschenen. Het Sprookjesboek sluit in die zin aan bij de ontwikkelingslijn van klassieke (Efteling-)sprookjesboeken die in hoofdstuk 2, 3 en 4 aan bod zijn gekomen.

De opdracht was voor het Sprookjesboek ook nieuwe sprookjes en verhalen te bedenken rond attracties die op dat moment in het Sprookjesbos nog geen expliciet verhaal hadden. Ook bij het nieuwe karakter Klaas Vaak moest een sprookje bedacht worden.²²¹ Een belangrijke randvoorwaarde was dat de sprookjes moesten

219 Deze praktijken lopen parallel aan de ontwikkeling van Sprookjesboom. In enkele gevallen waren actoren zowel bij Sprookjesboom als bij de andere praktijken op het gebied van sprookjes actief.

220 De opdracht tot het schrijven van het *Sprookjesboek van De Efteling* werd verleend aan Ad Grooten - die na deze opdracht tevens het script voor *Sprookjesboom de Musical* zou schrijven - en zijn partner Gerrie van Dongen, tevens archivaris van de Efteling.

221 Klaas Vaak werd als karakter en als verhaal gekoppeld aan Efteling vakantiepark Bosrijk (zie ook 5.10.3).

aansluiten bij de setting en impliciete vertelling in de Efteling. Dit om de wederzijdse herkenbaarheid tussen het Sprookjesboek en attractie in de Efteling te bevorderen.

Als je het verhaal leest kun je bedenken dat je hier staat en andersom, kun je bedenken van: hé, dat heb ik ergens gelezen, dat verhaaltje.

Soms was er ook aansluiting bij de expliciete vertelling die bij een attractie te horen is. Zo werd bij het Meisje met de Zwavelstokjes een deel van het gedicht uit de attractie opgenomen in het boek.

Aansluiting zoeken bij de setting werkte soms beperkend: "Hoe concreter het hier is, hoe moeilijker het is om het goed te verzinnen."

In het boek werden diverse illustraties van Anton Pieck verwerkt, het ging hierbij deels om niet eerder gepubliceerd werk uit het Efteling-archief. De illustratie was soms bepalend voor wat er in een bepaald sprookje werd verteld.

De schrijvers hadden zelf de behoefte dicht bij de oorspronkelijke versie of bedoelingen van de makers te blijven. Dit betrof in de eerste plaats eerdere schriftelijke (Efteling-)versies van de sprookjes. In het voorwoord brengt 'de schrikkabouter' deze eerdere schrijvers over het voetlicht: *Gelukkig hoefde ik niet alles zelf te bedenken*. Hierna worden de gebroeders Grimm, Andersen en Perrault als bron genoemd. Ook wordt verwezen naar de eerdere auteurs van de zelfbedachte Efteling-sprookjes:

Bob Venmans stond aan de wieg van onder andere De magische klok, en De tuinman en de fakir is bedacht door Martine Bijl. En wist je dat het sprookje De Indische waterlelies door een echte koningin werd verzonnen? Koningin Fabiola was dat. (p.11)

In enkele gevallen keken de auteurs ook naar de oorspronkelijke inspiratiebronnen of bedoelingen van de makers van bepaalde (sprookjes)attracties waarbij een verhaal zou worden geschreven:

Niemand vraagt ernaar, maar dat vind ik ook wel leuk om het zelf wel te weten. Op zich is het niet zo belangrijk, maar het komt wel ergens vandaan.

Zo werd bij de Trollenkoning aan Ton van de Ven gevraagd waardoor hij destijds bij het ontwerp was geïnspireerd:

Ja, de setting wel, het Noorse landschap, moerassig, mistig, daar hoorde dan ook een stoere jongen bij en die heette dan zo [...] Thoren, en hij kwam dan weer uit een Duitse film.

De schrijvers wilden graag het authentieke van de sprookjes bewaren. Vandaar dat in het Sprookjesboek - in tegenstelling tot dat van Martine Bijl - de dwergen in Sneeuwwitje geen eigennamen kregen. Bij het zelfbedachte sprookje *Het Kabouterdorp*, kregen de kabouters echter wél namen. Deze sluiten aan op hun 'activiteit' in de Efteling: zo is er Riedeltje de muziekkabouter en Dobbertje die vist.

Bij de geijkte sprookjes bleek het soms lastig iets eigens toe te voegen. Een sprookje als Roodkapje is nogal vastomlijnd en bevat volgens de schrijver daarnaast enkele elementen die voor hem niet helemaal logisch zijn:

Die wolf die komt daar gewoon op dat pad, die stuurt haar van dat pad af wat ze niet mag. Maar goed, ze is ondeugend, maar daaraan ligt het niet dat hij haar oma opeet, denk ik dan.

De toevoegingen door de schrijver bestonden met name uit humor. Humor werd ook in veel andere sprookjes verwerkt, onder andere met het idee een tweede laag voor de 'voorlezer' of ouder te creëren:

[...] dat je er zelf als verteller ook plezier aan kunt hebben, en dat het niet te kinderachtig is.

Aanvankelijk probeerden de schrijvers boven elk sprookje een zinnetje te plaatsen "gewoon iets leuks, iets kleins [...] een leuke Annie Schmidt-achtige overweging" om de kinderen te prikkelen, maar vooral ook om iets uit te leggen. Dit was bijvoorbeeld het geval bij het sprookje De Indische waterlelies:

"Als je goed kijkt lijken het wel kleine feetjes die op het water dansen", zo iets. Iets dergelijks was het poëtische stukje van tevoren en dan begint het verhaal. En dan merk je dat je het veel beter als kind snapt van: o ja, die spiegeling, dat ziet ze.

Later in het creatieproces werden dergelijke zinnetjes steeds meer tot motto's of moraaltjes. Bij sommige sprookjes leverde de vraag over wat het motto zou moeten zijn, problemen op. Tussen de schrijvers was hier wel eens discussie over, bijvoorbeeld bij Roodkapje:

"Ga nooit van het rechte pad af, dan komt alles goed", terwijl ik had van: wil je dat kinderen dan wel meegeven, wil je dan wel zeggen van: "als je maar meeloopt in de meute, dan word je wel gelukkig en dan gebeurt er niks". Je kunt ook zeggen: "doe dat wel, dan gebeurt er misschien wel eens wat, maar uiteindelijk komt het wel goed."

De motto's sneuvelen uiteindelijk in het creatieproces, omdat het voor het gevoel van de schrijvers te moralistisch werd.

Bij het schrijven van de sprookjes speelde de ruimte voor identificatie met de personages of karakters een grote rol.

Iedereen zegt dan altijd gelijk de strijd tussen goed en kwaad - dat is natuurlijk altijd aanwezig - maar veel belangrijker is de hoofdpersoon, dat je daarmee kan identificeren.

In een aantal nieuwe sprookjes werden om deze reden kinderen als karakters opgevoerd. Daarnaast is een karakter zoals bijvoorbeeld Roodkapje in dit sprookjesboek 'eigentijds' dan de Roodkapje in oudere sprookjesboeken.

[Zij is] wel een zelfdenkend kind. Niet alleen maar afhankelijk van wat ze tegenkomt. Ja, dat ze zelf bedenkt: hè, oma is ziek, ik wil die bloemen hebben en niet deze. Dus dan gaat ze zelf, neemt ze dat initiatief. En de ene keer is dat heel bewust en de andere keer wat minder, dat het zo gewoon in je hoofd zit.

De eigen herinneringen aan het voorgelezen worden als kind of aan het zelf voorlezen als ouder, speelden een rol bij bepaalde keuzes. Enge gebeurtenissen werden soms afgezwakt "omdat je zelf die herinnering hebt van: dat was niet prettig om voorgelezen te krijgen, of om zelf te lezen."

Bij kinderen uit de eigen omgeving werden de sprookjes uitgeprobeerd, waarbij het steeds zoeken was naar de balans tussen 'recht' willen doen aan de oorspronkelijke versie en kinderen willen beschermen tegen al te schrijnende aspecten:

De kleine zeemeermin was ik aan het voorlezen, [...] dat zij [het nichtje aan wie het sprookje werd voorgelezen] dus die Disney-thematiek in haar hoofd heeft en echt zoiets had van: wat krijgen we nou? Het loopt niet goed af met onze kleine zeemeermin, die gaat gewoon dood of die wordt schuim op de zee, zoals Andersen het heeft beschreven, maar dan wat aardiger, hè. Het is niet zo dat zij de prins doodde, zo is het dan bij ons niet, maar ze [het nichtje] zat echt te wachten op het, op een happy end, ja.

Bij Roodkapje resulteerde een dergelijke afweging in een gelukkiger einde voor de wolf dan in de versie van Grimm het geval is: de wolf valt niet dood neer maar komt uit zichzelf tot inkeer:

“Ik heb iets doms gedaan. Nooit meer eet ik mensen op, daar kun je van op aan.” En inderdaad, van de wolf hebben ze nooit meer iets gezien of gehoord. (p.55)

Net als bij eerdere Efteling-sprookjesboeken het geval was (met name die van Venmans), is er bij het Sprookjesboek uit 2009 sprake van afstemming tussen de impliciete uitbeelding in het Sprookjesbos en het expliciete verhaal. Bij Venmans en ook bij Sparla werden lezers echter nadrukkelijk aangespoord de uitbeelding in de Efteling te gaan bekijken. In die zin dienden juist de oudere sprookjes veel nadrukkelijker een promotioneel doel.

In het Sprookjesboek uit 2009 bouwen de schrijvers enerzijds voort op eerdere sprookjesversies (van Grimm en Andersen, maar ook die van eerdere Efteling-sprookjesschrijvers, met name Martine Bijl), anderzijds zijn ook eigen elementen toegevoegd in de vorm van identificatie met de karakters en een bepaalde humor. Ook introduceerden de schrijvers avontuur en poëzie, dit laatste in de vorm van emotie en ontroering.

Het *Sprookjesboek van De Efteling* past enerzijds in de traditie van (Efteling-) sprookjesboeken, maar bevat anderzijds ook eigentijdse elementen.



Figuur 5.27: Het Sprookjesboek heeft in uitvergroete vorm een prominente plaats gekregen in de Marskramer, de winkel bij de uitgang van het Sprookjesbos.

5.10 Gevolgen van Sprookjesboom

5.10.1 Beleving van kinderen en volwassenen

Zoals vermeld voerden twee studenten van de Universiteit van Tilburg - in opdracht van de Efteling en van mijzelf – in 2011 een kwalitatief onderzoek uit onder twaalf gezinnen met kinderen in de leeftijd van de Sprookjesboom-doelgroep (3 tot 6 jaar) (S.Jansen & Meijdam, 2011). Deze gezinnen werden geselecteerd uit het panel van de Efteling. Onderzocht is de beleving in het park van de Sprookjesboom als fysieke attractie, en die van de Sprookjesboom-voorstelling in het Openluchttheater. Deze beleving werd geplaatst in de context van ervaring met het merk Sprookjesboom buiten de context van het park (bijvoorbeeld via de animatieserie), en in de context van de Efteling als geheel. De gezinnen zijn tweemaal geïnterviewd: direct voorafgaand aan een Efteling-bezoek en enige tijd na het bezoek. De ouders waren over het algemeen degenen die het woord voerden.

Opgemerkt dient te worden dat het onderzoek van de studenten geen rechtstreekse afspiegeling is van de respons op de intenties van de actoren ten aanzien van beleving en betekenis. Gezien de tijdsperiode waarin het onderzoek werd uitgevoerd, was het bijvoorbeeld niet mogelijk de respons op de musical uit 2009 in kaart te brengen. Bovendien werkten de studenten vanuit een eigen, andere probleemstelling. Het onderzoek geeft dus slechts een indicatie van hoe bezoekers Sprookjesboom beleven en van de betekenis die zij eraan ontleen. Bovendien moet worden opgemerkt dat de deelnemers aan het onderzoek wisten dat het onderzoek in opdracht van de Efteling werd uitgevoerd. In het kader van het onderzoek bezochten zij op uitnodiging van de Efteling het park. Dit maakt dat er mogelijk sprake kan zijn geweest van sociaal wenselijke antwoorden. De respondenten wisten echter niet dat het bij het onderzoek specifiek om Sprookjesboom ging.

Animatieserie

Wat de animatieserie Sprookjesboom betreft geven respondenten aan dat deze moderner is qua vormgeving dan de klassieke sprookjes. Het gegeven dat het meer aangepast is aan de moderne tijd wordt door de ouders gewaardeerd, met name omdat de kinderen het leuk vinden. Een respondent geeft aan Sprookjesboom té modern en té computerachtig te vinden. Over het algemeen vinden de ouders Sprookjesboom grappig vanwege de gelaagde humor die deels op volwassenen is gericht.

Als de ouders aan Sprookjesboom denken, krijgen zij nostalgische gevoelens. Het doet hen denken aan hun jeugd vanwege de sfeer en omdat Sprookjesboom gebaseerd is op sprookjes die ze sinds hun jeugd kennen. De animatieserie wordt gezien als kindvriendelijker dan andere televisieseries voor kinderen. Daarnaast zijn de verhaaltjes korter, minder statisch, levendiger en hebben ze een moderner taalgebruik dan de klassieke sprookjes. Om die reden zijn ze voor de kinderen makkelijker te begrijpen. Verder wordt vermeld dat kinderen iets van Sprookjesboom kunnen leren.

Opgemerkt wordt ook dat de Sprookjesboom-karakters meer persoonlijkheid hebben dan die in de klassieke sprookjes. Daarbij werd aangegeven dat met name de Draak en de Wolf minder beangstigend zijn.

Sprookjesboom-voorstelling

Tien van de twaalf gezinnen bezochten tijdens het dagje Efteling een voorstelling van Sprookjesboom in het Openluchttheater in het Sprookjesbos. De setting werd gezien als toegankelijk, simpel, knus, en het groene decor als rustgevend. Enkele respondenten gaven aan het decor te saai te vinden, met te weinig 'Efteling-sfeer'. De respondenten vonden de manier van acteren aanvankelijk vreemd, maar merkten in tweede instantie dat dit hen niet afleidde van de voorstelling. Een respondent gaf aan zelf niet de fantasie te hebben

om dit te kunnen waarderen. De ouders merkten op dat de kinderen volledig op de pop gefixeerd waren, zoals blijkt uit deze passage:²²²

Ik vond het wonderlijk, ik bedoel, er staan ook mensen achter. Mensen die met poppen bewegen, dat valt helemaal weg. De kinderen zijn helemaal gefocust op die poppen.

Daarnaast werden de mimiek en bewegingen gezien als ondersteunend bij het karakter en de vertelling:

Dat meisje deed wel heel erg mee. Met haar gezicht en haar manier, of ja, ze deed zelf eigenlijk de Heks na, ze had de pop wel vast, maar ze trok ook met haar mimiek en lopen deed ze ook echt de Heks na.

De interactiviteit, en dan met name de manier waarop de kinderen gestimuleerd werden mee te zingen en te dansen, werd als erg positief ervaren. Volgens de ouders kregen de kinderen door de interactie met de spelers en met andere kinderen het gevoel deel uit te maken van het verhaal.

De Sprookjesboom als fysieke attractie

Het is opvallend dat negen van de twaalf respondenten tijdens het interview (na afloop van het dagje Efteling) de fysieke Sprookjesboom spontaan ter sprake brachten bij hun beschrijving van het bezoek aan het Sprookjesbos. De groene omgeving van de Sprookjesboom in combinatie met het pleintje en de bankjes werd als rustgevend en geborgen gezien. De ouders waren onder de indruk van de vormgeving van de Sprookjesboom en van de detaillering. Opgemerkt werd dat de boom er precies zo uitziet als in de serie. Sommigen zien de Sprookjesboom als een ontmoeting in levenden lijve. Anderzijds werd ook opgemerkt dat hij er 'realistisch' uitziet. Dit verwijst bij de ouders naar de realistische bewegingen van de takken, maar vooral ook naar het gezicht en naar de mond als hij praat. De kinderen vroegen zich af of het nou een echte boom is: "Is hij nou een boom? Heeft hij nou blaadjes van een echte boom?"

De boom werd door sommige ouders ervaren als oud, hoewel enkelen vonden dat hij er (nog) te nieuw uitziet:

Hij moest nog een beetje in het Sprookjesbos zijn sporen krijgen, zeg maar. Gewoon door de weersomstandigheden die het gewoon echt maken. Hij is te nieuw en te mooi en te perfect gemaakt, zeg maar. Ik vind: sprookjes horen stoffig en toch wel een beetje, ja en die sfeer van dat ouderwetse ambacht, zeg maar, dat vind ik mooier, dat spreekt mij meer aan.

De meerderheid van de respondenten vond dat de verhaaltjes die de Sprookjesboom vertelt, voordelen hebben ten opzichte van de andere sprookjes in het Sprookjesbos. Het zijn korte verhaaltjes en de kinderen luisterden aandachtig, soms met open mond, van begin tot eind. Het taalgebruik werd als eigentijds gezien en de stem van de Sprookjesboom als laag en kalm, wat de aandacht vasthoudt. Volgens ouders speelde herkenning een rol in de aantrekkelijkheid voor kinderen. Het ging dan niet alleen om herkenning van de boom, de karakters en verhaaltjes, maar ook herkenning bij de kinderen van de manier waarop zij thuis de Sprookjesboom-animatieserie bekijken. Ze weten daardoor dat de Sprookjesboom verhaaltjes vertelt en dat het de bedoeling is dat zij – net als bij de televisie – gaan zitten en luisteren. Een ander verschil ten opzichte van de andere sprookjesattracties was dat bij de fysieke Sprookjesboom de verhaaltjes meer één zijn met de attractie:

222

De citaten uit deze paragraaf zijn afkomstig uit de transcripties van de interviews door de studenten.

Bij die andere [sprookjesattracties] dan zien ze zoveel en dat er dan nog ergens een bandje draait of zo met het verhaal. Bij de boom maakt het verhaal veel meer onderdeel uit van wat je ziet. Dat is één.

Sommige respondenten gaven aan dat de interactie met de Sprookjesboom door de kinderen ervaren werd als een echte dialoog en dat dit maakte dat de kinderen meer ondergedompeld werden in het verhaal. Desondanks werd ook opgemerkt dat de aanwezigheid van andere bezoekers de kinderen van het verhaal kan afleiden. Opvallend is dat de ouders zowel bij de voorstelling als bij de fysieke Sprookjesboom zelf niet echt naar het verhaal leken te hebben geluisterd.

Wat de karakters uit Sprookjesboom betreft gaven de respondenten voor zichzelf de voorkeur aan de klassieke karakters, maar voor hun kinderen prefereerden zij de Sprookjesboom-karakters omdat deze vriendelijker zijn en beter passen bij het referentiekader van de kinderen. Desondanks waren er respondenten die aangaven dat zij – voorafgaand aan een bezoek aan de Efteling – de klassieke sprookjes voorlezen aan hun kinderen zodat zij er bekend mee raken.

Samengevat blijkt uit dit onderzoek dat er veel overeenkomsten zijn tussen de intenties van de actoren en de beleving van het publiek. Opmerkelijk is dat Sprookjesboom - ondanks de modernere vorm - bij de ouders nostalgische gevoelens oproept, onder andere vanwege de associatie met sprookjes uit hun jeugd. Daarnaast is opvallend dat Sprookjesboom – althans voor deze ouders - moeiteloos naast de 'klassieke' sprookjes kan bestaan, in het Sprookjesbos maar ook daarbuiten.

5.10.2 Een onbedoeld gevolg van Sprookjesboom

De verwevenheid tussen de fysieke en de symbolische, mediale wereld (van de televisie) heeft in het geval van Sprookjesboom ook een onbedoeld gevolg gehad. In het verlengde van het succes van de animatieserie en de theaterproducties werd er in 2009 een volgende stap gezet in de merkontwikkeling. In samenwerking met de TROS ontwikkelde Efteling-media een tweede mediaproductie gewijd aan Sprookjesboom en sprookjes, genaamd *Sprookjesboomfeest*. Het ging hierbij om een 'magazine-achtig' programma dat werd opgenomen op het podium van Theater de Efteling, tegen het decor van *Sprookjesboom de Musical* en met het huisje van de heks en het kasteel op de achtergrond. Het format houdt het volgende in. In het programma is een groep kinderen van 6 à 7 jaar als het ware op bezoek in het Sprookjesbos. Een presentatrice leest een 'klassiek' sprookje voor uit het Sprookjesboek, er worden attributen van dit sprookje bijeengezocht, een van de Sprookjesboom-handpoppen maakt zijn opwachting en wordt door de kinderen geïnterviewd. Daarnaast wordt binnen het programma een aflevering van Sprookjesboom getoond.

Het programma is uitgezonden van september 2009 tot half februari 2010. In dezelfde periode werd in de Efteling de fysieke Sprookjesboom in het Sprookjesbos gebouwd. De op handen zijnde opening van de Sprookjesboom in het Sprookjesbos van de Efteling werd veelvuldig in de pers aangekondigd. Dit gegeven in combinatie met de uitzendingen van *Sprookjesboomfeest*, was voor het Commissariaat voor de Media een directe aanleiding om te onderzoeken in hoeverre de TROS de mediawet overtrad. De conclusie was dat er een te rechtstreeks verband was tussen het programma *Sprookjesboomfeest* en de (fysieke) Efteling. De TROS werd veroordeeld tot een boete wegens het "dienstbaar zijn aan het maken van winst door derden".²²³ De TROS besloot daarop *Sprookjesboomfeest* niet meer uit te zenden, maar ook tijdelijk te stoppen met de animatieserie Sprookjesboom. Wel tekende de TROS beroep aan tegen de uitspraak.²²⁴

223 De Mediawet 2008 bepaalt dat publieke media-instellingen met al hun activiteiten niet dienstbaar mogen zijn aan het maken van winst door derden (geraadpleegd op 28 april 2012 via www.cvdn.nl).

224 De zaak speelt op het moment van dit schrijven nog in hoger beroep.

Als gevolg van het besluit van de TROS is Sprookjesboom de animatieserie een tijdlang niet op de Nederlandse televisie geweest, iets wat door de actoren als zeer ongunstig voor het merk wordt gezien. Inmiddels wordt de serie weer uitgezonden via de commerciële zender RTL 8 en via Omroep Brabant. Opmerkelijk is dat de Efteling in de periode dat Sprookjesboom niet werd uitgezonden gewoon doorging met het ontwikkelen en produceren van afleveringen. Hierdoor heeft de Efteling bij Sprookjesboom een eigen collectie in portefeuille. Volgens de externe creative producer is dit in Nederland ongekend:

Efteling heeft eigen kapitaal, dat heeft geen enkele producent in Nederland [...] dus het vermogen om zelf producten te ontwikkelen op basis van je eigen visie en op basis van je eigen missie en dan daarmee de wereld in te gaan, dat is voor Nederland uniek.

Volgens deze actor is dit een andere manier van werken en van denken die minder vluchtig is dan meestal in de Nederlandse televisiewereld het geval is.

5.10.3 Ontwikkeling nieuwe content en merken

In het BTP uit 2007 wordt gesproken over de voorbeeldfunctie die Sprookjesboom zou hebben ten aanzien van toekomstige contentontwikkeling. Wat de gevolgen zijn (geweest) van Sprookjesboom voor contentontwikkeling bij de Efteling, wordt hieronder uiteengezet.

