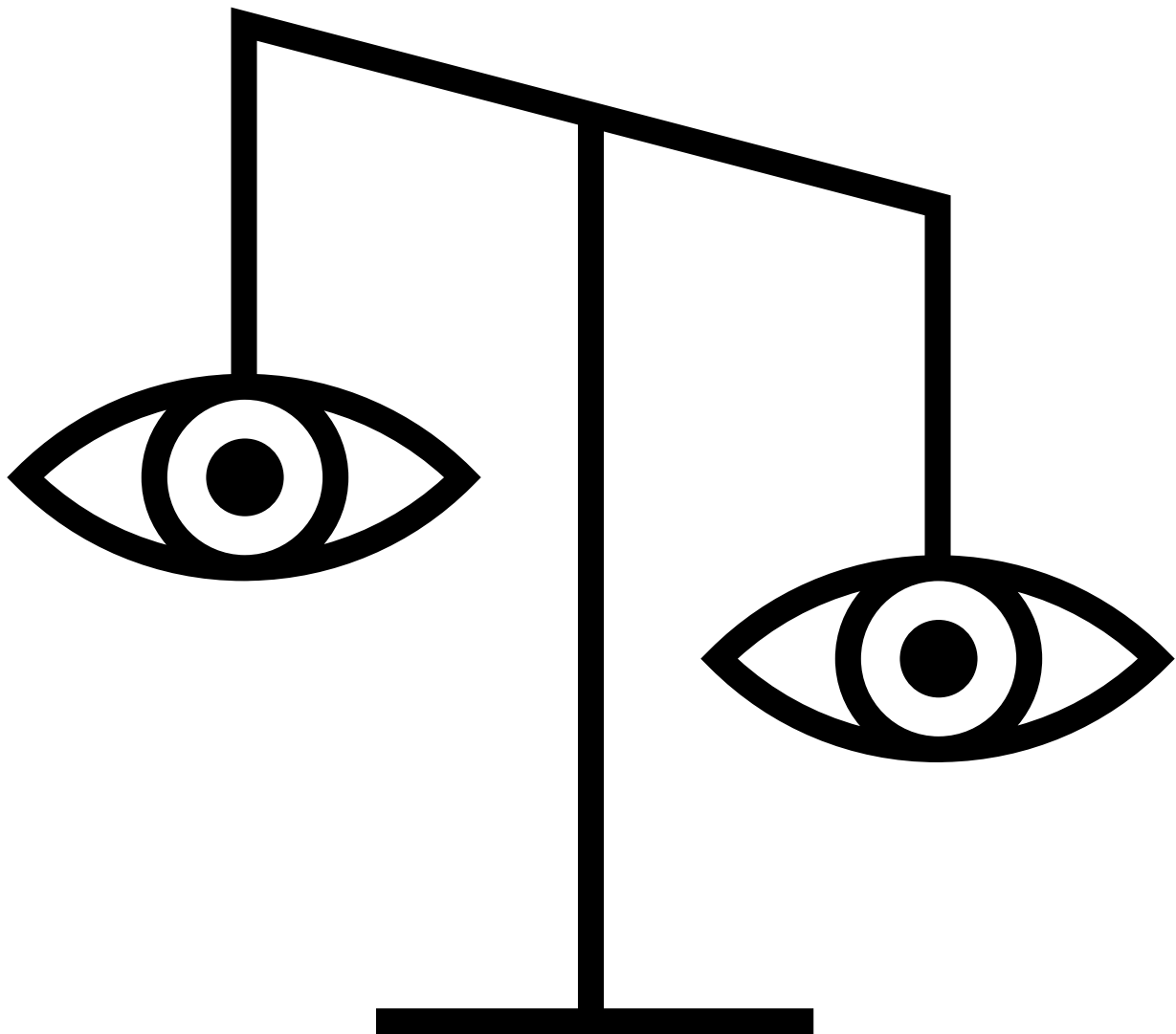


THEATERKRANT MAGAZINE

maart 2024
theaterkrant.nl

TWEEMAANDELIJKS VAKBLAD
VOOR DE PODIUMKUNSTEN
JAARGANG 145 / NUMMER 2 / € 15,-



KRITIEK
KRITIEK
KRITIEK

podium
kunst
.net

VOUW JE FEESTHOEDJE

EN VIER 25 JAAR

FESTIVAL CEMENT

15 – 23 MAART 2024
'S-HERTOGENBOSCH



HIER LIJMEN

AL 25 JAAR THEATER VAN NIEUWE MAKERS

FESTIVALCEMENT.NL

KRITIEK EN GESCHIEDENIS

DOOR SIMON VAN DEN BERG

Het thema van dit nummer is dicht bij huis en het begon ook dicht bij huis. Toen Theaterkrant in 2022 zijn tienjarig bestaan vierde, organiseerden we een debat over theaterkritiek, waar bleek dat het gesprek tussen het theaterveld enerzijds en de theaterkritiek anderzijds veel te lang niet gevoerd is. Natuurlijk, critici en makers praten met elkaar, maar dat gaat meestal over het werk van de makers niet over dat van de critici.

Dat is logisch, het werk van theaterkunstenaars is de bron. Maar uit het debat en de gesprekken erna werd me duidelijk dat het werk van recensenten, kranten en instellingen als Theaterkrant, voor makers vaak een *black box* is. Het gaat dan over basale vragen – hoe kiezen redacties over welke voorstellingen ze schrijven? Hoe wordt bepaald welke voorstelling door welke recensent besproken wordt? En met welke criteria kijkt een recensent?

Nu heeft de ‘dialogue tussen veld en kritiek’ van oudsher een foute bijmaak. De recensies zijn er immers voor het publiek. ‘De recensent is in de eerste plaats journalist die verslag doet van het theater’, schreef toenmalig toneelrecensent Wilfred Takken in NRC. ‘Hij hoort buitenstaander te zijn, juist niet behorend tot de wereld die hij beschrijft. (...) Hij moet zich nooit verantwoordelijk voelen voor het welzijn van het theater.’

Ik heb geen problemen met critici die met deze attitude hun werk doen, maar toch voelt deze stellingname ouderwets – en niet alleen omdat precariteit van het beroep critici drijft naar bijklussen in de sector.

Theaterkrant is een website over het theater, maar onmiskenbaar ook vóór en ván het theater. De steun vanuit de sector voor het platform komt deels voort uit marketing-overwegingen, maar minstens zoveel uit oprechte waardering voor de taak en functie van onafhankelijke kritiek.