Sprookjesboom is geïnspireerd op wat in het park van oudsher fysiek - als (sprookjes)figuren en (sprookjes) attracties - al aanwezig was. Er is zodoende sprake van een sterke verwevenheid en herkenbaarheid tussen de fysieke wereld van de Efteling en dat wat in de symbolische, multimediale wereld wordt verspreid. De herkenbaarheid van populaire karakters of attracties is ook bij de ontwikkeling van andere, nieuwe content gebruikt.

De Efteling heeft dit criterium van herkenbaarheid bij contentontwikkeling ook toegepast op karakters of attracties waarbij geen duidelijk verhaal hoorde. Een voorbeeld hiervan is Pardoes. Er is een *live action*-televisieserie gemaakt waarin Pardoes zich – anders dan de ‘looppop’ in het park - fysiek en verbaal zou kunnen uiten. Van Jokie - een bestaand karaktertje uit het Carnaval Festival - is een animatieserie gemaakt. Rond Jokie is daarnaast een nieuwe merchandiselijn ontwikkeld die in een nieuwe Jokie-winkel²²⁵ in het park wordt aangeboden. De bestaande attractie is vernieuwd, en Jokie en Jet - een ander karaktertje uit de nieuwe animatieserie - zijn op diverse plekken in het Carnaval Festival toegevoegd. In tegenstelling tot Pardoes draagt Jokie geen masker, wat maakt dat hij met de kinderen ook verbaal en qua mimiek kan communiceren. Deze vorm van communicatie was destijds ook een belangrijk criterium bij de vertaling van Sprookjesboom naar live entertainment. Jet figureert als een handpop, vergelijkbaar met die van Sprookjesboom

De attractie Droomvlucht diende als inspiratiebron voor de gelijknamige musical die in 2011 in première ging. Hoewel Ton van Ven aangeeft zich begin jaren 90 bij het ontwerp niet op specifieke verhalen te hebben gericht, waren er in de communicatie over Droomvlucht regelmatig verwijzingen naar Oberon en *Midzomernachtdroom*. Deze verwijzingen vormden een belangrijke inspiratiebron bij de musical. Net als bij Sprookjesboom werd dus niet alleen naar de attractie als zodanig gekeken, maar juist *ook naar achterliggende verhalen en karakters* bij de attractie.

De *combinatie van verschillende kanalen* om content te verspreiden wordt ook toegepast bij een nieuw, zelfbedacht merk als Raveleijn dat in 2011 werd gelanceerd. Net als bij Sprookjesboom spelen bij Raveleijn

225

In 1984 was Jokie de Prrretneus de eerste gethematiseerde winkel in het park (Efteling, 2012:122).

een televisieserie en live entertainment in het park een belangrijke rol. Een verschil tussen deze twee merken is dat het bij Sprookjesboom om verschillende verhalen gaat, en bij Raveleijn vooralsnog om één verhaal, waarvan de slotscène als show in de gelijknamige arena wordt uitgebeeld.²²⁶ Bij Raveleijn is een prominente rol weggelegd voor het gelijknamige boek dat de bekende kinderboekenschrijver Paul van Loon in samenwerking met de Efteling schreef.²²⁷ Raveleijn kent net als Sprookjesboom 'uitrol' via merchandise en via internet met onder andere een game.

Ondanks deze voorbeelden is het niet gezegd dat de benadering van contentontwikkeling en merkitrol uitsluitend een rechtstreeks gevolg is van Sprookjesboom. Het lijkt erop dat deze aanpak ook aansluit bij de werkwijze binnen de contentindustrie in het algemeen.

Het *belang van content* voor de Efteling is ook zichtbaar *bij de nieuwe hardware* van de Efteling. Zo werd aan de nieuwe houten achtbaan uit 2010, een eigen versie van de legende van Joris en de Draak verbonden. Vakantiepark Efteling Bosrijk (2009) werd het domein van Klaas Vaak. Bij dit bestaande karakter uit het gelijknamige sprookje van Andersen werden allerlei nieuwe karakters bedacht, zoals de uil Oehoe Houdoe en de Zandkabouters. In het vakantiepark bevindt zich het zandkasteel van Klaas Vaak. 's Avonds vindt in Bosrijk een kleinschalige voorstelling plaats waarbij Klaas Vaak en de Zandkabouters de aanwezige kinderen een verhaaltje vertellen. De verhaaltjes hebben een educatief karakter, met de natuur als belangrijk thema.

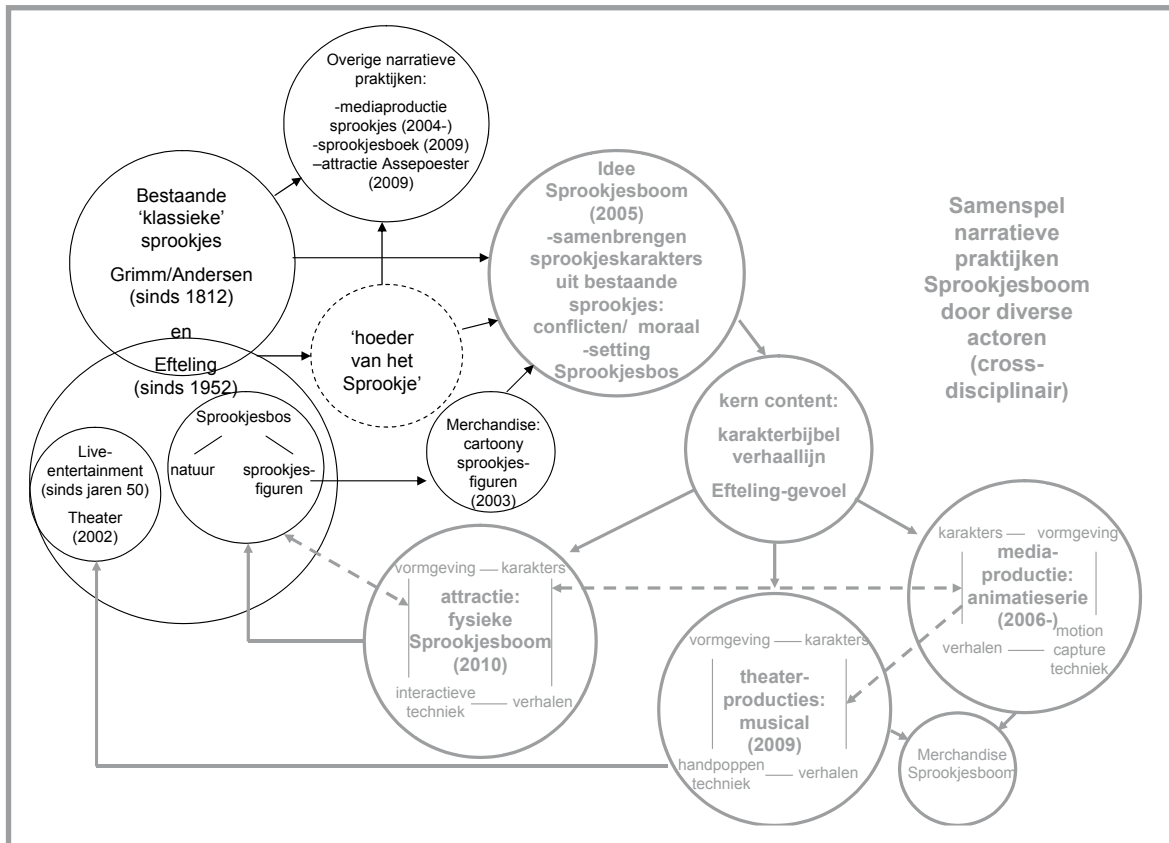
Met Sprookjesboom vond de Efteling een creatieve oplossing voor het gegeven dat de meeste bekende sprookjes al in de Efteling waren uitgebeeld en via andere kanalen waren verteld. Bij Sprookjesboom maakt de combinatie van karakters en sprookjes veel nieuwe vertellingen mogelijk. Dit betekent echter niet dat door Sprookjesboom de klassieke sprookjes van de agenda zijn verdwenen. De Efteling is – ook na de introductie en het succes van Sprookjesboom - *de klassieke sprookjes blijven vertellen*. Voorbeelden hiervan zijn de attractie Assepoester uit 2009 en de sprookjesboeken uit 2009 en 2011. Een andere manier waarop de Efteling sprookjes is blijven vertellen, is via Klaas Vaak, als bewoner van het zandkasteel in Bosrijk. Onder de titel *Sprookjes van Klaas Vaak* werd in 2009 een televisieserie ontwikkeld waarbij Klaas Vaak de klassieke en zelfbedachte Efteling-sprookjes in zand tekent terwijl deze door een verteller ten gehore worden gebracht.

226 Op het moment van dit schrijven is Raveleijn 2 in ontwikkeling.

227 De synopsis van Raveleijn is van de Efteling. Het verhaal is door de Efteling en Paul van Loon samen ontwikkeld, waarna Paul van Loon het boek heeft geschreven.

5.11 Narratieve praktijken van Sprookjesboom door de Efteling: handelingsmodellen en conclusies

Hoe het samenspel van de diverse narratieve praktijken van Sprookjesboom zich vanuit en binnen de context van de Efteling²²⁸ ontwikkeld heeft, kan als volgt in beeld worden gebracht:²²⁹



Figuur 5.28: Samenspel narratieve praktijken Sprookjesboom (animatieserie, musical, attractie).

In lichte kleur zijn rechts de narratieve praktijken van Sprookjesboom weergegeven. In donkere kleur links is de (Efteling-)context weergegeven, met name de impliciete en expliciete (achterliggende) sprookjesvertellingen die het ontstaan van Sprookjesboom hebben beïnvloed. Overige narratieve praktijken op het gebied van sprookjes zijn eveneens in donkere kleur weergegeven. Dit zijn sprookjesvertellingen die voortkomen uit dezelfde context maar los staan van de narratieve praktijken van Sprookjesboom. De pijlen geven de verbanden tussen contexten en praktijken (onderling) aan. De ononderbroken lijnen geven een rechtstreeks en bewust verband aan. Zo dient alle content van Sprookjesboom die binnen de diverse disciplines ontwikkeld wordt, in overeenstemming te zijn met de karakterbijbel, de basale verhaallijn en met het Efteling-gevoel. De onderbroken pijlen (stippellijnen) geven aan dat er weliswaar sprake is van

228 Formeel vallen de sprookjesvertellingen van Grimm (en Andersen) hierbuiten. Deze zijn contextueel echter dermate belangrijk dat ik ze toch heb opgenomen in het model.

229 Het model bevat niet alle uitingen van Sprookjesboom maar is toegespitst op de drie subcases die besproken zijn. Het gaat dus primair om de periode 2006-2010. Zo ontbreken *Sprookjesboom de Film* en de nieuwe musical (beide uit 2012). Uiteraard is veel van wat zich afgespeeld heeft ook nu nog geldig.

(wederzijdse) beïnvloeding tussen praktijken, maar dat er tevens ruimte is voor een eigen vrije uitwerking door de actoren, gegeven de context of discipline waarin zij opereren.

De fysieke Efteling is in verschillende opzichten conditionerend bij Sprookjesboom. Allereerst is Sprookjesboom geïnspireerd op de sprookjesfiguren bij de diverse attracties in het Sprookjesbos. Het gaat hierbij echter niet om een rechtstreekse vertaling van de ontwerpen van Pieck. De getekende, *cartoony*-sprookjesfiguren die zijn ontworpen voor merchandise vormden qua vormgeving een tussenstap. Ook de setting van het Sprookjesbos is in diverse praktijken van Sprookjesboom te herkennen, zoals het bos en gebouwen als het huisje van de heks en het kasteel. Voor de ideevorming en contentontwikkeling van Sprookjesboom zijn niet alleen de sprookjesfiguren maar ook de achterliggende, bestaande, 'klassieke' sprookjes conditionerend uit de expliciete vertellingen van met name Grimm en/of de Efteling. Het gaat hierbij niet alleen om de sprookjeskarakters, maar ook om de motieven en 'conflicten' die met deze karakters (vanuit hun sprookje) samenhangen. Bij de uitwerking van de karakters in de karakterbijbel is sprake van diverse vrijheidsgraden. Zo volgen zeer bekende sprookjeskarakters (zoals Roodkapje) in grote lijnen het klassieke sprookje. Door de Efteling zelfbedachte sprookjeskarakters (zoals de Fakir) kennen daarentegen een veel vrijere uitwerking. Vanuit bestaande sprookjes is in Sprookjesboom verder de vaste verhaallijn en de moraal gebruikt.

De kern voor de contentontwikkeling van Sprookjesboom is vastgelegd in de karakterbijbel en in de basale verhaallijn (inclusief moraal). Deze kerningrediënten moeten in alle uitingen herkenbaar zijn. Tevens kan tot deze kern het Efteling-gevoel worden gerekend. Dit leeft onder de actoren, onder andere omdat ze 'opgegroeid' zijn met de Efteling en/of voor langere tijd verbonden zijn aan de Efteling. Via hen wordt het doorgegeven aan anderen. Het Efteling-gevoel is in alle uitingen van Sprookjesboom terug te vinden in de vorm van onder andere de nostalgie, de 'warme omhelzing', de poëzie en het veilige gevoel. De kerningrediënten op het gebied van content zijn dus voor de actoren richtinggevend bij de diverse praktijken (mediaproductie, theaterproducties en fysieke Sprookjesboom), dat wil zeggen voor de impliciete en expliciete Sprookjesboom-vertellingen, zowel in de fysieke Efteling als in de symbolische wereld daarbuiten.

Bij de diverse narratieve praktijken komen de karakters en (van daaruit) het type verhalen sterk overeen. De animatieserie staat aan het begin van de ontwikkelingsgang van Sprookjesboom als merk, en vervult daarin een centrale rol. Daarom is de serie conditionerend voor de overige praktijken als het gaat om karakters en type verhalen. Anders gezegd: bij de overige praktijken moeten de actoren in de kern aansluiten bij wat in de animatieserie is en wordt ontwikkeld.

Er zijn echter tussen de praktijken ook verschillen, met name in gehanteerde technieken en vormgeving. De technieken zijn soms conditionerend voor wat (inhoudelijk) in de verhalen mogelijk is. Deze conditionering varieert per discipline: de motion capture-techniek geeft andere beperkingen dan de techniek van de handpoppen.

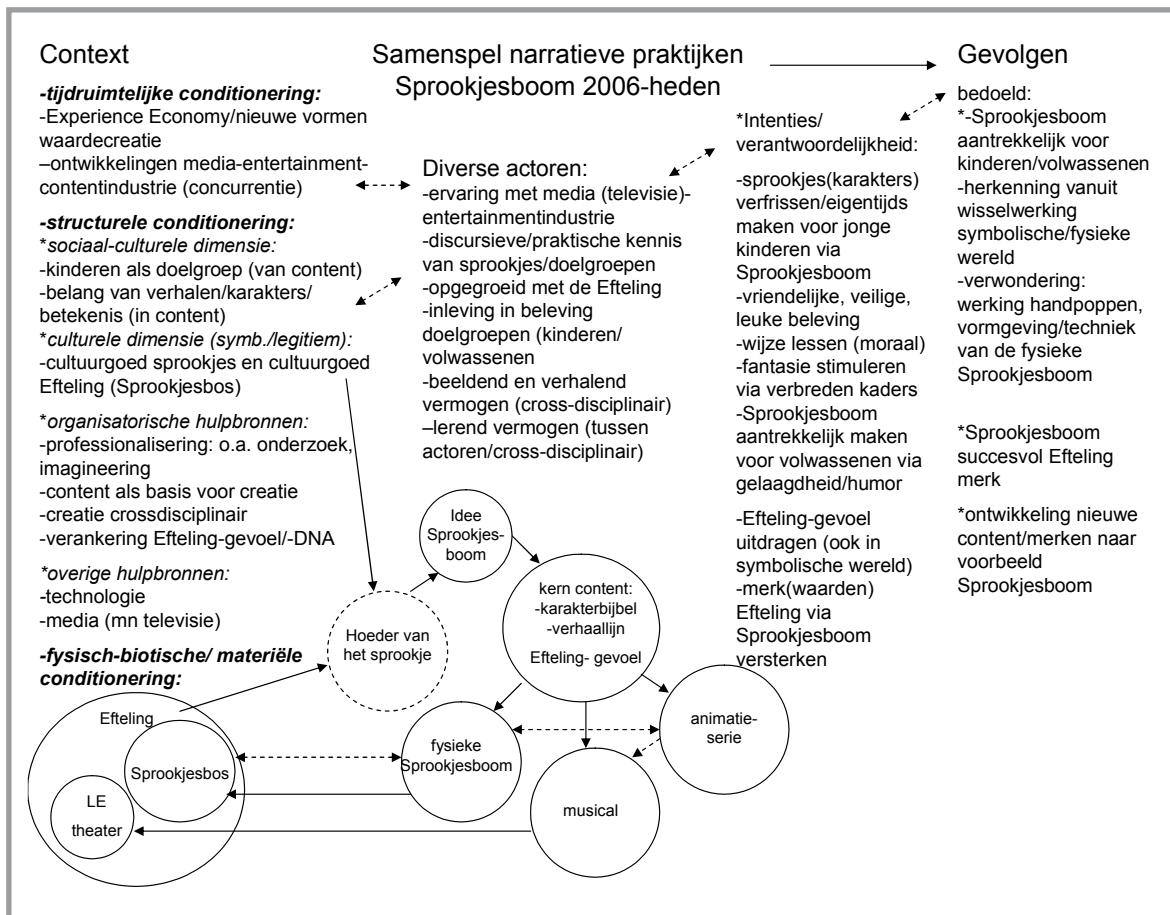
Elke praktijk kent een eigen dynamiek. Bij de animatieserie is sprake van een zekere doorontwikkeling van karakters en verhalen, onder invloed van eerdere verhalen die voor de serie werden gemaakt, en vanwege (de introductie van) andere karakters. Ook andere factoren, zoals de tijdsduur van de verhalen, zijn conditionerend.

De lengte van een theatervoorstelling maakt een ingewikkeldere verhaallijn en een zekere karakterontwikkeling mogelijk. Actoren moeten echter steeds afsluiten in de 'nulstand', overeenkomstig de karakterbijbel en de animatieserie.

Bij de ontwikkeling van de fysieke Sprookjesboom als attractie en van de theatervoorstellingen (waaronder de musical) speelt de fysieke Efteling opnieuw een conditionerende rol. De fysieke Sprookjesboom is enerzijds geconditioneerd door de andere Sprookjesboom-praktijken, en anderzijds door het gegeven dat hij als vaste attractie binnen het Sprookjesbos zou verschijnen. Er was sprake van fysisch-biotische

conditionering doordat in ontwerp en vormgeving meer rekening moest worden gehouden met de natuurlijke, organische omgeving van bos en bomen, en daarnaast met de bestaande 'lijnvoering' van Pieck. Materiële conditionering is aan de orde doordat de fysieke Efteling een platform biedt voor live entertainment en theatervoorstellingen, onder andere via het openluchttheater in het Sprookjesbos en via Theater de Efteling. De fysieke setting maakt 'live-ontmoetingen' met Sprookjesboom mogelijk en geeft ruimte voor interactiviteit tussen de Sprookjesboom-karakters en het publiek. Deze interactiviteit vindt in de theatervoorstellingen plaats via spel en bij de fysieke Sprookjesboom via interactieve, geprogrammeerde technieken. Sprookjesboom - dat mede gebaseerd is op de fysieke Efteling - heeft vanuit de symbolische, multimediale wereld via de theatervoorstelling en de fysieke Sprookjesboom een plek (terug)gevonden in de fysieke Efteling, waarmee de cirkel rond is.

In het uitgebreide handelingsmodel worden ook de bredere context, de actoren en de gevolgen in beeld gebracht.



Figuur 5.29: Handelingsmodel ingevuld voor het 'vertellen' van Sprookjesboom door de Efteling (2006-heden).

5.11.1 Tijdruimtelijke conditionering

Aan het begin van het nieuwe millennium had het concept *experience* een belangrijke positie veroverd in de vrijetijdsindustrie en ook daarbuiten. Belevissen waren voor consumenten en voor bedrijven belangrijke waardebronnen geworden. In de overvolle markt voor belevissen leken consumenten - naast naar beleving – echter ook meer op zoek te gaan naar zingeving. Met de opkomst van de *experience economy* realiseerden de Eftelingen zich dat zij met *experience* in feite al 50 jaar ervaring hadden. Theorieën op dit gebied fungeerden dan ook eerder als toetssteen dan als leidraad. Conditionerend waren wél aanverwante ‘theorieën’ over nieuwe vormen van waardecreatie, zoals de *Blue Ocean Strategy*. Binnen de Efteling gingen men op zoek naar de essentie van het merk en van daaruit naar nieuwe manieren om waarde te creëren. Sprookjes werden in die context gezien als betekenisvol.

Binnen de (internationale) contentindustrie raakten de ‘conventionele’ onderdelen op het gebied van media, entertainment en vrije tijd meer en meer vervlochten. Vanuit de strategische keuze uit de jaren 90 voor sprookjes (en andere verhalen als sagen en legenden) lag het voor de hand dat de Efteling vanuit het oogpunt van concurrentie niet alleen naar de fysieke wereld van dagattracties en attractieparken zou kijken, maar vooral ook naar andere aanbieders van sprookjes of sprookjesachtige content. Belangrijke concurrenten op dit gebied (zoals Disney) bevonden zich in de periode na de millenniumwisseling niet alleen in de fysieke maar juist ook in de (multi)mediale, symbolische wereld. Tegelijkertijd bestond binnen de Efteling ook de tendens primair vanuit het park te denken. Vanuit die gedachte werd het theater (2002) in eerste instantie dan ook niet gebouwd als antwoord op de explosieve ontwikkelingen in de entertainmentwereld (bijvoorbeeld op het gebied van musicals), maar eerder als een verlengstuk van de parkbeleving en van de fysieke wereld van de Efteling.

Een concurrent als Disney vormde inhoudelijk geen directe inspiratiebron maar was desondanks een referentiepunt in de zin dat het de Efteling sterkte in het vasthouden aan de eigen identiteit en interpretatie op het gebied van sprookjes. De manier waarop spelers als Disney merken crossmediaal uitrolden was echter wel een referentiepunt voor de Efteling, en dus ook voor Sprookjesboom.

5.11.2 Structurele conditionering

Sociaal-culturele dimensie

In het eerste decennium van deze eeuw waren kinderen tot belangrijke doelgroep geworden binnen de contentindustrie. Verhalen staan bij content vaak centraal. Via verhalen kan naast beleving ook betekenis worden gegenereerd. Kinderen kennen verhalen - en vooral ook karakters - meer en meer via diverse media. De karakters worden zo neergezet en uitgewerkt dat kinderen zich er makkelijk mee kunnen identificeren. Ook bij de Efteling is de sterke personificatie van de karakters merkbaar. Tevens wordt via het aanbod van gerelateerde producten de betekenis van karakters versterkt.

Culturele dimensie

Uit de studie blijkt dat de Efteling niet alleen als fenomeen maar ook vaak als autoriteit op het gebied van sprookjes wordt gezien. Het cultuurobject sprookjes is inmiddels verweven met dat van de Efteling. Vanuit de eigen historie, vanuit de stichtingsgedachte en in het verlengde van de eerdere, bewuste inbedding van sprookjes in het beleid, is de Efteling zichzelf in het nieuwe millennium gaan beschouwen als ‘hoeder van het sprookje’. Vanuit deze rol draagt zij bij aan de verspreiding van de ‘klassieke’ sprookjes als cultuurobject, niet alleen via de impliciete en expliciete vertellingen in het park, maar ook via sprookjesboeken en via de mediaproductie *Efteling Sprookjes*. Het eigen cultuurobject in de vorm van het Sprookjesbos koestert

de Efteling als 'parel'. Tegelijkertijd wordt de Efteling geconditioneerd door de ontwikkelingen in de contentindustrie, met name waar het gaat om kinderen als doelgroep. Vanuit deze situatie hebben actoren gezocht naar mogelijkheden om sprookjes - juist voor jonge kinderen - te verfrissen. Daarnaast leefde de behoefte met sprookjes te 'pionieren', dat wil zeggen ze op nieuwe, creatieve manieren in te zetten. Sprookjesboom is op deze voedingsbodem ontstaan. Hierbij is deels de legitieme en symbolische orde van sprookjes gevolgd (bijvoorbeeld in karakters, verhaallijn, moraal en in het min of meer 'tijdloze' taalgebruik). Deels is er - op basis van de bestaande orde of structuur van sprookjes - een nieuwe 'Sprookjesboom-structuur' gecreëerd via het combineren van de sprookjeskarakters en sprookjeskaders. De karakterbijbel en (in het verlengde daarvan) de animatieserie, vormen een symbolische orde; het is de gedeelde betekenis die de actoren aan Sprookjesboom toekennen. Op het niveau van legitieme orde is duidelijk vastgelegd wat binnen de praktijken van Sprookjesboom goed, juist of geoorloofd is, en wat niet. De karakterbijbel is hiervan een exponent. Bij Sprookjesboom is er dus niet alleen sprake van structurele conditionering vanuit bestaande sprookjes en vanuit de 'klassieke' Efteling (het Sprookjesbos), maar ook van een proces van interne, structurele conditionering. Binnen deze structuur geven de actoren echter ook regelmatig een eigen, vrije invulling.

Organisatorische hulpbronnen

De Efteling heeft in het eerste decennium van deze eeuw in Nederland de status van sterkste merk verworven. Binnen de Efteling wordt steeds bewuster geopereerd vanuit de merkgedachte, waarbij de Efteling meer is dan alleen de fysieke wereld in Kaatsheuvel en zich ook in de symbolische, (multi) mediale wereld manifesteert. Hiermee samenhangend is er ten opzichte van de jaren 90 sprake van een verdergaande professionalisering en van accentverschuivingen binnen de organisatie: naast marketing is onder andere ook onderzoek (bijvoorbeeld naar doelgroepen en naar sprookjes) en (later) imagineering steeds belangrijker geworden. Het bedenken en ontwikkelen van content kreeg binnen de creatieprocessen een centrale rol. Hiervoor werd het directoraat Imagineering verantwoordelijk. Al deze ontwikkelingen hebben ertoe geleid dat binnen de organisatie ook andere disciplines dan ontwerp en vormgeving zich met creatie zijn gaan bezighouden.

Ten opzichte van de jaren 90, waarin impliciete sprookjeswerelden in de Efteling de boventoon voerden, staat bij Sprookjesboom het vertellen van expliciete verhalen centraal. Vandaar dat niet alleen beeldend vermogen, maar juist ook verhalend vermogen van de actoren belangrijk is. Veel actoren hebben een cross-disciplinaire achtergrond en werken in de creatieprocessen vanuit een cross-disciplinair perspectief. Er is zodoende ook sprake van lerend vermogen tussen actoren van diverse disciplines.

Vernieuwingen bij de Efteling zijn geworteld in de traditie of historie. Binnen de organisatie is er sprake van een groot aantal actoren dat zelf is 'opgegroeid' met de Efteling en/of voor langere tijd met de organisatie is verbonden. Op deze manier raakt het Efteling-gevoel verankerd. Er is daarbij sprake van een sterk bewustzijn met betrekking tot het Efteling-gevoel en Efteling-DNA. Het Efteling-gevoel resoneert via de actoren in de diverse narratieve praktijken, ook in die van Sprookjesboom.

Overige hulpbronnen

Bij de ontwikkeling van Sprookjesboom is gebruik gemaakt van een verscheidenheid aan 'technieken' en moderne, geavanceerde technologie (zoals *motion capture*) voor de multimedia-producties. De bewegingen van de fysieke Sprookjesboom sluiten aan bij de eenvoud van de sprookjesattracties in het Sprookjesbos. Voor de fysieke Sprookjesboom is echter gebruik gemaakt van moderne technologie, met name om de

interactiviteit te realiseren. Tegelijkertijd wordt er in het live entertainment en de theaterproducties een 'eenvoudige', haast tijdloze interactieve techniek toegepast in de vorm van de handpoppen.

Voor de lancering van Sprookjesboom koos de Efteling voor een relatief traditioneel medium als kanaal, te weten televisie. Hier lag een aantal redenen aan ten grondslag. Allereerst was televisie voor de jonge doelgroep een belangrijk medium. Bovendien sloten publieke zenders in 2006 met hun programmering goed aan bij het educatieve gehalte van Sprookjesboom. Verder speelde mee dat enkele Eftelingers juist met dit medium ervaring hadden. Een belangrijke inspiratiebron voor Sprookjesboom vormde het televisieprogramma *De Fabeltjeskrant*, dat zich kenmerkt door eenvoud en dat voor de actoren past bij de nostalgie van hun kindertijd.

5.11.3 Intenties

Sprookjesboom komt voort uit de behoefte voor de doelgroep jonge kinderen de sprookjes(karakters) te verfrissen en eigentijds te maken, dit binnen de context van de tijdloze traditie van sprookjes.

De actoren hebben praktische en discursieve kennis van sprookjes die gegroeid is via socialisatie met sprookjes (onder andere via het 'opgegroeid zijn' met de Efteling) maar ook via de educatieve activiteiten van de Efteling en via onderzoek. Herkenbaarheid van de achterliggende sprookjes speelt volgens de actoren bij Sprookjesboom een belangrijke rol. Deze herkenbaarheid is er enerzijds via de vormgeving van de karakters die - via de *cartoony*tussenstap - gebaseerd is op de uitbeelding in de Efteling. Anderzijds zijn de achterliggende sprookjes herkenbaar via de karakters, hun motieven en (onderlinge) 'conflicten'. De karakters zijn in Sprookjesboom echter sterker gepersonifieerd waardoor in de ogen van de actoren identificatie makkelijker plaats kan vinden.

De actoren hebben de intentie een vriendelijke, leuke en veilige beleving te creëren. Tevens hebben zij de intentie kinderen op een leuke manier 'wijze lessen' te leren, met name via de moraal bij de verhaaltjes. Dit sluit aan op (de kennis van) sprookjes als bronmateriaal én op eerdere narratieve praktijken van de Efteling op dit gebied. Daarnaast willen zij, net als actoren uit het verleden, de fantasie stimuleren. Dit gebeurt bij Sprookjesboom via het combineren en daarmee 'verbreden van de kaders' van sprookjes en sprookjeskarakters.

De actoren richten zich met Sprookjesboom echter niet alleen op kinderen, maar ook op (meekijkende) volwassenen als publiek. De verhalen zijn mede om die reden gelaagd. Zo bevatten zij humor die ook op volwassenen is gericht.

De actoren dragen het Efteling-gevoel via Sprookjesboom over op andere (externe) actoren en op het publiek. Tevens hebben de actoren de intentie via Sprookjesboom de Efteling als merk en de merkwaarden van de Efteling - en daarmee de structuur waaruit Sprookjesboom voortkomt - te versterken.

5.11.4 Gevolgen

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk al is vermeld, is het bij Sprookjesboom niet goed mogelijk de gevolgen in kaart te brengen, om de eenvoudige reden dat het gaat om een dynamisch samenspel van praktijken die nog steeds in ontwikkeling zijn. Vaststaat dat Sprookjesboom een succesvol merk is en in die zin bijdraagt aan de Efteling als overkoepelend merk.

Uit het onderzoek door de studenten (S. Jansen & Meijdam, 2011) blijkt dat de beleving van het publiek in grote lijnen overeenkomt met wat de actoren voor ogen hebben. Sprookjesboom blijkt aantrekkelijk voor jonge kinderen en voor volwassenen. De wisselwerking tussen symbolische en fysieke wereld leidt tot herkenning bij het publiek. Deze herkenning betreft sprookjes, karakters, het type verhalen en hoe deze (door

de Sprookjesboom) verteld worden. Opmerkelijk is dat volwassenen - ondanks de moderne vorm en het nieuwe type verhalen - bij Sprookjesboom nostalgische gevoelens hebben, juist vanwege de verwijzing naar sprookjes die zij uit hun kindertijd kennen.

In de vorige twee hoofdstukken is vermeld hoe sprookjesattracties in de Efteling leidden tot verwondering bij het publiek. Ook Sprookjesboom leidt in het park tot verwondering, in dit geval over de vormgeving en de technieken van de fysieke Sprookjesboom. In het theater is er verwondering over de werking van de handpoppen, vooral ook over hoe kinderen dit beleven.

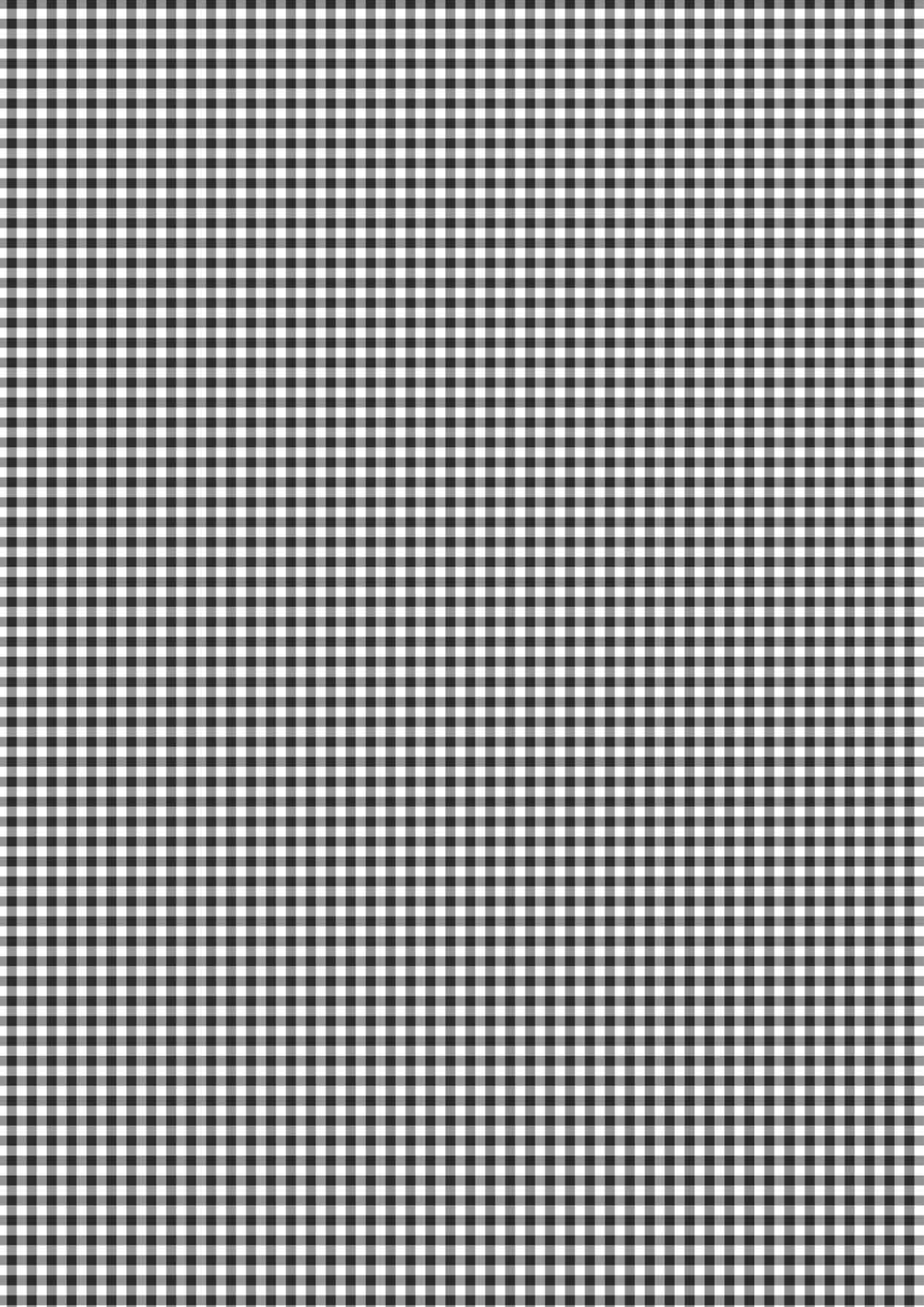
Sprookjesboom is binnen de Efteling een voorbeeld van merkontwikkeling via het bedenken en 'uitrollen' van content. Diverse nieuwe Efteling-merken volgen de cross-disciplinaire aanpak van de narratieve praktijken van Sprookjesboom, zij het dat er bij ieder merk sprake is van een eigen volgorde en dynamiek.

Concluderend kan gesteld worden dat Sprookjesboom enerzijds van deze tijd is vanwege moderne aspecten, zoals de vormgeving, het nieuwe type verhalen en de personificatie van de karakters. Anderzijds kan Sprookjesboom ook gezien worden als tijdloos. In Sprookjesboom resoneren de (klassieke) sprookjes. Denk hierbij aan de essentie van de karakters, de verhaallijn, het type conflicten, de moraal en het nostalgische gevoel dat ook de Efteling kenmerkt. Sprookjesboom past zodoende in de dynamische traditie van het vertellen van sprookjes.

Hoofdstuk 6

De Efteling heeft zich in de loop van haar geschiedenis enerzijds gericht naar sprookjes als structuur, maar anderzijds hebben de diverse vertellers in hun creatieprocessen steeds handelingsvrijheid ten aanzien van sprookjes gezocht en gevonden.

Moniek Hover (2012)



Hoofdstuk 6 Samenvatting en reflectie

6.1 Inleiding

In deze studie stond de volgende vraag centraal:

Hoe ziet de ontwikkelingsgang van de Efteling in relatie tot het ‘vertellen’ van sprookjes eruit?

Nadruk lag op het ontrafelen van het vertellen van sprookjes door de Efteling als narratieve praktijken. Bij deze praktijken gaat het om het gesitueerde handelen (ofwel de gesitueerde creatieprocessen) door actoren met impliciete en/of expliciete sprookjesvertellingen als resultaat. Inzicht in achtergrond en referentiekader van de actoren heeft bij de reconstructie van de gesitueerde creatieprocessen een wezenlijke rol gespeeld. Tevens ben ik ingegaan op de gevolgen van het handelen voor de Efteling in het algemeen, en voor het vertellen van sprookjes door de Efteling in het bijzonder.

Ik heb ervoor gekozen de ontwikkelingsgang van de Efteling in relatie tot het vertellen van sprookjes in beeld te brengen door drie cases te belichten: Roodkapje (1961), Droomvlucht (1992/1993) en Sprookjesboom (2006-heden). Binnen deze laatste praktijk heb ik drie ‘subpraktijken’ uitgediept om zodoende het samenspel tussen de diverse Sprookjesboom-praktijken te illustreren. Daarnaast heb ik de ontwikkelingslijn van de expliciete vertellingen in de diverse Efteling-sprookjesboeken belicht.

In de voorgaande hoofdstukken zijn de handelingsmodellen met betrekking tot het ‘vertellen’ van sprookjes en de bijbehorende conclusies, per case in detail gepresenteerd. Hierin is zichtbaar geworden hoe de actoren van de Efteling bij hun narratieve praktijken geconditioneerd zijn door de context. Vanuit de context werken bestaande structuren deels beperkend maar scheppen zij tevens mogelijkheden. Duidelijk is geworden dat het handelen van de actoren deels is ingebed in afhankelijkheidsverhoudingen ten opzichte van met name de structuur en andere actoren, maar dat het deels vrij en zelfbewust is.

In dit hoofdstuk blik ik terug op de ontwikkelingsgang van de Efteling in relatie tot het ‘vertellen’ van sprookjes, primair aan de hand van de analyse van de drie cases. Ik ga daarbij vooral in op drie aspecten die met elkaar in wisselwerking zijn: de *Efteling als context*, het *cultuurgoed sprookjes als onderdeel van de structuur* en de *handelingsvrijheid van de vertellers als actoren* (gegeven de structuur). Het *cultuurgoed sprookjes* vormt als bronmateriaal een wezenlijk onderdeel van de structuur van de narratieve praktijken van de Efteling die in deze studie aan de orde zijn geweest. Duidelijk is geworden dat vertellers van sprookjes enerzijds ontwikkelingslijnen volgen die door eerdere/andere vertellers zijn uitgezet, maar dat er anderzijds ook sprake is van *handelingsvrijheid*. Binnen de *Efteling als context* gaat het om drie niveaus: de fysieke Efteling, dat wil zeggen de (sprookjes)attracties en de omringende fysieke omgeving (met name het Sprookjesbos), de Efteling als organisatie en de Efteling als cultuurgoed.

In haar 60-jarig bestaan heeft de Efteling op een aantal momenten de bewuste, strategische keuze gemaakt om via het ‘vertellen’ van sprookjes een unieke positie te veroveren of te behouden in de vrijetijdsindustrie. Deze keuzes van de Efteling als organisatie (eerst als Stichting Natuurpark, later ook als BV) kwamen tot stand in wisselwerking met ontwikkelingen en gebeurtenissen op sociaaleconomisch gebied en/of op niveau van concurrentie. De ontwikkeling van de Efteling als verteller van sprookjes is dus niet los te zien van de situering van de Efteling in de tijdruimtelijke context. De actoren en hun creatieve handelen op het gebied

van sprookjes zijn daarmee niet alleen ingebed binnen de Efteling-context, maar tevens in deze bredere tijdruimtelijke context.

Ik zal in dit laatste hoofdstuk de belangrijkste bevindingen uit de voorgaande hoofdstukken uitlichten en verbinden om zodoende aan te tonen op welke manieren sprookjes en Efteling in de loop van de tijd via het handelen van de vertellers met elkaar verweven zijn geraakt. Op deze manier breng ik de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes in beeld.

6.2 De dynamische traditie van het vertellen van sprookjes

Om de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes te kunnen begrijpen is het belangrijk te weten hoe het cultuurgoed sprookjes in de brede zin van het woord zich in de loop van de tijd heeft ontwikkeld en wat de rol van vertellers in deze ontwikkeling is.

Binnen de orale traditie van het vertellen van (volks)verhalen is het gebruikelijk dat er variatie binnen vertellingen ontstaat, onder invloed van de persoonlijke smaak en voorkeur van de verteller en via de interactie met het publiek.

Een algemeen heersende opvatting over sprookjes is dat zij door de eeuwen heen eerst via de orale traditie van generatie op generatie zijn overgeleverd alvorens te worden opgetekend door bijvoorbeeld de gebroeders Grimm. Volgens de laatste wetenschappelijke inzichten zijn sprookjes echter vaak minder oud dan gedacht. Bovendien hebben bekende literaire vertellers zoals Perrault en de gebroeders Grimm zelf een belangrijke inhoudelijke invloed gehad op de sprookjes. Bij het hervertellen van sprookjes werden bepaalde elementen gehandhaafd, maar werden er ook elementen weggelaten of toegevoegd. Er is daardoor sprake van variatie in sprookjesversies van auteur tot auteur. Zo lieten de Grimms in hun versie van Roodkapje de seksuele zinspelingen uit andere versies van het sprookje weg, maar voegden zij de waarschuwing door de moeder en de gelukkige afloop toe.

Net als de orale vertellers bevinden ook de literaire vertellers van sprookjes zich in een context die de vertellers en daarmee de vertellingen conditioneert. In het geval van de Grimms werkte de tijdruimtelijke en de culturele context conditionerend. De Franse overheersing van het Rheinland en Kassel leidde ertoe dat de Duitse folkloristen en romantici de noodzaak voelden de eeuwenoude Duitse volkscultuur vast te leggen. Voor de Grimms vormde dit de aanleiding om met het 'verzamelen' van sprookjes als cultuurgoed te beginnen. De Grimms duiden bij hun vertellingen nadrukkelijk het 'volk' aan als bron van de sprookjes, en niet zichzelf of de literaire vertellers van de versies waarop veel van de sprookjes feitelijk gebaseerd waren. Opmerkelijk is dat de Grimms probeerden het culturele erfgoed van het 'volk' als 'anonieme' verteller vast te leggen, maar dat door het enorme succes van de *Kinder- und Hausmärchen* geleidelijk de *Gattung Grimm* ontstond waardoor sprookjes in de Westerse wereld onlosmakelijk met hun naam en stijl verbonden raakten. Tegelijkertijd hield het verhaal en de overtuiging stand dat sprookjes in de orale traditie van generatie op generatie waren overgeleverd.

Sprookjes werden, onder andere door de Grimms zelf, in de loop der jaren vaak aangepast. Er is dus niet alleen sprake van variatie in sprookjesversies van auteur tot auteur maar ook van diverse variaties of versies door dezelfde auteur. Bij de Grimms waren hierbij heersende opvattingen over de opvoeding van kinderen conditionerend. In opeenvolgende edities werden bepaalde sprookjes geleidelijk geschikter gemaakt voor kinderen waardoor de *Kinder- und Hausmärchen* als *Erziehungsbuch* werd beschouwd. Dit leidde ertoe dat sprookjes tot de (voor)leesstof gingen behoren binnen het gezin en op school. Het mondeling vertellen van sprookjes was en is zodoende nog steeds gebruikelijk, zij het dat het hierbij vooral gaat om het navertellen

of voorlezen van sprookjes uit de literaire traditie, zoals die van Perrault, Grimm of Andersen, of van bewerkingen hiervan.

Een belangrijk aspect in relatie tot literaire sprookjes is dat zij al vroeg in de geschiedenis van illustraties werden voorzien. Een beroemd voorbeeld zijn de illustraties van Gustave Doré bij de sprookjes van Perrault uit de tweede helft van de negentiende eeuw. Sprookjes werden en worden ook anders dan via boeken en illustraties verspreid. Sinds het begin van de twintigste eeuw vormen sprookjes een inspiratiebron voor filmmakers. Een bekend, vooroorlogs voorbeeld is *Snow White and the Seven Dwarfs* van Walt Disney uit 1937. Dit alles leidde ertoe dat naast 'tekst' ook 'beeld' een belangrijke rol ging spelen binnen het cultuurgood sprookjes.

Tegenwoordig worden (kenmerkende beelden of elementen uit) sprookjes via allerlei media doorgegeven. Ze blijken diep ingebed in de hoofden en harten van mensen en daarmee in de cultuur. Zipes (2006, 2009) duidt het proces van inbedding en doorgeven van sprookjes aan als 'memetische transmissie'. Een cultureel artefact als een sprookje kan memetisch worden als het centrale thema of de betekenis 'nuttig' is en als het een zekere eenvoud heeft waardoor het makkelijk is te onthouden en door te geven. Een voorbeeld uit het sprookje Roodkapje is de waarschuwing niet van het pad te gaan. Ook stijlkenmerken, motieven en plots van sprookjes kunnen als memetisch worden beschouwd. Daarnaast lijkt het erop dat bepaalde beelden uit bekende sprookjes memetisch zijn. Voorbeelden hiervan zijn het beeld van de ontmoeting tussen de wolf en Roodkapje in het bos en dat van de verklede wolf in bed.

Vertellers van sprookjes spreken hun praktische en discursieve kennis van het cultuurgood sprookjes aan wanneer zij sprookjesvertellingen creëren. Deze kennis van sprookjes wordt op verschillende manieren en via verschillende media gevoed. Een belangrijk aspect hierbij is socialisatie. Vertellers van sprookjes zijn over het algemeen zelf van jongs af aan 'opgegroeid' met sprookjes. Vertellers zijn dus zelf ook ontvangers van sprookjes.

De praktische en discursieve kennis betreft niet alleen de inhoud van afzonderlijke sprookjes maar vooral ook algemene kenmerken ten aanzien van stijl, karakters, plot of moraal. Daarnaast maken de vertellers een inschatting van de (voor)kennis, smaak en beleving van het publiek. Ook met het publiek gedeelde overtuigingen en betekenissen van (de traditie van) sprookjes kunnen de vertellers conditioneren bij het handelen.

Alle bovenstaande aspecten spelen ook bij de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes een rol.

6.3 De Efteling als context, sprookjes als structuur, handelingsvrijheid van de vertellers

Begin jaren 50 had burgemeester Van der Heijden het idee via de Efteling de economische activiteiten in de omgeving diverser te maken en daarmee de werkgelegenheid te stimuleren. Er werd op gevoel gekozen voor sprookjes als thema om van de Efteling een unieke, toeristische trekpleister te maken.

Dat de toenmalige Efteling-organisatie (Stichting Natuurpark) destijds juist sprookjes als thema omarmde en dat dit ook aansloeg, is onder andere te verklaren vanuit ontwikkelingen in de tijdruimtelijke context waarin de Efteling tot stand kwam en zich in de beginjaren ontwikkelde. In de jaren 50 was er in Nederland sprake van een sterke industrialisering en verstedelijking. Tegelijkertijd groeiden de mogelijkheden voor vrijetijdsbesteding. Het dagtoerisme nam in de jaren 50 en 60 een grote vlucht. In de snel moderniserende, rationele en 'jachtige' samenleving leefde de behoefte aan ontspanning, aan een contrapunt in de vorm van

natuur, romantiek, verantwoord vermaak en fantasie. De Efteling sloot als Natuurpark weliswaar al aan bij de behoefte aan natuur en ontspanning, maar juist sprookjes zouden aan het park een bijzondere dimensie geven.

Anton Pieck was in de naoorlogse periode zeer bekend als romantisch illustrator van sprookjesboeken, waaronder de *Sprookjes van Grimm*. Om deze reden werd hij door Peter Reijnders benaderd voor het ontwerp van het Sprookjesbos in de Efteling. Pieck en Reijnders kregen van de Stichting de vrije hand in de creatieprocessen van de impliciete sprookjesvertellingen in de Efteling.

Sprookjes sloten aan bij de hang naar romantiek vanwege de onbestemde, verleden tijd waarin sprookjes zich afspeelden. Het element 'verleden' speelde echter ook op een ander niveau een rol. Sprookjes waren in de jaren 50 onder volwassenen zeer bekend, met name omdat zij ze in hun eigen kindertijd thuis of op school zelf hadden gelezen, of omdat ze hun waren verteld of voorgelezen. De algemene bekendheid van bestaande sprookjes en van bijbehorende illustraties gaf Pieck en Reijnders de mogelijkheid bepaalde kenmerkende of memetische scènes als impliciete vertelling vorm te geven, waarna bij het publiek een proces van *herkenning en herbeleving van de kindertijd* kon plaatsvinden vanuit een eerdere en andere context dan de Efteling. Bestaande sprookjes van met name Andersen en Grimm (en Piecks illustraties bij deze laatste) waren dus als structuur conditionerend voor de vertellingen van Pieck en Reijnders voor de Efteling.

Vanaf de opening van het Sprookjesbos zijn echter bij de Efteling rondom attracties ook sprookjes *zelfbedacht*. Het bestaande cultuurgoed sprookjes werd hierbij blijkbaar niet als beperkend ervaren. Er was dus sprake van handelingsvrijheid van de actoren ten aanzien van sprookjes als structuur. Het lijkt erop dat de ideevorming voor de zelfbedachte sprookjes in eerste instantie bij Reijnders lag (vaak ingegeven door een idee dat hij technisch wilde vertalen) waarna Pieck er de ontwerpen bij maakte. Techniek werd dus niet alleen ingezet als hulpbron maar kon tevens een aanleiding vormen voor een nieuwe sprookjesvertelling. Soms werd bij dergelijke attracties het sprookje expliciet verteld, bijvoorbeeld bij de Magische Klok. De zelfbedachte sprookjes werden daarnaast ook via parkgidsjes verspreid en in de Efteling-sprookjesboeken opgenomen. Deze sprookjesboeken werden in opdracht van de Efteling door externe vertellers geschreven. Uit de studie blijkt dat zowel het publiek als de Eftelingers deze zelfbedachte sprookjes zonder meer als sprookje leken te aanvaarden en dat de herkenning van het achterliggende verhaal vanuit een andere context dan de Efteling dus niet altijd noodzakelijk was. Van de zelfbedachte sprookjes valt op dat sommige door de opeenvolgende vertellers, inhoudelijk drastisch werden aangepast. Dit is bijvoorbeeld het geval bij De tuinman en de fakir waarin de versie van Venmans (1962), Sparla (1967) en Bijl (1973) sterk van elkaar verschillen. Er was in dit geval dus sprake van meer handelingsvrijheid dan bij bestaande sprookjes. Wat deze drie versies gemeen hebben is dat zij alle aansluiten bij hoe de Vliegende Fakir als attractie in de Efteling fysiek was vormgegeven door Pieck en Reijnders. De fysieke context van de Efteling (dat wil zeggen de attractie in het Sprookjesbos) was hierbij dus conditionerend.

Sprookjes werden vooral vanwege de *opvoedkundige boodschap of achterliggende moraal* door de Efteling en door het publiek gezien als verantwoord vermaak. Dit sloot goed aan bij de duidelijke normen en waarden die in die tijd (jaren 50 en 60) bij de opvoeding van kinderen hoorden, en die tevens pasten bij de doelstellingen van een katholieke stichting als de Efteling. Een heldere moraal maakte deel uit van het cultuurgoed sprookjes. In de expliciete sprookjesvertellingen uit de jaren 50 en 60 was de moraal dan ook nadrukkelijk aanwezig. Dit gold overigens niet alleen voor de bestaande maar ook voor de zelfbedachte sprookjes. De vertellers bij de Efteling werden, net als de Grimms, geconditioneerd door heersende opvattingen over de opvoeding van kinderen. Ook met de belevingswereld van kinderen werd rekening gehouden. Begin jaren 60 was een reden om het sprookje van Roodkapje niet expliciet bij de attractie te vertellen, dat het voor kinderen te 'wreed' of te 'griezelig' zou zijn.

Een kenmerk van sprookjes zijn de *wonderlijke gebeurtenissen en karakters*. Pieck en Reijnders hadden de intentie de bezoekers te verwonderen door sprookjes ‘tot leven’ te laten komen, niet alleen via de bijzondere, nostalgische vormgeving maar ook via de toepassing van technieken waardoor een wereld vol ‘kleur, klank en beweging’ kon ontstaan. Het was de intentie om via de sprookjes bij kinderen de *fantasie te stimuleren*. Ruimte voor eigen invulling bij de impliciete vertellingen speelde hierbij een grote rol. Volwassenen konden zich daarnaast *verwonderen over de techniek* waarmee dit alles gerealiseerd was. In de jaren 50 en 60 had dus niet alleen de vormgeving van de sprookjes maar ook de techniek op zichzelf attractiewaarde. De gebruikte technieken en de werking daarvan werden dan ook in diverse uitingen van of over de Efteling nadrukkelijk voor het voetlicht gebracht.

Met de groei van de fysieke Efteling nam aanvankelijk ook het fysieke aanbod aan sprookjes toe. Eerder gerealiseerde sprookjesattracties en/of de natuurlijke omgeving van het bos werkten conditionerend voor de creaties van Pieck en Reijnders. Zo was bij de attractie Roodkapje sprake van een variatie op eerder gebruikte technieken. Daarnaast speelde bij de plaatsing van de attractie in het Sprookjesbos de relatie tot de bestaande natuur en de looproute een rol.

De combinatie van ‘kleur, klank en beweging’ kreeg een nieuwe dimensie bij de Indische Waterlelies (1966). Voor dit sprookje werd in een binnenruimte een ‘sprookjeswereld’ met veel ‘natuurlijke’ elementen gecreëerd waarin het verhaal via een expliciete vertelling en via een ‘show’ van opeenvolgende scènes werd gepresenteerd. De Indische Waterlelies was het laatste sprookje van Reijnders en tevens het eerste waaraan Ton van de Ven meewerkte. In de jaren die volgden werd geleidelijk de verantwoordelijkheid voor ontwerp en vormgeving door Pieck aan Van de Ven overgedragen.

In de jaren 70 en 80 waren er belangrijke veranderingen in de tijdruimtelijke context waarin de Efteling gesitueerd was. Ten opzichte van de beginjaren van de Efteling waren de hoeveelheid vrije tijd en de consumptieve bestedingsruimte sterk toegenomen. Tegelijkertijd was er een enorme toename van mogelijkheden voor vrijetijdsbesteding, niet alleen buitenshuis, in de vorm van (dag)attracties of ‘uitstapjes’ maar ook binnenshuis. Zo nam het televisiekijken een grote vlucht. De beeldcultuur werd steeds belangrijker. De Efteling had meer dan voorheen te maken met concurrentie en met steeds veeleisendere consumenten. De Efteling, ooit begonnen als een Sportpark, was in de jaren 50 en 60 een Natuurpark, Ontspanningspark, Sprookjespark. In de jaren 70 en 80 ontwikkelde het zich tot Familiepark en Attractiepark, dat zich ook op andere doelgroepen dan jonge kinderen en hun (groot)ouders ging richten. Sprookjes leken hierbij als attracties wat meer naar de achtergrond te verdwijnen.

Tegelijkertijd werd de bekendheid van sprookjes in de jaren 70 en 80 niet meer alleen gevoed door orale en literaire vertellingen (al dan niet met illustraties) maar steeds meer ook via ‘moderne’ media als film en televisie, én door de Efteling zelf.

In de jaren 50 en 60 had het cultuurgoed sprookjes, zoals bekend van Grimm en Andersen, de structuur gevormd bij de diverse sprookjesvertellingen van de Efteling. De vertellers van de Efteling hadden met hun vertellingen deze structuur echter ook verder verrijkt. Dit betrof niet alleen de toevoegingen in de vorm van zelfbedachte sprookjes en van expliciete sprookjesvertellingen (via attracties en via Efteling-sprookjesboeken), maar vooral ook de manier waarop veel sprookjes in het park door Pieck en Reijnders waren uitgebeeld, dat wil zeggen de impliciete vertellingen in de vorm van een ‘gestolde scène’ voorzien van ‘kleur, klank en beweging’. Daarnaast was er sprake van een met het publiek gedeelde, esthetische oordeelsvorming over de stijl en sfeer waarin Pieck de sprookjes in de Efteling had vormgegeven. De Eftelingers en het publiek omarmden Piecks vormgeving geleidelijk als cultuurgoed. De ontwikkelingslijn van (impliciete) sprookjesvertellingen uit de jaren 50 en 60 - en dan vooral het cultuurgoed van Pieck - was conditionerend voor volgende Efteling-vertellers, waaronder Ton van de Ven.

De verantwoordelijkheid die Van de Ven ten aanzien van Piecks erfgoed voelde, vertaalde zich in het ontwerpen 'met de geleende hand' van Pieck, waardoor de structuur op niveau van stijl en sfeer nog verder versterkt werd. Binnen deze structuur zocht en vond Ton van de Ven echter ook handelingsvrijheid. Het gegeven dat de meeste bekende sprookjes van Andersen en Grimm inmiddels via Pieck en Reijnders waren uitgebeeld, leidde in de jaren 80 tot de stelling 'de sprookjes zijn op'. Van de Ven doelde in dit verband op sprookjes die in één herkenbare scène kunnen worden uitgebeeld. De stelling was eigenlijk opmerkelijk omdat Pieck en Reijnders vanaf de beginjaren ook sprookjesattracties hadden gecreëerd die niet op een bestaand sprookje waren gebaseerd, en waarbij herkenning van de scène of van het achterliggende verhaal blijkbaar niet relevant was voor de bezoeker. Ook Van de Ven ontwierp dergelijke sprookjesattracties voor het Sprookjesbos, zoals de Draak (1979) en de Trollenkoning (1988). Bovendien zouden in latere jaren diverse bestaande sprookjes als impliciete vertelling in het Sprookjesbos verschijnen, zoals De Reus en Klein Duimpje en Repelsteeltje (beide 1997) die werden ontworpen door Van de Ven.

Ton van de Ven werd binnen de Efteling-organisatie beschouwd als protegé en opvolger van Pieck. Dit droeg eraan bij dat hij binnen de Efteling een creatief leidende rol kreeg in verschillende ontwikkelingslijnen die soms niet en soms wel met het vertellen van sprookjes te maken hadden. Een van deze lijnen was het vormgeven van *impliciete sprookjes(achtige) werelden*, waarin de bezoeker volledig wordt ondergedompeld in een multisensorische omgeving. Voorbeelden hiervan zijn Fata Morgana (1986) en Droomvlucht (1993). Bepaalde kenmerken en 'regels' op het gebied van sprookjes werkten min of meer conditionerend in deze vertellingen. Droomvlucht is niet op één bestaand sprookje gebaseerd. Het gaat hierbij eerder om een sprookjesachtige vormtaal, dat wil zeggen *sprookjesachtige beelden en karakters* die min of meer herkenbaar zijn en die veel ruimte bieden voor fantasie en eigen invulling. Van de Ven vertaalde bij Fata Morgana en Droomvlucht *de basale verhaallijn van het sprookje naar de opbouw van de attracties* in opeenvolgende scènes. Droomvlucht komt met sprookjes overeen in het aspect van het *wonderlijke, bovennatuurlijke en magische*. De fysieke Efteling was op verschillende manieren conditionerend bij het creatieproces van een attractie als Droomvlucht. Er is sprake van diverse 'tableaus' of scènes voorzien van 'kleur, klank en beweging', vergelijkbaar met hoe Pieck en Reijnders attracties hadden gerealiseerd in het Sprookjesbos. Daarnaast zijn in Droomvlucht de elementen bos en natuur herkenbaar. Visuele vormgeving was bij Droomvlucht belangrijker dan techniek.

Van de Ven had de intentie het publiek via *esthetiek en detaillering te verwonderen*. De term 'sprookje' werd in deze periode bij de Efteling vaak als synoniem gebruikt voor 'sprookjesachtige vormgeving' of 'sprookjesachtige omgeving'.

Bij Droomvlucht was er geen sprake van een expliciete vertelling. Het expliciete 'verhaal' dat Van de Ven rondom Droomvlucht vertelde, was dat iedereen er een eigen verhaal bij kon maken. Andere Eftelingen namen dit ter harte en werden medevertellers van dit verhaal.

De keuzes die Van de Ven bij het vertellen van sprookjes maakte, zijn niet los te zien van de Efteling als context, én van de situering van de Efteling als organisatie in de bredere context. Een significante gebeurtenis in de tijdruimtelijke context was de opening van Euro Disney in Parijs (1992). Hoewel de Efteling aanvankelijk aangaf Disney niet als directe concurrent te zien, vormde de op handen zijnde opening van het park in Parijs wel de aanleiding als organisatie bewust na te denken over de eigen (Europese) identiteit en deze te articuleren. Deze identiteit bleek sterk geworteld in de eigen historie en daarmee in sprookjes. Dit mondde uit in de keuze tot 'terugkeer naar de sprookjes' die in feite al eerder in gang was gezet maar steeds duidelijker werd gearticuleerd. In het verlengde van de 'terugkeer naar de sprookjes' werd vanuit de Efteling-organisatie intern en extern het beeld naar voren gebracht van het 'basaltstenen weggetje naar het kasteel van Doornroosje, uitgesleten door veertig jaar kindervoetjes'. Het articuleren van dit beeld had op diverse niveaus gevolgen. Op cultureel niveau eiste de Efteling hiermee als 'gemeenschap' het sprookje

als onvervreemdbaar voor de eigen plaats op, waardoor binnen de structuur het cultuurgoed sprookjes en het cultuurgoed Efteling geleidelijk met elkaar verweven raakten. Tot de structuur kan ook het verhaal over de 'jeugdherinneringen' worden gerekend dat in deze zelfde periode gearticuleerd werd en dat sterk aansloot bij het beeld van het 'basaltstenen weggetje'. Waar het Sprookjesbos in de jaren 50 herinneringen had opgeroepen aan sprookjesvertellingen uit de eigen kindertijd, riep het Sprookjesbos inmiddels ook herinneringen op aan het Sprookjesbos zelf, dat wil zeggen aan hoe men het als kind bezocht en beleefd had. Dit vormde tevens de kern van het Efteling-gevoel zoals dat voor Eftelingers en publiek in de loop der jaren een gedeelde betekenis had gekregen.

In de loop van de jaren 90 werden sprookjes door de Efteling op strategisch niveau gekozen tot 'uniek en verdedigbaar concept'. Dit leidde binnen de Efteling als organisatie tot een hernieuwde aandacht voor bestaande, West-Europese sprookjes die zich op diverse manieren manifesteerde. Diverse bestaande sprookjes werden in het verlengde van de ontwikkelingslijn van Pieck en Reijnders aan het Sprookjesbos toegevoegd. Verder was er op niveau van attracties geleidelijk meer aandacht voor expliciete vertellingen van sprookjes. Daarnaast werden sprookjes een zeer belangrijk thema van entertainment, en ging tegelijkertijd het educatieve aspect van sprookjes een nadrukkelijker rol spelen. Waar het educatieve element voorheen vooral via de moraal van een sprookje tot uiting was gekomen, ging het er nu ook om sprookjes als cultuurgoed bij met name kinderen onder de aandacht te brengen en hen iets over sprookjes te leren. Voorbeeld is de Anton Pieck Prijs, waarvoor kinderen op school zelf sprookjes gingen schrijven, mede aan de hand van de zeven kenmerken van het sprookje. Het instellen van de prijs was mede ingegeven door de educatieve doelstellingen van de Stichting Natuurpark.

Rond de millenniumwisseling was er sprake van belangrijke ontwikkelingen in de tijdruimtelijke context van de Efteling. Zo had de *experience economy* een grote vlucht genomen, waarbij belevenissen belangrijke waardebronnen waren geworden. Daarnaast zochten bedrijven naar nieuwe vormen van waardecreatie. Binnen de contentindustrie raakten onderdelen op het gebied van media, entertainment en vrije tijd steeds meer vervlochten met elkaar. Voor de Efteling kwam de concurrentie niet langer alleen uit de hoek van attractieparken en andere aanbieders van 'fysieke' belevenissen. Belangrijke aanbieders van (sprookjes of sprookjesachtige) verhalen waren vooral te vinden binnen de (internationale) contentindustrie die ook in de wereld van de multimedia opereert.

De Efteling werd inmiddels algemeen beschouwd als fenomeen op het gebied van sprookjes. Vanuit de historie, vanuit de Stichtingsgedachte en via de inbedding van sprookjes in het strategisch beleid, raakte op niveau van structuur het cultuurgoed sprookjes steeds sterker verweven met het cultuurgoed van de Efteling. De Efteling-organisatie ging zichzelf beschouwen als 'hoeder van het sprookje' waardoor de structuur op het gebied van sprookjes nog verder werd versterkt. De stelling 'hoeder van het sprookje' bracht de verantwoordelijkheid met zich mee het cultuurgoed sprookjes mede in stand te houden. De Efteling droeg en draagt bij aan structuur door het koesteren van bestaande, 'klassieke' sprookjes, onder andere via het oppoetsen van het Sprookjesbos als parel waaraan bestaande sprookjes zijn toegevoegd, zoals Assepoester (2009). Verder werden diverse, klassieke sprookjes verfilmd voor de mediaproductie *Efteling Sprookjes* (2004). Met de uitgave van nieuwe sprookjesboeken (2009 en 2011) werd voortgebouwd op de ontwikkelingslijn van expliciete vertellingen zoals die in de jaren 50 onder andere via sprookjesboeken was ingezet.

Tegelijkertijd was de Efteling-organisatie zich ervan bewust dat zij zich in het 'content tijdperk' bevond waarin kinderen een belangrijke doelgroep vormen en waarbij verhalen een wezenlijke rol vervullen. Daarnaast werd vanuit de organisatie gezocht naar nieuwe manieren om de Efteling als merk verder te versterken. Het

ging hierbij om nieuwe vormen van waardecreatie, niet alleen in de fysieke wereld van Kaatsheuvel maar ook in de symbolische, multimediale wereld daarbuiten.

Gegeven het (eigen) cultuurgoed sprookjes als structuur en het fysieke Sprookjesbos als 'parel' zocht en vond de Efteling-organisatie handelingsvrijheid via Sprookjesboom. Hierbij werd opnieuw gekozen voor sprookjes als kern, maar dan in een vernieuwende vorm. De sprookjeskarakters en sprookjeskaders werden in nieuwe, expliciete vertellingen met elkaar werden en deze vertellingen werden in eerste instantie als animatieserie in de multimediale wereld verspreid. Een jaar na de lancering van Sprookjesboom schreven de toenmalige directeur Marketing & Development en anderen het *Business Transformation Plan* (BTP) dat onder andere inging op contentontwikkeling als nieuwe vorm van waardecreatie. In het BTP werd Sprookjesboom - op dat moment al volop in ontwikkeling als merk - aangehaald als voorbeeld van *best practice*. Het BTP zou leiden tot de inrichting van het Directoraat Imagineering dat verantwoordelijk werd voor de creatie en crossmediale verspreiding van content binnen en buiten de fysieke wereld van de Efteling, via diverse actoren uit diverse disciplines. Hiermee positioneerde de Efteling zich niet langer alleen als attractiepark maar als entertainment-bedrijf in de brede zin van het woord.

Sprookjesboom is gebaseerd op het Sprookjesbos als fysieke context en op de sprookjesfiguren als cultuurgoed van de Efteling. Daarnaast is voor de ontwikkeling van Sprookjesboom teruggegrepen op de achterliggende, expliciete vertellingen binnen het cultuurgoed sprookjes. Kenmerken van de *sprookjeskarakters*, maar ook hun *motieven en conflicten* zijn vastgelegd in de 'karakterbijbel'. Zo draagt het karaktertje Roodkapje enkele memetische kenmerken en 'conflicten' met zich mee die al in de versies van Grimm en Perrault voorkwamen. Daarnaast heeft zij bepaalde uiterlijke kenmerken die ooit door Pieck werden toegevoegd.

Met de karakterbijbel werd in feite een nieuwe structuur gecreëerd. Deze Sprookjesboom-structuur is gebaseerd op de structuur van het cultuurgoed sprookjes en dat van de Efteling.

Al tijdens het vastleggen van de karakterbijbel was er echter ook sprake van handelingsvrijheid ten aanzien van de structuur. Zo is er één Wolf die niet alleen achter Roodkapje maar ook achter de Geitjes aanzit. De Heks woont weliswaar in het huisje zoals bekend uit Hans en Grietje, maar zij bevat eigenschappen van heksen uit allerlei andere sprookjes (van het Sprookjesbos). Verder boden sprookjes(karakters) die ooit door de Efteling zelf bedacht zijn (zoals de Fakir), meer ruimte voor een nieuwe, creatieve invulling dan de bestaande sprookjeskarakters.

Voor Sprookjesboom werd de *vaste verhaallijn van sprookjes vertaald naar een vast format* dat ook nadrukkelijk deel uitmaakt van de Sprookjesboom-structuur. Binnen deze verhaallijn speelt, net als bij sprookjes het geval is, het educatieve element in de vorm van een wijze les of moraal een wezenlijke rol.

Een belangrijke extra dimensie binnen de structuur van Sprookjesboom vormt het Efteling-gevoel zoals dat inmiddels binnen de Efteling als organisatie en binnen het cultuurgoed van de Efteling verankerd is geraakt. Veel van de Sprookjesboom-vertellers zijn niet alleen met sprookjes maar ook met de Efteling 'opgegroeid'. Zij zijn daarbij als het ware dragers geworden van het Efteling-DNA. Het Efteling-gevoel resoneert via de diverse Eftelingen in Sprookjesboom. Het uit zich in de nostalgie, de 'warme omhelzing', de poëzie en de veiligheid die ook de Efteling in zich draagt.

Met Sprookjesboom is bewust getracht het cultuurgoed sprookjes (zoals bekend uit het Sprookjesbos) te 'verfrissen' en primair voor jonge kinderen als doelgroep aantrekkelijk en geschikt te maken. Intenties van de actoren op niveau van beleving en betekenis zijn bij Sprookjesboom het bieden van een *vriendelijke en veilige beleving*, het leren van *wijze lessen* en het *stimuleren van de fantasie via het verbreden en vermengen van de sprookjeskaders*. Verder bevat Sprookjesboom gelaagde *humor*. De Wolf uit Sprookjesboom is weliswaar een 'slechterik' maar hij is tevens een komisch karakter. Veel sprookjeskarakters uit Sprookjesboom zijn als het ware synoniem voor hun achterliggende sprookje. De karakters in Sprookjesboom zijn echter meer

gepersonifieerd dan die in de oorspronkelijke sprookjes, dit met name om identificatie van kinderen met de karakters te stimuleren.

Bij de ontwikkeling van Sprookjesboom als merk zijn veel verschillende vertellers in verschillende disciplines met creatieprocessen aan de slag gegaan. De karakterbijbel vormt hierbij de Sprookjesboom-structuur. De structuur wordt versterkt door de vertellingen uit de animatieserie, die leidend is voor vertellingen via andere disciplines, zoals de musical en de fysieke attractie. Enerzijds wordt de Sprookjesboom-structuur door de vertellers gevolgd en bouwen zij daarbij voort op de vertellingen van anderen. Anderzijds zoeken en vinden de vertellers binnen de structuur ook steeds handelingsvrijheid waardoor er variatie in de vertellingen ontstaat. Zo zijn bepaalde karakters in de animatieserie in de loop van de tijd 'doorontwikkeld'. De karakters zijn daarbij geleidelijk minder op die uit de achterliggende sprookjes gaan lijken. Een voorbeeld hiervan is Prinses Assepoester. Variatie is er ook in de vormgeving. De vormgeving van Sprookjesboom als animatieserie is gebaseerd op de *cartoony-versie*' van de sprookjesfiguren uit het Sprookjesbos en dus niet zozeer op de stijl van Pieck. Bij het (terug)vertalen van de Sprookjesboom als fysieke attractie voor het Sprookjesbos, ging de fysieke context van de Efteling opnieuw een conditionerende rol spelen: de Sprookjesboom moest passen in de natuurlijke omgeving van het bos en moest aansluiten bij de lijnvoering van Pieck. Zo zijn er op niveau van vormgeving verschillen tussen de Sprookjesboom uit de animatieserie en die uit het Sprookjesbos. Op conceptueel niveau zijn zij echter dezelfde, namelijk een sprekende boom die sprookjes of sprookjesverhalen vertelt.

Variatie in de vertellingen is er ook onder invloed van de techniek. Zo legt de *motion capture*-techniek van de animatieserie soms beperkingen op aan wat in de verhalen mogelijk is. Bij de fysieke Sprookjesboom wordt door middel van technologie interactiviteit met de kinderen gerealiseerd. De setting van de live entertainment acts en de theatervoorstellingen biedt ruimte voor een traditionele vorm van interactie tussen de Sprookjesboom-karakters en het publiek. De diverse vertelvormen van Sprookjesboom zijn dus deels ingegeven door vernieuwing, maar sluiten deels ook aan bij de traditionele manier van het vertellen van sprookjes.

De Efteling heeft zich in de loop van haar geschiedenis enerzijds gericht naar sprookjes als structuur maar anderzijds hebben de diverse vertellers in hun creatieprocessen steeds handelingsvrijheid ten aanzien van sprookjes gezocht en gevonden. De structuur op het gebied van sprookjes is door het vertellen van sprookjes door de Efteling in de loop van de tijd versterkt maar tevens veranderd. De Efteling past als verteller van sprookjes in de dynamische traditie van het vertellen van sprookjes.

6.4 Reflectie op het handelingsmodel als analyse-instrument voor narratieve praktijken

Het toepassen van het handelingsmodel voor (sociale vrijetijd)praktijken als analyse-instrument voor de narratieve praktijken van de Efteling heeft mogelijkheden maar ook beperkingen gegeven. Het instrument heeft sturing gegeven bij het systematisch ordenen van actor- en contextgerelateerde factoren die bij de diverse narratieve praktijken aan de orde zijn. Aangezien er juist bij het vertellen van sprookjes sprake is van structuur waarop vertellers voortbouwen en van handelingsvrijheid van vertellers gegeven deze structuur, biedt het model een completer of meer omvattend beeld dan wanneer de analyse alleen vanuit sprookjes of alleen vanuit de vertellers zou zijn ingestoken. Daarnaast heeft de (door het model ingegeven) nadrukkelijke situering van de Efteling, de actoren en het handelen in de tijdruimtelijke context mij aangezet tot een doelbewuste 'reis in de tijd' naar de periode waarin en condities waaronder de praktijken tot stand zijn

gekomen. Ik heb daarbij geprobeerd via de ogen van toen naar de loop der gebeurtenissen te kijken en van daaruit de praktijken te reconstrueren.

Het handelingsmodel als analyse-instrument (en de labels hierbinnen) was erg waardevol bij het selecteren en ordenen van al het materiaal dat in het Efteling-archief aanwezig is. Ook heeft het grote waarde gehad bij de voorbereiding, uitvoering en verwerking van de interviews. Ik kon aan de hand van bepaalde actor- en contextgerelateerde factoren een gespreksleidraad maken die houvast bood maar tevens veel ruimte liet voor een open gesprek. Regelmatig leverde een gesprek nieuwe informatie op die leidde tot toevoegingen aan de leidraad voor een volgend interview, en uiteindelijk ook voor het handelingsmodel.

Via de handelingsmodellen aan het eind van de hoofdstukken, was het mogelijk de diverse niveaus en dimensies van conditionering inzichtelijk te maken en hieraan per case conclusies te verbinden. Op die manier is de wisselwerking tussen de (strategische keuzes van de) Efteling ten aanzien van sprookjes en de situatie of gebeurtenissen in de tijdruimtelijke context helder geworden. Het vergelijken en verbinden van alle handelingsmodellen die in de studie naar voren zijn gekomen, heeft mij in staat gesteld drie belangrijke aspecten uit de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes te onderscheiden en met elkaar in verband te brengen. Daarbij is duidelijk geworden wat 'constant' en wat dynamisch is. Vooral de 'groei' van de Efteling als context naar verschillende niveaus of dimensies, en over de 'begrenzing' van de labels heen, is hierdoor inzichtelijk geworden

Beperkingen bij het gebruik van het handelingsmodel als analyse-instrument voor narratieve praktijken zijn er ook. Er is weliswaar sprake van een zekere afbakening van de context via de labels uit het handelingsmodel, maar desondanks blijft het soms een moeilijke afweging welke aspecten wel en niet mee te nemen en onder welk label of onder welke dimensie ze te plaatsen. De keuzes hiervoor blijven enigszins arbitrair en de praktijk is soms weerbarstig. Hetzelfde geldt voor de gevolgen van de praktijken. Bij praktijken uit een verder verleden zoals Roodkapje (1961) en Droomvlucht (1992/1993) kunnen de gevolgen in detail en tot in het heden worden uitgesponnen. Bij een praktijk als Sprookjesboom (2006-heden) is het nog niet goed mogelijk de gevolgen volledig te overzien of voor de langere termijn op waarde te schatten.

Samengevat is het handelingsmodel als analyse-instrument zeer waardevol voor het beschrijven van narratieve praktijken, zeker als er in deze praktijken sprake is van samenwerking tussen actoren, zoals bij de creatieprocessen van de Efteling het geval is.

Aanbevelingen voor vervolgonderzoek zijn de volgende. Bij mijn studie stonden de vertellers als actoren centraal in de narratieve praktijken. Ik ben diep ingegaan op de intenties van de actoren op het gebied van beleving en betekenis ten aanzien van de ontvangers van de vertellingen, te weten het publiek (de bezoeker, kijker of lezer). De respons zelf op de vertellingen bij het publiek heb ik in mijn studie echter slechts contextueel belicht. Het is daarom interessant bij een vervolgonderzoek niet de vertellers, maar de ontvangers van de verhalen als actoren centraal te stellen, en te analyseren hoe zij beleving en betekenis ontlenen aan vertellingen.

Een andere aanbeveling betreft het type narratieve praktijken. Bij sprookjes is er sprake van een heldere, bestaande, zij het dynamische structuur. Het is interessant te zien hoe de creatieprocessen verlopen in narratieve praktijken waarbij er sprake is van een minder duidelijke, bestaande structuur, zoals bij volledig nieuw bedachte verhalen het geval is.

6.5 Reflectie op de keuze voor de drie cases

Aan het begin van dit onderzoek heb ik ervoor gekozen de ontwikkelingsgang van de Efteling van het vertellen van sprookjes in beeld te brengen aan de hand van drie verschillende cases. Deze keuze heeft mogelijkheden gegeven, maar ook enkele beperkingen opgeleverd. Bij alle drie de cases heb ik in detail de narratieve praktijk(en) kunnen ontrafelen. Ik ben daarbij weliswaar steeds uitgegaan van hetzelfde conceptueel kader maar heb soms een andere, empirische aanpak gevolgd vanwege de 'leeftijd' van de cases.

Zo heb ik bij Roodkapje (1961) de reconstructie van het creatieproces verricht via een analyse van de notulen uit diezelfde periode. Deze notulen zijn weliswaar een weergave van de situatie en de afwegingen en keuzes van dat moment, maar zij zijn desondanks een 'constructie'. Immers, niet alles werd tijdens de vergaderingen besproken of uitgesproken. Bovendien geven de notulen geen letterlijke weergave van het besprokene. Bij Roodkapje was er helaas geen gelegenheid de actoren over het proces te bevragen. Vandaar dat ik via secundaire bronnen inzicht heb gekregen in hun achtergronden en intenties.

Bij Droomvlucht (1992/1993) en Sprookjesboom (2006-heden) heb ik de actoren wel kunnen bevragen over de achtergronden van het creatieproces. Bij Droomvlucht ging het daarbij om een reconstructie vanuit de herinnering, twintig jaar na dato. Mogelijk zijn daarbij bepaalde aspecten sterker blijven hangen dan andere. Bij Sprookjesboom ging het om een reconstructie van praktijken uit het heden of zeer recente verleden. Van sommige aspecten is daarbij wellicht het belang of de betekenis nog niet te overzien.

Het 'inschrijven' van de Sprookjesboom-praktijken leverde een extra complicatie op omdat het hier gaat om een samenspel van diverse, doorlopende praktijken die moeilijker in de tijd en ruimte te fixeren zijn. Daarnaast beïnvloeden ze elkaar voortdurend, wat maakt dat mijn verhaal over Sprookjesboom in zekere zin een open einde heeft. Bovendien is het merk tegenwoordig - en dus ook tijdens de looptijd van het onderzoek - nog volop in ontwikkeling. Het grote succes van Sprookjesboom als merk betekent dat veel achtergrondinformatie zeer concurrentiegevoelig is. Vandaar dat ik met informatie uit beleidsdocumenten in de rapportage zeer terughoudend ben omgegaan. Desondanks heb ik, gegeven de afbakening van het onderzoek, een compleet beeld kunnen schetsen.

Bij de twee laatste cases hebben de actoren tijdens de interviews bewust gereflecteerd op processen die in hun narratieve praktijken gevoelsmatig of onbewust plaatsvinden. Het praktisch bewustzijn is in dat geval discursief geworden. Ook heeft in de gesprekken met de actoren reflectie op sprookjes (in het algemeen) plaatsgevonden. Hoewel ik in de gesprekken met de actoren nadrukkelijk heb aangegeven dat ik hun (toekomstige) creatieprocessen niet wil beïnvloeden, is het niet uitgesloten dat soms het bewustzijn of het denken over sprookjes onder invloed van de gesprekken enige veranderingen heeft ondergaan.

Aangezien het onderwerp van deze studie de ontwikkelingsgang van de Efteling betreft, heb ik tussen de drie cases 'verbindingslijnen' gespannen. Gezien de grote afstand in de tijd die daarbij steeds overbrugd moet worden, was het soms lastig de exacte scheidslijn te bepalen tussen de gevolgen van de voorgaande case en de contextuele 'uitgangssituatie' bij de volgende case. Het 'leeftijdverschil' tussen de drie cases betekende dat ik soms grote sprongen moest maken en op bepaalde tussenliggende praktijken niet diep kon ingaan. Wellicht hadden andere praktijken en actoren interessante en mogelijk ook aanvullende inzichten kunnen opleveren in de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes. Desondanks ben ik achteraf met de keuze voor deze drie cases zeer gelukkig. Roodkapje, Droomvlucht en Sprookjesboom zijn drie narratieve praktijken die onderling verschillen maar ook overeenkomsten vertonen, en die tezamen een helder beeld geven van de ontwikkelingsgang van de Efteling als verteller van sprookjes.

6.6 Tot slot

Tijdens dit onderzoek heb ik mij in alle drie de Efteling-cases volledig ondergedompeld gevoeld. Dit had niet alleen te maken met mijn enthousiasme voor sprookjes in het algemeen en voor de Efteling in het bijzonder, maar vooral ook met het enthousiasme van de mensen die bij of voor de Efteling met sprookjes bezig zijn of waren, en met de bereidheid hun verhalen met mij te delen. Wat mij bijzonder geraakt heeft bij de interviews, en wat ook al uit oudere bronnen zoals de notulen naar voren komt, is de grote emotionele betrokkenheid die de actoren voelen bij de Efteling, hun bezieling bij het 'vertellen' van sprookjes en hun liefde voor het publiek.

Bijlagen

Bijlage 1 Sprookjes en attracties in de Efteling

Bron: Gerrie van Dongen (Archivaris Efteling)

1951	11 mei	Speeltuín
	11 mei	Theehuis (nu: Witte Paard)
1952	31 mei	Sprookjesbos met:
		- Kasteel Doornroosje
		- Sneeuwwitje en de zeven dwergen
		- Herautenplein met:
		- Kikkerfontein
		- Magische Klok
		- Chinese Nachtegaal
		- Sprekende Papegaai
		- Langnek
		- Paddestoelendorp
		- Put van Vrouw Holle
		- Kleine Boodschap
		Souvenirhuisje
Kleuterbad		
Tennisbanen		
1953	11 juli	Café-Restaurant
	8 augustus	Openluchtwembad (tot 1989)
		Siervijver
		Roeivijver
		Rode Schoentjes
Roodkapje (in bos)		
1954	5 juni	Anton Pieckplein
		Kanovijver
		Kinderspoor
		Kogeloog
		Magische Liefdesbron
1955	18 juni	Hans en Grietje
		Stenen Kip
	23 juli	Ganzenhoedster
		Ponymanege
1956	1 april	Ezeltje Strekje
	11 mei	Stoomcarrousel

1958	24 juli	Vliegende Fakir Klok 'Zwaan Kleef Aan'
1959		Holle Bolle Gijs
1960		Gekroonde Eend Kleuterhof Bungalowpark Het Kraanven
1961		Roodkapje (huisje met wolf en Roodkapje voor de deur)
1962		Spiegeltje aan de wand
1963		Sprookjesmuseum (aangevuld met vitrines)
1964		Ponymolen Dansende Dolfijn
1966	3 mei	Indische Waterlelies Waterorgel
1969		Stoomtrein met locomotief Aagje
1970		De Zeemeermin
1971	25 mei	Diorama Manege De Duykse Hoef
1972	30 maart	Victoriaans Theater Kabouterhuis
1973		Holle boom met muziekkabouter Wolf en de zeven geitjes
1974		Sint Nicolaasplaets Locomotief 'Moortje'
1976		Wankelbrug
1978	12 mei	Spookslot Locomotief Neefje
1979		Chinese Draak
1980	15 juni	Radiografisch bestuurbare bootjes Kabouterdorp Entreegebouw West

1981	12 april	Python Gondoletta Game Gallery
1982	april	Halve Maen (Schipschommel)
1983	18 mei	Piraña
1984	14 april	Carnaval Festival Polka Marina D'Oude Tuffer
1985	april 21 mei	Bobbaan Wensbron
1986	juni	Fata Morgana
1987		Pagode
1988		Trollenkoning Monsieur Cannibale
1989		Pardoes
1990	15 juni	Volk van Laaf
1991	11 juli	Pegasus
1992	september	Hotel Locomotief Trijntje
1993		Droomvlucht
1994		Kleuterhof
1995		Doolhof Golfpark
1996		Villa Volta Entreegebouw Huis van de Vijf Zintuigen
1998		Vogel Rok Klein Duimpje en de Reus Repelsteeltje Openluchttheater Sprookjesbos

1999		Herberg "De Ersteling" met: Tafeltje Dek je en Knuppeltje uit de zak Kasteeltje stiefmoeder Sneeuwwitje met spiegel Chinese Nachtegaal Remise Stoomtrein en Station Marerijk
2000		Kinderspoor (nieuwe locatie) Pardoespromenade Brink
2001		Raponsje
2002	19 juni	PandaDroom Theater de Efteling
2003		Vernieuwde Anton Pieck Plein met: - Efteling Museum - Bremer Stadsmuzikanten - Het Smidje
2004		Meisje met de Zwavelstokjes
2006		Vrouw Holle
2007		De Vliegende Hollander
2009		Assepoester Bosrijk
2010		Sprookjesboom Joris en de Draak Station De Oost
2011		Raveleijn
2012	31 mei	Aquanura Nieuwe Kleren van de Keizer

Bijlage 2 (Efteling)sprookjes

Bron: Gerrie van Dongen (Archivaris Efteling)

Deze sprookjes zijn als attracties in de Efteling te vinden. Door de archivaris zijn de namen toegevoegd van de 'eerste' auteurs van de bijbehorende expliciete vertellingen in de Efteling of in de diverse (Efteling-) sprookjesboeken.

1.	Assepoester	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
2.	Bremer stadsmuzikanten, De	Gebr. Grimm
3.	Bruidskleed van Genoveva, Het	B. Venmans
4.	Chinese nachtegaal, De	H.C. Andersen
5.	Draak, De	Efteling
6.	Doornroosje	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
7.	Ganzenhoedstertje, Het	Gebr. Grimm
8.	Gekroonde eend, De	Efteling
9.	Hans en Grietje	Gebr. Grimm
10.	Holle Bolle Gijs	Van Dongen / Grooten
11.	Indische waterlelies, De	Koningin Fabiola
12.	Kabouterdorp, Het	Efteling
13.	Kikkerkoning, De (de Gouden Bal)	Gebr. Grimm
14.	Klaas Vaak	H.C. Andersen
15.	Klein Duimpje en de reus	Ch. Perrault
16.	Kleine zeemeermin, De	H.C. Andersen
17.	Magische klok, De	B. Venmans / P. Reijnders
18.	Meisje met de zwavelstokjes, Het	H.C. Andersen
19.	Nieuwe kleren van de keizer, De	H.C. Andersen
20.	Prinses op de erwt, De	H.C. Andersen
21.	Raponsje	Gebr. Grimm
22.	Repelsteeltje	Gebr. Grimm
23.	Rode schoentjes, De	H.C. Andersen
24.	Roodkapje	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
25.	Sneeuwitje	Gebr. Grimm
26.	Stenen kip, De	Efteling
27.	Stoute prinsesje, Het (De Spreekende Papegaai)	B. Venmans
28.	Tafeltje dekje, ezeltje strekje...	Gebr. Grimm
29.	Trollenkoning, De	Efteling
30.	Tuinman en de fakir, De	M. Bijl (e.a.)
31.	Put van Vrouw Holle, De	Gebr. Grimm
32.	Wolf en de zeven geitjes, De	Gebr. Grimm
33.	Zes dienaren, De	Gebr. Grimm
34.	Zwaan kleef aan (De gouden gans)	Gebr. Grimm

Bijlage 3 Sprookjesboeken Efteling

Bron: Gerrie van Dongen (Archivaris Efteling)

Het Efteling Sprookjesboek

Auteur: Bob Venmans

Illustraties: Anton Pieck

1955

De Schone Slaapster	Perrault / Gebr. Grimm
De Chinese Nachtegaal	H.C. Andersen
Hans en Grietje	Gebr. Grimm
De Rode Schoentjes	H.C. Andersen
De Put van Vrouw Holle	Gebr. Grimm
Sneeuwitje en de Zeven Dwerfen	Gebr. Grimm
Het Bruidskleed van Genoveva	Bob Venmans
De Gouden Bal	Gebr. Grimm
Het Ganzenhoedstertje	Efteling (Bob Venmans)*
De Stenen Kip	Efteling (Bob Venmans)
De Magische Klok	Efteling (Bob Venmans)
De Zes Dienaars	Gebr. Grimm

* *niet te verwarren met het sprookje De Ganzenhoedster van de gebr. Grimm*

Het Sprookje van de Efteling

(Elsevierpocket A49, met 14 voorleessprookjes)

Auteur: Bob Venmans

Illustraties: Anton Pieck

1962

Het ganzenhoedstertje	Bob Venmans
De stenen kip	Bob Venmans
De schone slaapster	Perrault / Gebr. Grimm
(Liedje van de schildwacht, hoort bij De schone slaapster)	
De zes dienaars	Gebr. Grimm
Roodkapje en de wolf	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
De rode schoentjes	H.C. Andersen
De Chinese nachtegaal	H.C. Andersen
Hans en Grietje	Gebr. Grimm
De put van Vrouw Holle	Gebr. Grimm
Het bruidskleed van Genoveva	Bob Venmans
Sneeuwitje en de zeven dwergen	Gebr. Grimm
De gouden bal	Gebr. Grimm
De magische klok	Bob Venmans
De tuinman en de fakir	Bob Venmans

Het Sprookjesboek van De Efteling

Auteur: Truus Sparla

Illustraties: Anton Pieck

1967

Doornroosje
(De schildwacht, hoort bij Doornroosje)
De Chinese nachtegaal
Hans en Grietje
De rode schoentjes
De put van Vrouw Holle
De gouden bal
De tuinman en de fakir
Roodkapje
Tafeltje dek je – ezeltje strek je
Sneeuwwitje
Het bruidskleed voor Genevieve
De stenen kip
De Indische waterlelies
Het ganzenhoedstertje
De magische klok
De zes dienaren
Zwaan kleef aan
Holle Bolle Gijs
De gekroonde eend
De papegaai

Sprookjes van de Efteling

Auteur: Martine Bijl

Illustraties: Anton Pieck

1973

De kikkerkoning (=De gouden bal)	Gebr. Grimm
Hans en Grietje	Gebr. Grimm
De zes dienaren	Gebr. Grimm
Roodkapje	Perrault / Gebr. Grimm
De Chinese nachtegaal	H.C. Andersen
De gouden stemvork	M. Bijl
De wolf en de zeven geitjes	Gebr. Grimm
Doornroosje (=De schone slaapster)	Perrault / Gebr. Grimm
De Indische waterlelies	Koningin Fabiola van België
Tafeltje dek je	Gebr. Grimm
De rode schoentjes	H.C. Andersen
Zwaan Kleef Aan	Gebr. Grimm
Sneeuwwitje en de zeven dwergen	Gebr. Grimm
De tuinman en de fakir (nieuwe versie)	M. Bijl

De ganzenhoedster
Vrouw Holle

Gebr. Grimm
Gebr. Grimm

Sprookjesboek van De Efteling

Auteurs: Gerrie van Dongen/Ad Grooten

Illustraties: Anton Pieck

2009

Assepoester	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
De wolf en de zeven geitjes	Gebr. Grimm
De kikkerkoning	Gebr. Grimm
Vrouw Holle	Gebr. Grimm
De Trollenkoning	G. van Dongen / A. Grooten
Zwaan kleef aan	Gebr. Grimm
Hans en Grietje	Gebr. Grimm
Doornroosje	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
Holle Bolle Gijs	G. van Dongen / A. Grooten
Roodkapje	Ch. Perrault / Gebr. Grimm
De prinses op de erwt	H.C. Andersen
De Chinese nachtegaal	H.C. Andersen
Het kabouterdorp	G. van Dongen / A. Grooten
De Bremer Stadsmuzikanten	Gebr. Grimm
Het bruidskleed van Genoveva	B. Venmans
De magische klok	B. Venmans / P. Reijnders
De draak	G. van Dongen / A. Grooten
Sneeuwwitje	Gebr. Grimm
Klein Duimpje	Ch. Perrault
Het stoute prinsesje	B. Venmans
De Indische waterlelies	Koningin Fabiola van België
Het meisje met de zwavelstokjes	H.C. Andersen
De zes dienaren	Gebr. Grimm
De nieuwe kleren van de keizer	H.C. Andersen
Tafeltje dekje, ezeltje strekje	Gebr. Grimm
Raponsje	Gebr. Grimm
De tuinman en de fakir	M. Bijl
De gekroonde eend	G. van Dongen / A. Grooten
Repelsteeltje	Gebr. Grimm
De kleine zeemeermin	H.C. Andersen
De stenen kip	G. van Dongen / A. Grooten
De ganzenhoedster	Gebr. Grimm
De rode schoentjes	H.C. Andersen
Klaas Vaak	H.C. Andersen

Meer sprookjes van de Efteling

Auteur: Ad Grooten

Illustraties: Martijn van der Linden

2011

De gelaarsde kat
De haas en de egel
Goudlokje
De standvastige tinnen soldaat
Kleine Boodschap
De feeën
De drie kleine biggetjes
Koning Lijsterbaard
De gelukssteen
De ketel van de heks
Mannetje Timpetee
Het klosje, de schietspoel en de naald
De zingende schoenmaker
Riket met de kuif
De geschenken van het kleine volkje
Het meisje en het monster
Gelukkige Hans
Duimelijntje
De rattenvanger van Hamelen
De jongen die het griezelen wilde leren
Luilekkerland
Jorinde en Joringel
Pinokkio
Ezelsvel
Het lelijke jonge eendje
Duimedik
Jaap en de bonenstaak
Sneeuwwitje en Rozerood
De tondeldoos
Het koekenmannetje
Blauwbaard
De Biblebontse berg
Het dappere snijdertje
De sneeuwkoningin
Peter en de wolf

Referenties

Literatuur

- Bargeman, B. (2001). *Kieskeurig Nederland. Routines in de vakantiekeuze van Nederlandse toeristen*. Proefschrift. Amsterdam: Thela Thesis.
- Beckers, T. en H. van der Poel (1997). *Vrijetijd tussen Vorming en Vermaak. Een inleiding tot de studie van de vrijetijd*. Vakgroep Vrijetijdwetenschappen. Tilburg: Katholieke Universiteit Brabant.
- Bendix, R. (1993). Seashell Bra and Happy End. Disney's transformations of "the Little Mermaid". *Fabula* 34(3/4), 280-290.
- Beste Sprookjesboek, het. 75 sprookjes en volksverhalen*. (1969). Amsterdam: The Reader's Digest NV.
- Bettelheim, B. (1978). *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. Harmondsworth: Peregrine.
- Beukenkamp, G. (2003). *De verborgen schrijver. Schrijven voor toneel, film en televisie*. Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- Bijl, M. (1982). *Anton Pieck en de wonderbaarlijke geschiedenis van de Efteling*. Amsterdam: Zuid-Hollandse Uitgeversmaatschappij.
- Bijl, M. (1995, 19e druk). *Sprookjes van de Efteling*. Zwolle: La Rivière & Voorhoeve.
- Blécourt, W. de, R. Koman, J. van der Kooi, en T. Meder, (red.). (2010). *Verhalen van Stad en Streek: Sagen en Legendes in Nederland*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Borg, M.T. (2003). *Zineconomie. De samenleving van de overtreffende trap*. Schiedam: Scriptum.
- Bottigheimer, R. (2009). *Fairy Tales. A New History*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Bouma, M. (2010). *Storytelling in 12 stappen. Op reis met de held*. Amsterdam: Augustus.
- Brouwer, D. de (1961). *De Twaalf Wondelijke Sprookjes van Koningin Fabiola*. Brugge: Desclée de Brouwer.
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bryman, A. (2008). *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press.
- Cashdan, S. (1999). *The Witch must die*. New York: Basic Books.
- Clavé, S. A. (2007). *The Global Theme Park Industry*. Oxford: Cabi.
- Clerkx, L. (1992). *En ze leefden nog lang en gelukkig. Familieleven in sprookjes. Een historisch-sociologische benadering*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing Among Five Approaches*. London: Sage Publications.
- Croonen, E. (2010). *Een Nederlandse musicaltraditie: van Mjoezikul tot Musical*. Masterscriptie, Media- en Cultuurwetenschappen. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Dekker, T., J. van der Kooi en T. Meder (1997). *Van Aladdin tot Zwaan kleef aan. Lexicon van sprookjes: ontstaan, ontwikkeling, variaties*. Nijmegen: Sun.

- Dekker, T. en T. Meder (1997). 'Roodkapje'. In T. Dekker, J. van der Kooi en T. Meder (red.) *Van Aladdin tot Zwaan Kleef Aan. Lexicon van sprookjes: ontstaan, ontwikkeling, variaties*. (pp.308-312). Nijmegen: Sun.
- Dekker, T. en T. Meder (1998). *Van mondeling verhaal tot themapark: de waardering en receptie van sprookjes*. In *Volkskundig Bulletin* 24:2, 209-344.
- Diepstraten, H. vanden en anderen (2002). *De Efteling. Kroniek van een Sprookje*. Baarn: Tirion Uitgevers.
- Dongen, G. van en A. Grooten (2009). *Sprookjesboek van De Efteling*. Amsterdam: Ploegsma.
- Efteling (1995). *Efteling op weg naar de toekomst. Strategische aanbevelingen 1996-2000*. Kaatsheuvel: Efteling.
- Efteling (1996). *De Bekroonde Sprookjes. Anton Pieck Prijs 1995*. Kaatsheuvel: Efteling.
- Efteling (Vugts, O., R. van Haver en J. den Bleker) (2007). *Business Transformation Plan*. Kaatsheuvel: Efteling.
- Efteling (Mens, M.) (2008). *Sprookjesenquête Efteling*. Afdeling marktonderzoek. Kaatsheuvel: Efteling.
- Efteling (2011). *Meer Sprookjes van de Efteling. Sprookjes bestaan*. Amsterdam: Ploegsma.
- Efteling (2012). *'Zijn we d'r al?' Efteling 60 jaar in woord en beeld*. Houten: Unieboek/ Het Spectrum.
- Elliott, J. (2005). *Using Narrative in Social Research. Qualitative and quantitative approaches*. London: Sage Publications.
- Eysselsteijn, B. van en H. Vogelesang (1986). *Anton Pieck, zijn leven zijn werk*. Amsterdam/Brussel: Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij.
- Franz, M.-L. von (1996). *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston: Shambhala Publications.
- Gabriel, Y. (2000). *Storytelling in organizations. Facts, fictions and fantasies*. New York: Oxford University Press.
- Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: The MacMillan Press.
- H.C. Andersen Sprookjes en Vertellingen*. (1955, negende druk). Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V.
- Heessen, A. en M. Mens (2009). *De Efteling... Herinneringen voor het leven of toch voor heel even?* Master's Thesis, Leisure Studies. Tilburg: Tilburg University.
- Heijden, N. van der (2008). *Spirited Performance. The Manas epic and society in Kyrgyzstan*. Proefschrift. Rozenberg Publishers.
- Heijnekamp, D. en L. Jansen (2010). *The Enchanting World of Fairy Tales. A multiple-case study into gap filling in relation to storytelling as part of the Efteling Experience*. Master's Thesis, Leisure Studies. Tilburg: Tilburg University.
- Huber, J. A. (2007). *Die Brüder Grimm in Kassel*. Gudensberg-Gleichen: Wartberg Verlag GmbH & Co.
- Iba, E. M. (2000). *Auf den Spuren der Brüder Grimm*. Hofgeismar.
- Jansen, S. en R. Meijdam (2011). *Sprookjesboom: Fairy Tales Recycled*. Master's Thesis, Leisure Studies. Tilburg: Tilburg University.
- Kim, W. C. en R. Mauborgne (2005). *Blue Ocean Strategy*. Boston, MA: Harvard Business School Publishing Corporation.
- Knulst, W. (1989). *Van Vaudeville tot Video*. Alphen aan de Rijn: Samsom.

- Latour, B. en S. Woolgar (1986). *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Manen, M. van (1990). *Researching Lived Experience*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Mardrus, J.C. (1943-1956). *Alle verhalen van 1001 nacht. Vertaald onder leiding van Albert Helman. Zestien deelen met illustraties van Anton Pieck*. Amsterdam: Parnassus.
- McDonald, B. (2010). *Invisible ink. A practical guide to building stories that resonate*. Seattle, WA: Liberty Editions.
- Meder, T. (1998). *Een zoen voor Sneeuwwitje. Over de veranderlijkheid van sprookjes*. In *Volkskundig Bulletin* 24:2, 274-295.
- Meder, T. (1999). Het vertellen van verhalen aan kinderen. Enkele resultaten uit de Volkskunde vragenlijst van 1995. In J. Helsloot, T. Meder en C. Wijers (red.) *De discipline van het dagelijks leven. Bijdragen voor Ton Dekker over orale cultuur, feestcultuur en de historiografie van de volkskunde*. Nijmegen [enz.] 1999, pp.292-314. (Themanummer *Volkskundig Bulletin* 25 (1999) 2/3).
- Meder, T. (2000) Nederlandse sprookjes in de negentiende en twintigste eeuw. Verteld, verzameld, gedrukt. In B. Dongelmans, N. van Rotterdam, J. Salman en J. van der Veer (red.) *Tot Volle Waschdom. Bijdragen aan de geschiedenis van de kinder- en jeugdliteratuur*. Den Haag, pp.30-46.
- Meder, T. (2010) 'Kaatsheuvel'. In Willem de Blécourt, Ruben A. Koman, Jurjen van der Kooi en Theo Meder (red.) *Verhalen van Stad en Streek: Sagen en Legendes in Nederland*. (pp. 504-507). Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Meijer, E., H. Mommaas, Q. Munters, H. van der Poel, R. Rosendal, en G. Spaargaren (1985). *Anthony Giddens, een kennismaking met de structuratietheorie*. Wageningen: Landbouwhogeschool
- Mommaas, H. (2000). *De vrijetijdsindustrie in stad en land; een studie naar de markt van belevenissen*. Den Haag: Sdu Uitgevers.
- Morgan, M., P. Lugosi, en J.R. Brent Ritchie (eds.). (2010). *The Tourism and Leisure Experience. Consumer and Managerial Perspectives*. Bristol: Channel View Publications.
- Nijs, D. en F. Peters (2002). *Imagineering. Het creëren van belevingswerelden*. Amsterdam: Boom.
- Perrault, C. (1983). *Sprookjes van Moeder de Gans*. Amsterdam: Omega Boek Producties.
- Philips, D. (1999). Narrativised spaces: the functions of story in the theme park. In D. Crouch (Ed.) *Leisure/tourism geographies: practices and geographical knowledge*. (pp.91-108). London: Routledge.
- Pine, J. (2003). *Presentation at International Business Forum Imagineering*. Breda: NHTV.
- Pine, B.J. en J.H. Gilmore (1999). *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business is a Stage*. Boston, MA: Harvard Business School Press.
- Poel, H. van der (1993). *De modularisering van het dagelijks leven. Vrijetijd in structuratietheoretisch perspectief*. Proefschrift. Amsterdam: Thesis Publishers.
- Poel, H. van der (1999/2004). *Tijd voor Vrijheid*. Amsterdam: Boom.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human sciences*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Prahalad, C. K. en V. Ramaswamy (2004). *The Future of Competition: Co-creating Unique Value with Customers*. Boston, MA: Harvard Business School Press.

- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Ritchie, J. en J. Lewis (2003). *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers*. London: Sage Publications Ltd.
- Ruijter, A. de (1979). *Een speurtocht naar het denken. Een inleiding tot het structuralisme van Claude Lévi-Strauss*. Assen: Van Gorcum.
- Schaap, D. (1983). *Een eeuw wijzer, 100 jaar ANWB 1883-1983*. Utrecht: KAB Promotions.
- Schindehütte, A. (1991). *Die Grimm'schen Märchen der jungen Marie*. Marburg: Hitzenroth.
- Schulze, G. (2005). *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Smit, R. (1984/1990a). *Peter Reijnders 1900-1974*. Eindhoven: SST Producties.
- Smit, R. (1990b). *Van film tot sprookje. Een gefilmd portret van fotograaf, cineast, technicus en uitvinder Peter Reijnders (1900 – 1974)*. Eindhoven: SST Film & Videoproducties.
- Sonneville, A. (1992). *"Mam, een duppie voor de kip?" 1952 - 40 jaar Efteling - 1992*. Kaatsheuvel: De Efteling.
- Sparla, T. (1967). *Het Sprookjesboek van de Efteling*. Kaatsheuvel: Natuurpark de Efteling.
- Sprookjes van Andersen*. (1963). Amsterdam: Elsevier.
- Sprookjes van Grimm, de*. (1946). Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V.
- Sprookjes van Grimm*. (1962). Amsterdam-Brussel: Agon Elsevier.
- Stake, R. (1995). *The Art of Case Study Research*. London: Sage publications.
- Stake, R. (1998). Case studies. In N. Denzin en Y. Lincoln (Eds.), *Strategies of qualitative inquiry* (pp.86-109). Thousand Oaks, CA: Sage publications.
- Stone, K. (1975). The things Walt Disney never told us. In *The journal of American Folklore*. 88, pp.42-50.
- Vandersteen, W. (1978/2009). *De Efteling-elfjes*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Venmans, B. (1955). *Efteling-Sprookjesboek*.
- Venmans, B. (1962). *Het sprookje van de efteling*. Amsterdam: Elsevier.
- Verbeek, D. (2009). *Sustainable tourism mobilities. A practice approach*. Den Haag: Textcetera.
- Visser, G. (1998). *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang*. Nijmegen: SUN.
- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third Edition*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Vos, C. (1989a). *De Indische Waterlelies*. Heerlen: NIOP.
- Vos, C. (1998b). *Roodkapje*. Heerlen: NIOP.
- Yin, R. K. (2009). *Case Study Research*. Thousand Oakes, CA: Sage publications.
- Zipes, J. (1993). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context*. New York & London: Routledge.
- Zipes, J. (1997). *Happily Ever After. Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York: Routledge.
- Zipes, J. (2002). *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.

Zipes, J. (2006). *Why Fairy Tales Stick, the Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Zipes, J. (2009). *Relentless Progress. The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge.

Zipes, J. (2011). *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York, Routledge.

Websites

www.avenueq.com

www.brandassetvaluator.nl

www.cvdm.nl

<http://www.blueba.de/Maerchengarten/EntstehungMG/entstehungmg.html>

www.efteling.com

<http://www.seasidehistory.co.uk/camps.html>

www.sprookjesboom.com

<http://www.theoldhometown.com/eindhoven/picture/number2476.asp>

www.tivoli.dk

http://nl.wikipedia.org/wiki/Sergio_Leone

Aanvullende referenties hoofdstuk 1, 3, 4 en 5

Hoofdstuk 1:

Artikelen in kranten en tijdschriften op volgorde van verschijnen in de tekst.

Alle artikelen zijn aanwezig in het Efteling-archief.

Verslag persbijeenkomst. (1952, 31 mei). *De Echo van het Zuiden: Waalwijkse en Langstraatse Courant*. (Krantenartikel, exacte titel onbekend).

In het Sprookjesbos van de Efteling. (1952, 18 juli). *Panorama*, 39(29)

Zomerjournaal: Het betoverde Woud – In Kaatsheuvel herleven de sprookjes uit onze jeugd. (1952, 18 juli). *Libelle*, 19(29).

Een Sprookjesbos verrijst. (1952, 16 mei). (Krantenartikel, bron onbekend).

Krantenartikel, titel onbekend, aanwezig in archief Efteling. (1952, 31 mei). *De Echo van het Zuiden: Waalwijkse courant*.

De avonturen en grensverleggende ervaringen van Ton van de Ven. (1992, November). *Brabantia*.

Wedloop met zeven oude fraters. Geheimen van de Efteling. (1956, 19 juni). *De Nieuwe Dag*.

Flair + de Wereld: De elfjes fladderen al tussen de bomen. (1992, Mei). *Flair*.

Klaus, F. (2007, December). "Wij zijn een sterk merk". *TILBURG*. pp. 6-7, 9, 11.

Merks, M., (2010, 26 november). 'Wij voelen onszelf de hoeder van het sprookje'. *Brabants Dagblad*. p. 41.

Notulen vergaderingen op volgorde van verschijnen in de tekst.

Aanwezig in het Efteling-archief.

Notulen Bestuursvergadering, 1 april 1952

Notulen Adviseursbespreking, 29 mei 1959

Overige referenties

Aanwezig in het Efteling-archief.

Brief van directeur A.J. Diender aan Gewestelijk Arbeidsbureau, Waalwijk (1963, 21 oktober)

Parkgidsje (1953)

Advertentie in Viking (1954, 16 juni)

Hoofdstuk 3:

Artikelen in kranten en tijdschriften op volgorde van verschijnen in tekst.

Alle artikelen zijn aanwezig in het Efteling-archief.

Het sprookje duurt al tien jaar. (1961, maart). *Tussen de rails*.

Sprookjes, vogels en wilde dieren. (1954, 27 juni). *De Volkskrant*.

Beheersers van het toeristisch leven: De grote vier van Nederland. (1961, 6 maart). *De Nieuwe Schiedamse Courant/ De Nieuwe Zuid-Hollander*.

Krantenartikel zonder titel. (1961, 28 november). *De Tijd*.

Van Scharn, T. (1962, 26 mei). Een dagje Efteling is een volle dag levensvreugde. Tips voor Trips voor het gezin. *Beatrijs*. Nr. 21 (pp.103-104).

Peter Reijnders zoekt in “De Efteling” naar de verloren horizon. (1958). (Krantenartikel, exacte datum en bron onbekend).

Wedloop met zeven oude fraters. (1956, 19 juni). *De Nieuwe Dag*.

Janssen, E. (1961, 24 juni). De Efteling, Een Brabants “Tivoli”. *De Goudsche Courant*.

Uit de oude schoen groeide een sprookjesbos. DE EFTELING: fantastische trekpleister voor jong en oud. (1959, 4 juli). *Het Parool*.

Altijd raak ...De Efteling. (1962, augustus). *Uit in eigen land*.

Sprookjes bestaan echt op de Efteling. (1962, 25 augustus). *Het Centrum, Utrecht*.

Jacob, E. (1962, 29 juni). Hier werden Märchen Wirklichkeit. Efteling entzückt die Kinder und bietet Erwachsenen Entspannung. *Holland, Ihr Ferienland*.

Lamend, A.M. (1962, 29 juni). Op reis De Efteling. *MR Het Weekblad Averbode*.

Van Aerde, R. (1959). (Krantenartikel, exacte titel, datum en bron onbekend).

Het sprookje van de Efteling. (1962, 7 augustus). *Skal*.

De C en A pop. (1962, 27 juli). *Nieuwe Eindhovense Courant*.

De Efteling 10 jaar. (1961, 29 maart). *Nieuwe Haarlemse Courant*.

Krantenartikel zonder titel. (1961, maart). *De Stem*.

Tante Jo en Oom Toon: Naar de Efteling. (1962, 20 juli). *De Sirene*.

**Notulen vergaderingen op volgorde van verschijnen in de tekst.
Aanwezig in het Efteling-archief.**

Adviseursbespreking 14 december 1961

Adviseursbespreking 26 februari 1960

Adviseursbespreking 12 september 1962

Adviseursbespreking 19 september 1962

Adviseursbespreking 25 april 1959

Adviseursbespreking 23 september 1961

Adviseursbespreking 14 oktober 1960

Adviseursbespreking 30 januari 1961

Adviseursbespreking 16 januari 1959

Adviseursbespreking 26 augustus 1960

Adviseursbespreking 4 maart 1960

Werkbespreking 20 maart 1961

Adviseursbespreking 15 januari 1960
Adviseursbespreking 17 april 1959
Adviseursbespreking 17 april 1959
Adviseursbespreking 8 mei 1959
Adviseursbespreking 29 mei 1959
Werkbespreking 17 juli 1959
Adviseursbespreking 28 augustus 1959
Adviseursbespreking 4 november 1959
Werkbespreking 13 november 1959
Adviseursbespreking 9 oktober 1959
Werkbespreking 17 juli 1959
Werkbespreking 17 juli 1959
Werkbespreking 30 oktober 1959
Adviseursbespreking 4 november 1959
Korte aantekeningen van bespreking heren Reijnders en Op den Kamp 8 januari 1960
Werkbespreking 14 januari 1960
Adviseursbespreking 15 januari 1960
Adviseursbespreking 22 januari 1960
Werkbespreking 7 augustus 1959
Adviseursbespreking 15 januari 1960
Adviseursbespreking 1 april 1960
Adviseursbespreking 22 januari 1960
Adviseursbespreking 29 januari 1960
Werkbespreking 24 juli 1959
Werkbespreking 7 januari 1960
Adviseursbespreking 1 april 1960
Werkbespreking 14 april 1960
Adviseursbespreking 22 april 1960
Adviseursbespreking 22 juli 1960
Adviseursbespreking 8 augustus 1960
Werkbespreking 1 september 1960
Adviseursbespreking 30 september 1960
Werkbespreking 26 juni 1961
Werkbespreking 7 augustus 1959

Werkbespreking 14 augustus 1959
Werkbespreking 21 augustus 1959
Adviseursbespreking 28 augustus 1959
Adviseursbespreking 22 januari 1960
Adviseursbespreking 26 februari 1960
Werkbespreking 10 juli 1959
Werkbespreking 7 augustus 1959
Werkbespreking 14 augustus 1959
Adviseursbespreking 23 september 1960
Adviseursbespreking 21 juni 1961
Adviseursbespreking 26 augustus 1960
Adviseursbespreking 17 april 1959
Adviseursbespreking 18 december 1959

Films/documentaires

Aanwezig in het Efteling-archief.

Natuurpark de Efteling met Sprookjestuin. (1955). Regie, camera, montage: Peter Reijnders.
De Efteling in het Hart van Brabant. (1956). Regie, camera, montage: Peter Reijnders.
De Efteling in het Hart van Brabant. (Herziene versie, 1961). Regie, camera, montage: Peter Reijnders.
Smit, R. (1990b). *Van film tot sprookje; een portret van cineast, fotograaf en uitvinder Peter Reijnders.* Eindhoven: SST Film & Videoproducties.
Anton Pieck en zijn werk. (1980). Regie: Vivian Pieters. Concept/Cinecentrum productie.
Anton Pieck: een leven als een sprookje. (1984). Regie: W. Hazeu & G. Visscher. Cine/Vista productie.
Het leven van Anton Pieck. (1995). Regie: Nathalie Toisuta. GBTV in opdracht van de Efteling.
Interview met dochters Reijnders. (2001). Regie: Nathalie Toisuta. In opdracht van de Efteling ten behoeve van de documentaire *50 jaar Sprookjes in Kaatsheuvel* (2002).

Overige referenties

Aanwezig in het Efteling-archief.

Parkgidsje: *Programmaboekje tevens plattegrond* (1956)
Promotiefolder ter gelegenheid van het 10-jarig bestaan van de Efteling (1961)
Toespraak Van der Heijden ter gelegenheid opening Anton Pieckplein (1954, 5 juni).
Briefwisseling tussen Reijnders en Diender (1963, 29 november, 4 december en 7 december)

Hoofdstuk 4:

Artikelen in kranten en tijdschriften op volgorde van verschijnen in tekst.

Alle artikelen zijn aanwezig in het Efteling-archief.

De pieken van Pieck. (1993). *UIT VTB VAB*. 3.

De Efteling is altijd 'gezellig Brabants' park gebleven. (1992, juli). *NBT Koerier*.

Verhulst, W. (1992, 4 juni). Van simpele speeltuin tot park vol high tech. *Polytechnisch Weekblad*.

Noord-Brabant volop in trek bij toeristen. (1992, 11 augustus). *Brabants Dagblad*.

Lekker buiten in Brabant. (1992, 20 mei), *Friso*.

Diphooen, B. (1992, 23 juni). Het land van pret en parken. *De Twentsche Courant*.

Van Kerkvoorde, J. (1992, 2 april). Slag om dagjestoerist neemt in hevigheid toe. *De Twentsche Courant*.

De Efteling stopt f 200 miljoen in de toekomst. (1992, 7 maart). *De Telegraaf*.

Verhoeven, R. (1992, 20 juni). Oer-Hollandse kneuterigheid blijft het wapen van de Efteling. *Trouw*.

Struijs, A. (1992, 14 oktober). Verwarring in de pretparken. *Friesch Dagblad*.

Huisman, J. (1992, 25 juli). Sprookjes, het zout in de pap. *AD*.

Roos, R. (1992) De Efteling. *Club Veronica*. 8.

Holthuis, B. (1982, 2 juli). Martine Bijl: mijn bijzondere band met Anton Pieck. (Krantenartikel, exacte bron onbekend).

Thuring, T. (1982). Martine Bijl inventariseert Pieck-uren in de Efteling. (Krantenartikel, exacte datum en bron onbekend).

Vergunst, P.J. (1992, april). De Efteling, van een speeltuin voor de katholieke jeugd tot... (Magazine-artikel, exacte bron onbekend).

Van Leeuwen, A. (1996, juni). Leven in dienst van het Sprookje. *Impressies*.

Van den Hoed, B. (1992, 11 juli). Efteling handelt in illusies. *Graafschapbode*.

Pretpark eert Anton Pieck. (1992, 4 juni). *Friesch Dagblad*.

Keunen, J. (1992, 30 mei). De Efteling barst van de plannen. *Het Nieuwsblad*.

Die uitgesleten basaltstenen, dát is het Eftelinggevoel. (1991, maart). *Eftelingen*.

Koninklijke onderscheiding voor Ton van de Ven, creatief directeur van de Efteling. (28 maart 20020). *Persbericht Gemeente Loon op Zand*.

De Knecht, M. (2002, 18 mei). Ik moest het Efteling-gevoel bewaken. *Eindhovens Dagblad*.

Grijpink, J. (1992, november). De avonturen en grensverleggende ervaringen van Ton van de Ven. *Brabantia*.

Droomvlucht, jubileumattractie. (1991, december). *Eftelingen*.

Droomvlucht in Efteling pas volgend seizoen. (1992, 21 juli). *Brabants Dagblad*.

De mythe van sprookjes en techniek. (1992, 17 juni). *De Telegraaf*.

Dromen met open ogen. 40 jaar de Efteling (1992, juni). *VPRO gids*.

Met Droomvlucht bouwt Brabants pretpark voort op de bekende 'Efteling-feeling'. (1992, 8 juli). *Vrij Uit*.

Dromen met je ogen open. (1993, 14 juni). *De Gelderlander*.

Pistorius, J. (1993, 9 april). 'Droomvlucht' wonderlijk paradijs. *Eindhovens Dagblad*.

Hoekman, R. (1993, 7 mei). Van Anton Pieck tot droomvlucht met geursensatie. *Nieuwsblad van het Noorden*.

Jacobs, H. (1993, 22 mei). Droomvlucht: betoverende fantasie. *De Gelderlander*.

Knoop, J. (1993, 21 april). Droomvlucht niet toegankelijk voor gehandicapten. Efteling attractie kampt nog steeds met technische gebreken. *Brabants Dagblad*.

Keja, W. (1993, 19 augustus). Keuze van:... *Nieuwstribune*.

In droomgondel tellen zere voeten niet meer. (1993, 17 april). *Trouw*.

Marinus, A. (1993, 22 april). 'Droomvlucht' een niet na te vertellen belevenis. *Utrechts Nieuwsblad*.

Droomvlucht, de ultieme schoonheid. (1993, 6 juni). *Het Nieuwsblad*.

Tems, M. (1993, 29 May). Enchanted Efteling. *South Wales Echo*.

Ferroni, N. (1993, 4 mai). Féérique et familial. *La dernière heure*.

Efteling speelt de kaart van de sprookjeswereld uit. Met Droomvlucht als nieuwste sensatie. (1993, 20 juli). *GAVA*.

Notulen vergaderingen op volgorde van verschijnen in de tekst.

Aanwezig in het Efteling-archief.

Notulen Adviseursbesprekingen, 31 januari

Notulen Adviseursbespreking, 9 februari 1962

Notulen Adviseursbespreking, 29 september 1965

Documentaires/televisiereportages

Aanwezig in het Efteling-archief.

Interview met Ton van de Ven in reportage televisieprogramma (exacte bron onbekend). (1990, exacte datum onbekend).

Interview in televisieprogramma *Ontbijtshow*. (1990, exacte datum onbekend).

Interview met Ton van de Ven door Han Peekel in televisieprogramma *Wordt Vervolgd*, 13^e jaargang, 8^e aflevering, vanuit de Efteling. (1990, exacte datum onbekend).

Interview met Ton van de Ven in televisieprogramma *Bunkeren* (1990, exacte datum onbekend).

Dromen met open ogen (1992). Regie: N. Toisuta. Gerard Baars Televisie- en Videoprodukties i.o.v. de TROS. In samenwerking met de Efteling.

Overige referenties

Aanwezig in het Efteling-archief.

Folder Entertainment programma (1992)

Uitnodiging Opening Droomvlucht (1993)

Hoofdstuk 5:

Artikelen in kranten en tijdschriften op volgorde van verschijnen in tekst.

Alle artikelen zijn aanwezig in het Efteling-archief.

Roodkapje meets Klein Duimpje. (2006, 2 oktober). *VARA gids*, 39.

Klaus, F. (2007, December). "Wij zijn een sterk merk". *TILBURG*. pp. 6-7, 9, 11.

Efteling sterkste merk – Amstel op z'n retour. (2005, 3 juni). *Dordtenaar*.

Rietveld, L. (2007, 6 juli). Trends in vrijetijdsbesteding. *Misset Horeca*.

Benjamin, J. & Keunen, M. (2010, 22 oktober). Televisie is voor pretparken een attractie. *NRC Handelsblad*.

Bijzondere theatertechniek bij nieuwe Efteling sprookjesshow. (1998, juli). *Quiddity*, nummer 10/11.

Giesen, P. (2002, 28 april). Sprookjesbusiness. *Volkskrant Magazine*.

'We voelen onszelf de hoeder van het sprookje'. Rubriek Honderduit. (2010, 26 november). *Brabants Dagblad*.

Sprookjesboek voor Plasterk. (2009, 7 juli). *Brabants Dagblad*.

Efteling-dvd's

50 jaar Sprookjes in Kaatsheuvel (2002). Efteling Media.

Efteling Wereld vol Wonderen. Efteling Media.

Efteling Sprookjes deel 1 (2007). Efteling Media.

Efteling Sprookjes deel 2 (2007). Efteling Media.

Efteling Sprookjes deel 3 (2007). Efteling Media.

Efteling Sprookjes deel 4 (2007). Efteling Media.

Efteling Sprookjes deel 5 (2007). Efteling Media.

Sprookjesboom. Vrienden voor het leven. 15 afleveringen. (2007). Efteling Media. (aanwezig in het Efteling-archief onder nummer 149).

Sprookjesboom. Het is feest... 15 afleveringen, 5 speciale muziekafleringen. (2007). Efteling Media. (aanwezig in het Efteling-archief onder nummer 150).

Sprookjesboom. Vrienden voor het leven. 12 afleveringen. (2008). Efteling Media. (aanwezig in het Efteling-archief onder nummer 149a).

Sprookjesboom. Het is feest... 12 nieuwe verrassende avonturen uit de Efteling. (2008). Efteling Media.

Sprookjesboom. Magische Momenten... 12 nieuwe verrassende avonturen uit de Efteling. (2008). Efteling Media.

Sprookjesboom. Speciale Assepoester Editie. 12 nieuwe verrassende avonturen uit de Efteling. (2009). Efteling Media.

Sprookjesboom. 12 vurige avonturen van Draak en de Sprookjesbosbewoners. (2010). Efteling Media.

Sprookjesboom. Lekker Hapje. 10 smakelijke avonturen van de Sprookjesbosbewoners (2011). Efteling Media.

Sprookjesboom de Film. (2012). Regie: H. Walther. Co-productie: Efteling/ Motek Entertainment.

Overige referenties

Aanwezig in het Efteling-archief.

Sprookjescourant. (1997). Efteling.

Advertentie Sprookjesbos merchandise. In brochure *Efteling Wonder!* (2004, herfst).

Poster Anton Pieck Prijs. (2005). Efteling.

Karakterbijbel Sprookjesboom. (2006). Efteling.

Vugts, O. (2011, 29 september). *Gastcollege Efteling Imagineering voor Efteling Academy/NHTV International Leisure Science.*

Summary

The Efteling as a 'Narrator' of Fairy Tales

Introduction

In the year 2012, the Efteling has operated as 'narrator' of fairy tales' for 60 years. This means that, over the course of its existence, it has interpreted and re-interpreted, created, designed, and distributed (via various media) fairy tales in different ways.

The key research question of this study was:

How has the Efteling evolved in relation to 'telling' fairy tales?

Emphasis was placed on unravelling and 'inscribing' the narrative practices of the Efteling in relation to fairy tales. These narrative practices comprise the contextually situated 'action' (or creation processes) by actors, with fairy tales/narratives as a result. I have taken 'narratives' to include physical, implicit narratives in the park as well as explicit narratives (both inside and outside the park boundaries). Understanding the actors'²³⁰ backgrounds and frames of reference was essential to reconstructing the situated creation processes that underlie these narratives. Furthermore, I examined the consequences of the narrative practices for the Efteling in general, and for narrating fairy tales by the Efteling in particular. In addition, I elucidated the audience experience contextually.

Conceptual framework

To gain an insight into fairy tales as a theme, I carried out an extensive literature review of this type of stories, focusing on the dynamics of telling fairy tales, on fairy tale characteristics, on literary fairy tale narrators, and on what makes fairy tales 'memetic'. Moreover, I explored the contexts within which fairy tales are told. In order to be able to unravel the narrative practices of fairy tales and the various forces that play a role (contextually) in this process, I used a conceptual framework derived from Hugo van der Poel's (1993, 2004)²³¹ model of action for (social leisure) practices. This conceptual framework sets out the interrelationships between the many factors that govern situated action (practices) of humans and was employed by me as an analysis instrument to 'inscribe' the Efteling's narrative practices in an organised manner. Various contextual and actor-related factors determine narrative practices.

Van der Poel's model of action distinguishes different forms of conditioning within the context. Action is either constrained or enabled by the presence or absence of resources, sets of rules, material conditions, and relevant other actors. The action has intended and unintended consequences that may affect the actor and context concerned (and as such, future practices too).

Time and space conditioning is about the actor's position in both time and space. In this study, this involves for instance socioeconomic developments that had an impact on how the Efteling manifested itself as a fairy

230 I consider the actors to include: designers, technicians, writers (including script writers), imagineers, creative producers, marketers, and decision-makers.

231 This model of action builds on Anthony Giddens' (1979) structuration theory and was enhanced and translated by Hugo van der Poel to match the context of leisure.

tale narrator. The essence of structural conditioning can be found in how action is programmed by 'sets of rules', and the employment of (organisational, material and technological) resources. Structures condition practices and, in turn, are 'reproduced' through practices. To the Efteling, the cultural heritage of fairy tales constitutes an essential component of the structure in terms of knowledge (including shared knowledge), standards, experience and meaning of existing fairy tales. This structure is sustained as well as influenced by the narrative practices of the Efteling. Physical-biotic and/or material conditioning involves interaction between man and the existing physical environment. Applying this to the situation of the Efteling, it involves for instance the natural environment of the *Sprookjesbos* (Fairy Tale Forest) and all the existing physical attractions in this forest.

Actors apply knowledge in their actions. Practical awareness involves tacit knowledge (based on the experience) of fairy tales. Discursive awareness involves articulated knowledge. It concerns conscious knowledge that can be shared with others and that can be reflected on.

Fairy tale narrators also use personal *talents and skills*, including creativity, and narrative and visualisation abilities. Additionally, an actor has an ability to learn, which in practices is expressed in the process-based interactions between the actor(s) and the environment. A narrator learns from his/her own practices or from those of others, and as a result, evolves as a narrator.

Another important issue with regard to the actor concerns the intentional or goal-oriented character of actions. Actions are often inspired by the expectations that actors have with regard to the outcomes. For instance, narrators at the Efteling have intentions and expectations with regard to the experience the audience may have and the meaning they may extract from the fairy tale.

Methodology and data collection

This study can be typified as a *single case study*. The scale and uniqueness of the Efteling justifies the choice for an *intrinsic case study*. I decided to portray the evolution of the Efteling in relation to telling fairy tales by exploring three (sub-)cases: the attraction *Roodkapje* (1961, Little Red Riding Hood), the attraction *Droomvlucht* (1993, Dream Flight), and the brand *Sprookjesboom* (2006 – present). As for this last case, I examined three practices in order to illustrate the interplay between the various *Sprookjesboom* practices. These were the *Sprookjesboom* animation series (2006 – present), *Sprookjesboom* the Musical (2009-2010), and the physical attraction of *Sprookjesboom* in the *Sprookjesbos* (2010). Moreover, I shed light on the parallel line of development of the explicit narratives in the various Efteling fairy tale books.

In the data collection stage I applied several research methods and consulted a wide variety of sources, such as academic publications, biographies, and (Efteling) fairy tale books. The resources available in the Efteling archives were crucial in this study, especially where the first two sub-cases were concerned.

I studied and analysed the minutes of meetings from the 1950s and 1960s.²³² Furthermore, I consulted resources by and on the Efteling, including design drawings and photographs, policy documents, anniversary publications, promotional films, documentaries, filmed interviews, and newspaper and magazine articles. Interviews with the actors made up the most important source in the second and third sub-case. A total of twenty-two interviews were held among sixteen actors for the purpose of this study. The method I applied is that of conversational interviewing to gather lived-experience material and to reflect on the subject with the interviewees. Some interviewees did not only speak with their role of actor (narrator) in a specific narrative practice in mind, but were also key informants on previous actors and practices of the Efteling.

232 These took place twice a week.

Evolution of the Efteling as a narrator of fairy tales

This summary highlights the major findings from the foregoing chapters. It also interconnects these findings in order to demonstrate how fairy tales and the Efteling became interwoven over the years through the narrators' actions. I will primarily cover three aspects that interact with each other: *the Efteling as context*, *the cultural heritage of fairy tales as a part of the structure*, and *the freedom of action of the narrators as actors* (in the given structure). In this way, I intend to portray the evolution of the Efteling as fairy tale narrator.

As source material, *the cultural heritage of fairy tales* constitutes an essential part of the structure of the narrative practices of the Efteling which were dealt with in this study. It has become clear that narrators of fairy tales follow the lines of development that were established by previous/other narrators on the one hand, but that there is also a certain degree of freedom of action on the other hand. The *Efteling as context* involves three levels: the physical Efteling, which means the (fairy tale) attractions and the surrounding physical environment (*Sprookjesbos* in particular), the Efteling as an organisation, and the Efteling as cultural heritage.

During its 60 years of existence, the Efteling has made conscious, strategic choices at several points in time in order to secure or maintain a unique position in the leisure industry by 'telling' fairy tales. These choices of the Efteling as an organisation (first as *Stichting Natuurpark*, Nature Park Foundation, later also as *B.V.*, limited liability company) came about through interaction with developments and events in the socioeconomic field and/or at the level of competition in the market. Therefore, the evolution of the Efteling as fairy tale narrator cannot be seen separately from the Efteling's situation within the time and space context. The actors and the creation processes in relation to fairy tales are thus not only embedded within the Efteling context, but also in the broader time and space context.

The dynamic tradition of telling fairy tales

To be able to understand the evolution of the Efteling as fairy tale narrator, it is important to know how the cultural heritage of fairy tales in the broadest sense of the word has evolved over time and what the role of narrators is in this process.

Within the oral tradition of telling folk tales, it is customary for variations to emerge, under the influence of the narrator's personal taste and preference and through interaction with the audience. A predominant view on fairy tales is that they were passed on from generation to generation by word of mouth (oral tradition) for centuries, before being written down by, for instance, the Grimm brothers. According to the latest academic insights, however, fairy tales are often not as old as people think. Moreover, famous literary narrators like Perrault and the Grimm brothers had an important influence on fairy tales with respect to their content. When tales were retold, certain elements were maintained, but other elements were left out or added. As a result, different authors have generated many different written versions of fairy tales. For instance, in their version of Little Red Riding Hood, the Grimms left out some of the sexual allusions that were found in earlier versions of the fairy tale, but they added elements such as the mother's warning and the happy ending.

Just like the oral storytellers, literary narrators of fairy tales find themselves in a context that conditions these narrators, and as such, their narratives. The Grimm brothers were conditioned by the time and space, and the cultural context of their time. As a result of the French domination of the Rheinland and Kassel regions, German folklorists and romanticists felt the need to record the century-old German folk culture in writing. The situation prompted the Grimm brothers to start 'collecting' fairy tales as cultural assets. The Grimms always explicitly mentioned the 'people' as the source of their tales, rather than themselves or the literary narrators of the versions which many of the fairy tales were in fact based upon. What's noteworthy in this respect, is that although the Grimm brothers made a sincere effort to record the cultural heritage of the

'people' as 'anonymous' narrators, due to the enormous success of their *Kinder- und Hausmärchen* gradually the distinctive *Gattung Grimm* (the Grimm genre) came into being. Consequently, fairy tales in the Western world became inextricably linked to the Grimms' name and style. At the same time, it was still generally believed that fairy tales had been handed down in the oral tradition from generation to generation.

Over the years, fairy tales saw many adaptations over the course of years by many people, including the Grimms. So, as it turns out, it was not just a matter of different variations of fairy tales from author to author, but also of different variations or versions by one and the same author. As far as the Grimms are concerned, they were conditioned by the then prevailing views on raising children. In their successive editions, certain fairy tales were gradually made more suitable for children, culminating in *Kinder- und Hausmärchen* being regarded as *Erziehungsbuch*. This led to fairy tales becoming a recognised part of children's reading, both at home and at school. Telling fairy tales orally was and still is common, but it has taken the form of retelling or reading aloud fairy tales from the literary tradition, such as those of Perrault, Grimm, or Andersen, or adaptations of these tales.

An important aspect with regard to literary fairy tales is that accompanying illustrations appeared quite early in history. A famous example involves the illustrations by Gustave Doré from the second half of the nineteenth century to accompany Perrault's fairy tales. Books and illustrations were not (and still are not) the only channel through which fairy tales were distributed. Since the beginning of the twentieth century, fairy tales have been a source of inspiration for film makers. A well-known, pre-war example is *Snow White and the Seven Dwarfs* by Walt Disney from 1937. As a result of these developments, 'images' began to play an important role in addition to 'text' within the cultural heritage of fairy tales.

Nowadays, fairy tales as a whole or specific elements from certain tales are communicated through a range of media. As it turns out, they appear to be deeply embedded in the hearts and minds of people, and as such, in culture. Zipes (2006, 2009) refers to the process of embedding and transmission of fairy tales as 'memetic transmission'. A cultural artefact such as a fairy tale can become memetic if the central theme or meaning is 'useful' and if it is characterised by a certain degree of simplicity which makes it easier to remember and pass on. An example from Little Red Riding Hood is the mother's warning not to stray off the path. Stylistic features, motives and plots of fairy tales can also be considered as memetic. In addition, it seems that certain images from well-known fairy tales are memetic. Examples of this are the image of the encounter between the wolf and Little Red Riding Hood in the forest and that of the wolf in grandmother's bed.

Narrators of fairy tales draw from their practical and discursive knowledge of the cultural heritage of fairy tales when they create their own versions or narratives. This knowledge of fairy tales is fed by different media in different ways. An important aspect in this respect is socialisation. Fairy tale narrators generally grow up with fairy tales themselves, which also makes them recipients of these type of tales. The practical and discursive knowledge does not only relate to the content of individual fairy tales, but also to general characteristics in terms of style, characters, plot or moral. Furthermore, narrators try to identify the knowledge, tastes and experience of their audience. Convictions and meanings of fairy tales or of the tradition of fairy tales shared with the audience, may also condition the narrators' actions.

All aspects mentioned above play a role in the evolvment of the Efteling as a narrator of fairy tales.

The Efteling as a context, fairy tales as structure, freedom of action of the narrators

In the early 1950s, mayor Van der Heijden of Loon op Zand came up with the idea of diversifying regional economic activity, by means of the Efteling, and thereby stimulating employment. Intuitively, fairy tales were chosen as a theme in order to make the Efteling a unique tourist attraction. The fact that the *Stichting Natuurpark* (which constituted the Efteling organisation at that time) embraced fairy tales as a theme, and what's more, that their choice turned out to be successful, can basically be explained by developments in the time and space context in which the Efteling was built and in which it evolved in the early years of its

history. In the 1950s, there was a high degree of industrialisation and urbanisation in the Netherlands. At the same time, the opportunities for people to engage in leisure pursuits increased. Daytrip tourism assumed substantial proportions in the 1950s and 1960s. In a society that was rational, hectic, and rapidly modernising, the need arose for relaxation, a 'counterpoint' in the form of nature, romance, and 'safe' entertainment and fantasy. As nature park, the Efteling was already tapping into the need for relaxation, but the fairy tale theme added a special dimension to the park.

In the post-war period, Anton Pieck was famous for his romantic illustrations of fairy tale books, including a Dutch translation of the Grimm Fairy Tales. This is why engineering expert Peter Reijnders asked Pieck to design the *Sprookjesbos* in the Efteling. The *Stichting* gave Pieck and Reijnders free rein in the creation processes of the implicit fairy tales/narratives in the Efteling.

Fairy tales tied in with the urge for romance or romanticism because of the indeterminate past in which fairy tales are set. The element of 'the past', however, also played a role on another level. In the 1950s, adults were very familiar with fairy tales, mainly because they had read them as children at home or in school, or because they had been read to them. This universal familiarity with existing fairy tales and matching illustrations enabled Pieck and Reijnders to create certain characteristic or memetic scenes as implicit narratives, which in the audience evoked a process of recognition and re-experience of childhood feelings, stemming from an earlier and different context than the Efteling itself. Existing fairy tales by Andersen and Grimm in particular (and Pieck's illustrations that accompanied the latter) were therefore conditioning as a structure to the implicit fairy tales/narratives of Pieck and Reijnders for the Efteling.

Ever since the opening of the *Sprookjesbos*, however, the Efteling has also invented new fairy tales of its own. Apparently, the existing cultural heritage of fairy tales was not perceived as constraining. It illustrates the actors' freedom of action with respect to fairy tales as a structure. It seems that the ideas for the Efteling's new fairy tales were conceived by Reijnders initially (for instance ideas which he wanted to translate technically), after which the designs were made by Pieck. Rather than being used as a supporting resource only, technology evidently also made up a source of inspiration for new fairy tales. Sometimes, fairy tales were told for children to listen to on the spot, as was the case with *De magische klok* (The magical clock). The self-invented fairy tales were also distributed to people through the park guide books and incorporated in the Efteling fairy tale books. The Efteling commissioned external narrators to write these fairy tale books. The study has shown that both the public and the Efteling employees seemed to accept these self-invented tales as 'genuine', existing fairy tales without any reservations, and that recognition of the underlying story from a different context than the Efteling was not always necessary. What is worth mentioning with regard to the self-invented fairy tales, is that some of them were drastically changed by the successive narrators. This is the case with *De tuinman en de fakir* (The gardener and the fakir), in which the versions of Venmans (1962), Sparla (1967) and Bijl (1973) are very different from each other. As it turned out, there was a higher degree of freedom of action in this situation than there was with existing fairy tales. What these three versions have in common, is that they are in tune with the original design of the *Vliegende Fakir* (the Flying Fakir) as an attraction in the Efteling, designed by Pieck and Reijnders. The physical context of the Efteling (i.e. the attractions in the *Sprookjesbos*) therefore played a conditioning role.

Due to their educational message or underlying moral concept, fairy tales were regarded as safe entertainment by the Efteling as well as by the public. This was well in line with the clear values and standards that governed the upbringing of children in that time (1950s and 1960s), and it also matched the objectives of a Catholic *stichting* such as the Efteling. The clear morals were an important part of fairy tales as cultural heritage. In the explicit fairy tales from the 1950s and 1960s, morals were explicitly present. This did not only hold for the existing tales, but also for the self-invented ones. Much the same as the Grimm brothers, the narrators of the Efteling were conditioned by the prevailing views on how to raise children.

The experiential world of children was also taken into account. In the early 1960s, one of the reasons for not explicitly telling the story of *Roodkapje* at the attraction of the same name, was that it was supposedly too 'cruel' or too 'scary' for children.

A common characteristic of fairy tales are the amazing and wonderful characters and events. Pieck and Reijnders had the intention to amaze visitors by bringing fairy tales to life, not only by means of unique and nostalgic designs, but also by applying techniques that created a world full of *kleur, klank en beweging* ('colour, sound and movement'). Moreover, the intention was to stimulate children's imagination through the fairy tales. Leaving room for individual interpretation of the implicit narratives played an important role in this respect. Adults could also be amazed by the technology that made all the attractions possible. In the 1950s and 1960s, it was apparently not only the design of the fairy tales that represented attraction value, but also the technology by means of which they were realised. Therefore, the various techniques applied and how these techniques worked was extensively highlighted in the Efteling's publicity and in reports on the Efteling in newspapers and magazines.

As the Efteling's square footage expanded, the number of fairy-tale-based attractions increased accordingly. The natural environment of the forest, as well as attractions built in the past conditioned the creations of Pieck and Reijnders. For instance, the *Roodkapje* attraction involved a variation on previously applied techniques. Furthermore, existing natural elements in and the walking route through the *Sprookjesbos* played a role in determining a location for an attraction in the forest. The combination of 'colour, sound and movement' was given a new dimension in the *Indische Waterlelies* (Indian Water Lilies, 1966). The *Indische Waterlelies* is a walk-through attraction for the purpose of which a fairy-tale-style indoor environment was created, featuring an abundance of 'natural' elements. The story was presented by means of an explicit narrative and a 'show' consisting of successive scenes. The *Indische Waterlelies* was Reijnders' final fairy tale attraction, and also the first one that Ton van de Ven worked on. In the years that followed, responsibility for the designs was gradually transferred by Pieck to Van de Ven.

In the 1970s and 1980s, some important changes in the Efteling's time and space context occurred. Compared to the early years of the Efteling, the amount of leisure time and room for consumer spending had seen strong increases. At the same time, there was an enormous increase in the supply of leisure activities, not only outdoors, in the form of daytrips or 'outings', but indoors too. For instance, watching television became an important source of entertainment and the image culture became increasingly important. More so than before, the Efteling found itself faced with increasing competition and more demanding consumers. The Efteling, once started as a *Sportpark* (Sports Park), became a *Natuurpark* (Nature Park), *Ontspanningspark* (Recreation Park), and *Sprookjespark* (Fairy Tale Park) in the 1950s and 1960s. In the 1970s and 1980s it developed into *Familiepark* (Family Park) and *Attractiepark* (Amusement Park), which reached out to target audiences beyond young children and their parents (and grandparents). In this process, it seemed that fairy tales as attractions moved slightly into the background. At the same time, familiarity with fairy tales in the 1970s and 1980s was not being fed anymore by oral and literary narratives (either with or without illustrations) alone, but also increasingly via 'modern' media such as film and television, and by the Efteling itself. In the 1950s and 1960s, the cultural heritage of fairy tales, generally known through Grimm and Andersen, had formed the structure for the various fairy tale attractions of the Efteling. The narrators of the Efteling, however, had also further enriched this structure with their narratives. This did not only involve additions in the form of self-invented fairy tales and explicit fairy tales (expressed through attractions and in Efteling fairy tale books), but especially the way in which many fairy tales in the park were portrayed by Pieck and Reijnders, i.e. the implicit narratives in the form of 'frozen scenes' adorned with 'colour, sound and movement'. In addition, there was a shared aesthetic sentiment with the public on the style and atmosphere in which Pieck had designed the fairy tales in the Efteling. The people working at the Efteling as well as the public gradually embraced Pieck's designs as cultural heritage. The successive Efteling narrators, including

Ton van de Ven, were conditioned by the line of development of (implicit) fairy tales/ narratives from the 1950s and 1960s - especially Pieck's cultural heritage.

The responsibility that Van de Ven felt with regard to Pieck's heritage, manifested itself in 'designing with a borrowed hand' from Pieck, which strengthened the structure at the level of style and atmosphere even further. Within this structure, however, Ton van de Ven was also looking for and found freedom of action. The fact that most familiar fairy tales by Andersen and Grimm had already been portrayed via Pieck and Reijnders, led to the statement of 'we have run out of fairy tales' in the 1980s. In this respect, Van de Ven was referring to fairy tales that only took one recognisable scene to be portrayed effectively. The statement was actually surprising, because Pieck and Reijnders had been creating - ever since the early years - fairy tale attractions that weren't based on existing fairy tales, and in which recognition of the scene or the underlying story were apparently irrelevant to visitors. Van de Ven too designed fairy tales attractions of this kind for the *Sprookjesbos*, such as the *Draak* (Dragon, 1979) and the *Trollenkoning* (Troll King, 1988). Moreover, in the years that followed, various existing fairy tales appeared in the *Sprookjesbos* as implicit narratives, such as the *Reus en Klein Duimpje* (Tom Thumb and the Giant) and *Repelsteeltje* (Rumpelstiltskin; both in 1997), which were designed by Van de Ven.

Within the Efteling organisation, Ton van de Ven was considered as Pieck's protégé and successor. As a result, he was awarded a leading creative role in the various lines of development that sometimes involved and sometimes did not involve fairy tales. One of these lines was the design of implicit fairy-tale-like worlds, immersing visitors into a multisensory environment. Examples of this are *Fata Morgana* (1986) and *Droomvlucht* (1993). Certain characteristics and 'rules' related to fairy tales had a more or less conditioning effect on these narratives. Rather than originating from just one existing fairy tale, *Droomvlucht* is based on a general fairy-tale-like style, involving fairy-tale-like creatures and scenes which are more or less recognisable and leave a lot of room for imagination and personal interpretation. In *Fata Morgana* and *Droomvlucht*, Van de Ven translated the fairy tale's basic storyline into a composition of successive scenes. Furthermore, *Droomvlucht* conforms to fairy tales in terms of the wondrous, the supernatural and the magical aspects. The physical Efteling conditioned the creation process of an attraction such as *Droomvlucht* in various ways. It involves various 'scenes' adorned with 'colour, sound and movement', comparable to the way in which Pieck and Reijnders had created attractions in the *Sprookjesbos*. Moreover, the elements of 'forest' and 'nature' are clearly recognisable in *Droomvlucht*.

Visual design was more important than technology in *Droomvlucht*. Van de Ven had the intention of amazing the public via aesthetics and detailing. During this particular period, in the Efteling, the term 'fairy tale' was often used synonymously with 'fairy-tale-like design' or 'fairy-tale-like environment'. The attraction *Droomvlucht* did not have an explicit story. The explicit 'story' that Van de Ven told for this attraction, was that everyone could make their own story with it. Other people working at the Efteling took this to heart and became co-narrators of this story.

The choices that Van de Ven made in presenting fairy tales, cannot be seen separately from the Efteling as a context, nor from the situation of the Efteling as an organisation in a broader context. A significant event in the time and space context was the opening of Euro Disney in Paris (1992). Although the Efteling initially declared that it did not regard Disney as a direct competitor, the impending opening of the park in Paris did constitute cause for the organisation to contemplate as well as articulate its own (European) identity. As it turned out, this identity was strongly rooted in its own history, and as such, in fairy tales. This resulted in the choice to the 'return to fairy tales', a process which in fact had already been initiated, but was now being clearly articulated to an increasing extent. As an extension to the 'return to fairy tales', the Efteling organisation decided to disseminate the image (both internally and externally) of the 'cobblestone path to the castle of Sleeping Beauty, trodden in by forty years of children's feet'. The presentation of this image had consequences on several levels. On a cultural level, it made the Efteling as a 'community' claim fairy tales as

inalienable to its place, as a result of which the cultural heritage of fairy tales and that of the Efteling became intertwined within the structure. The structure also includes the story about 'childhood memories' which was disseminated in the same period and which tied in very closely with the image of the 'cobblestone path'. Where in the 1950s the *Sprookjesbos* had evoked memories of fairy tale stories from one's own childhood, by now the *Sprookjesbos* also evoked memories of the *Sprookjesbos* itself, in terms of how people had visited and experienced it as children. This also constituted the core of the Efteling feeling, which, over the years, had acquired shared meaning among the people of the Efteling and the public.

In the course of the 1990s, fairy tales were chosen by the Efteling at a strategic level as a 'unique and justifiable concept'. Within the Efteling as an organisation, this generated renewed attention for existing Western European fairy tales which was manifested in different ways. As an extension of the line of development of Pieck and Reijnders, several existing fairy tales were added to the *Sprookjesbos*. Furthermore, on the level of attractions, more attention was gradually given to explicit fairy tales. What's more, fairy tales became a very important theme in entertainment and, at the same time, the educational aspect of fairy tales assumed a more distinct role. Where in the past the educational element was primarily communicated through moral messages in fairy tales, the focus now shifted to include bringing the cultural heritage of fairy tales to the attention of children in particular, and to teach them something about fairy tales too. An example is the Anton Pieck Award, which inspired children to write fairy tales themselves in school, basically by means of the seven characteristics of fairy tales. The idea for the Award was born also out of the educational objectives of the *Stichting Natuurpark*.

Around the turn of the millennium, important developments took place in the Efteling's time and space context. For instance, the 'experience economy' – in which experiences were regarded as the primary sources of value - was spreading at rapid pace. In addition, companies were looking for new forms of value creation. Within the content industry, separate constituents in the field of media, entertainment and leisure were blending together. As for the Efteling, competition no longer just came from other theme parks and other suppliers of 'physical experiences'. Important suppliers of stories (fairy tales or fairy-tale-like stories) were mainly found in the national and international content industry that also operates in the world of multimedia. Meanwhile, the Efteling was generally considered as a phenomenon in the area of fairy tales. Based on its history, based on the *Stichting's* vision, and through the embedding of fairy tales into its strategic policy, the cultural heritage of fairy tales became increasingly strongly interwoven with that of the Efteling, where the level of structure was concerned. The Efteling organisation began regarding itself as 'guardian of fairy tales', which reinforced the fairy-tale-based structure even more. The claim of 'guardian of fairy tales' brought about a responsibility for preserving the cultural heritage of fairy tales. The Efteling has always contributed to the structure by cherishing existing, classic fairy tales, for instance by polishing up the *Sprookjesbos* as a 'pearl' to which existing, classic fairy tales were added, such as *Assepoester* (Cinderella, 2009). Moreover, several classic fairy tales were made into films for the media production *Efteling Sprookjes* (2004). With the publication of new fairy tale books (2009 and 2011), the Efteling built on the line of development of the explicit tales as introduced in the 1950s, for example in the form of fairy tale books.

At the same time, the Efteling organisation was aware that it was finding itself in the 'content era' in which children made up an important target group and in which stories in general fulfilled an essential role. In addition, the organisation was looking for new ways to further strengthen the Efteling as a brand. This involved new forms of value creation, not only in the physical world of Kaatsheuvel, but also in the symbolic, multimedia world beyond. Taking as a starting principle the cultural heritage of (its own) fairy tales as a structure, and the physical *Sprookjesbos* as a 'pearl', the Efteling organisation looked for and found freedom of action in *Sprookjesboom*. Fairy tales were chosen once again as the core, but in an innovative form. The fairy tale

characters and frameworks were mixed into new, explicit stories, which were initially disseminated into the multimedia world as an animation series. One year after the launch of *Sprookjesboom*, the Business Transformation Plan (BTP) was written under the supervision of the then director of Marketing & Development. This plan addressed, among other things, content development as a new form of value creation. *Sprookjesboom* – already making steady progress as a brand – was cited in the BTP as an example of best practice. The BTP was going to lead to the institution of the *Directoraat Imagineering* (Imagineering Directorate) which became responsible for the creation and cross-media dissemination of content both inside and outside the physical world of the Efteling, through various actors from various disciplines. Consequently, the Efteling no longer positioned itself as a theme park alone, but as an entertainment company in the broadest sense of the word.

Sprookjesboom is based on the *Sprookjesbos* as physical context and on the fairy tale characters as the Efteling's cultural assets. Additionally, the underlying and explicit narratives that make up the cultural heritage of fairy tales were used for the purpose of developing *Sprookjesboom*. Specific features of the fairy tale characters, but also their motives and conflicts, were laid down in the 'character bible'. For instance, the character of Little Red Riding Hood carries with her a number of memetic features and 'conflicts' that already occurred in the versions by Grimm and Perrault. Furthermore, she has certain physical characteristics that were once added by Pieck.

As a matter of fact, a new structure was created by means of the character bible. This *Sprookjesboom* structure is based on the structure of the cultural heritage of fairy tales and that of the Efteling. When the character bible was compiled, however, there was also a certain degree of freedom of action as regards the structure. For instance, there is only one Wolf, which is not only chasing Little Red Riding Hood, but also the seven goats. And although the Witch is living in the cottage as known from *Hans en Grietje* (Hans and Gretel), she also has characteristics of witches from other fairy tales (from the *Sprookjesbos*). Furthermore, fairy tales and fairy tale characters that were once conceived by the Efteling itself (such as the Fakir) offered more scope for new and creative interpretations than the existing, classic fairy tale characters. For *Sprookjesboom*, the fixed fairy tale storyline was translated into a fixed format which is also part and parcel of the *Sprookjesboom* structure. As is the case with fairy tales, the educational element in the form of a wise lesson or moral plays an essential role within this storyline.

An important extra dimension within the structure of *Sprookjesboom* is the 'Efteling feeling' which has by now become deeply embedded within the Efteling as an organisation and within the cultural realm of the Efteling. Many *Sprookjesboom* narrators 'grew up with' not only fairy tales, but with the Efteling too. They have become the carriers of the Efteling DNA. The Efteling feeling resonates through the various Efteling people involved in the creation of *Sprookjesboom*. It is expressed in the nostalgia, the 'warm embrace', the poetry, and the sense of safety that the Efteling also embodies.

With *Sprookjesboom*, a deliberate attempt was made to 'refresh' the cultural heritage of fairy tales (as known from the *Sprookjesbos*) and to make it primarily attractive and suited to young children as a target audience. Intentions of the actors in *Sprookjesboom* at the level of experience and meaning include offering a friendly and safe experience, teaching wise lessons, and stimulating children's imagination through broadening and merging fairy tale frameworks. Furthermore, *Sprookjesboom* is characterised by multi-layered humour. The Wolf from *Sprookjesboom* may be the 'bad guy', but he is also a comical character. Many fairy tale characters from *Sprookjesboom* are synonymous with the fairy tales on which they are based. The *Sprookjesboom* characters, however, are personified to a higher degree than those in the original fairy tales, the aim of which is to allow children to identify with the characters more easily.

In the development of *Sprookjesboom* as a brand, a wide range of narrators from multiple disciplines became involved in the creation processes. In this respect, the character bible constitutes the *Sprookjesboom* structure. The structure is reinforced by the stories from the animation series, which are the guiding principle for

narratives through other channels, such as the musical and the physical attraction. On the one hand, the *Sprookjesboom* structure is followed by the narrators, and in this process, they build on the stories of others. On the other hand, the narrators are constantly looking for and finding freedom of action within the structure, which gives rise to variations in the narratives. For instance, certain characters in the animation series have 'evolved' in the course of time, gradually showing less resemblance to the characters from the underlying fairy tales. An example of this is *Prinses Assepoester* (Princess Cinderella). Variation can also be found in the area of graphic design. The graphic design of *Sprookjesboom* as an animation series is based on the cartoony version of the fairy tale characters from the *Sprookjesbos*, and not so much on Pieck's style. When retranslating the *Sprookjesboom* into a physical attraction for the *Sprookjesbos* in 2010, the physical context of the Efteling exerted a conditioning influence once again: the *Sprookjesboom* had to fit in with the natural environment of the forest as well as with Pieck's style of design. For instance, as far as graphic design is concerned, there are differences between the *Sprookjesboom* from the animation series and that in the *Sprookjesbos*. At a conceptual level, however, they are the same: a talking tree that tells fairy tales. Variation in the narratives may also arise under the influence of technology. For instance, the motion capture technique of the animation series sometimes imposes limitations on what is possible in the stories. The physical *Sprookjesboom* generates interactivity with the children by means of technology. The setting of the live entertainment acts and the theatre performances offers room for a traditional form of interaction between the *Sprookjesboom* characters and the audience. Evidently, the various narrative forms of *Sprookjesboom* are a product of innovation, but they also seek inspiration in the traditional way of telling fairy tales.

In the course of its history, the Efteling has focused on fairy tales as a structure on the one hand, but the various narrators have looked for and found freedom of action in their creation processes every time on the other hand. The structure of fairy tales has been reinforced as well as changed in the course of time as a result of the Efteling 'narrating' fairy tales. As a fairy tale narrator, the Efteling fits into the dynamic tradition of telling fairy tales.

Over de auteur

Moniek Hover studeerde Italiaanse Taal- en Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht, waar zij cum laude is afgestudeerd. Daarnaast studeerde zij Algemene Taalwetenschappen aan Università La Sapienza in Rome. Moniek is als Lector Storytelling & Experience verbonden aan NHTV Academy for Leisure in Breda, waar zij doceert in de professionele en academische onderwijsprogramma's. Zij is lid van de Academic Board van de NHTV. Haar promotietraject heeft plaatsgevonden bij de Universiteit van Tilburg (Faculteit Geesteswetenschappen). Als onderzoeker is zij lid van de Academische Werkplaats Storytelling & Business Development. Bij de Efteling is zij als organisator en begeleider medeverantwoordelijk voor de Efteling Academy, een talentontwikkelingsprogramma voor studenten op het gebied van imagineering.

Dit promotieonderzoek is mede mogelijk gemaakt door NHTV Academy for Leisure, Leisure Academy Brabant, en de Efteling.