In dit nummer zien we op een aantal manieren hoe die verhouding tussen kritiek, veld én publiek zich ontwikkelt. We proberen de *black box* te openen. Vier critici schreven over waarom en hoe ze schrijven zoals ze schrijven; filosoof Thijs Lijster houdt een aantal klassieke waarden van de kritiek tegen het licht en biedt een aantal inspirerende nieuwe woorden voor de kritiek anno nu; Wouter Hillaert schrijft openhartig over zijn groeiend ongemak met het schrijven van recensies en biedt ook een opening voor een nieuwe vorm van kritiek.

Maar het mooiste stuk vind ik misschien wel het dubbelinterview tussen critica Janny Donker (ooit hoofdredacteur van dansblad *Notes*, en in die zin een van mijn voorgangers) en choreograaf en artistiek leider Alida Dors. Donker was in de vroege jaren negentig een van de eersten die over hiphop en theater en dans schreef, en volgt het werk van Dors al vanaf het prille begin. Het dubbelinterview door Marijn van der Jagt geeft een sterk beeld van een twintig jaar durend gesprek tussen kritiek en kunstenaar. Hier wordt zichtbaar hoe kritiek taal kan geven aan nieuwe vormen, werk kan canoniseren en het fundament kan leggen voor beleid. Samen bewijzen Donker en Dors de stelling in het artikel van Lucia van Heteren dat kritiek en erfgoed onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

Vanuit dit besef zal Podiumkunst.net – de netwerkorganisatie voor digitaal theater- en muziek erfgoed waar Theaterkrant partner van is – de komende jaren meer aandacht besteden aan reflectie. De ondersteuning van deze editie is daar een eerste uiting van.

Buiten het themadossier hebben we een mooie reportage van Ingrid de Rond over Panama Pictures in Praag en een prachtig essay over vergeving van Han van Wieringen.

In het schrijven over kritiek komen dit nummer vooral veel critici aan het woord, en weinig makers. Maar net zoals een recensie niet het laatste woord over een voorstelling zou moeten zijn, is dit themanummer hopelijk het begin van een vruchtbaar nieuw gesprek over theaterkritiek.

COLOFON

Theaterkrant Magazine
jaargang 145 nummer 2,
maart 2024

Redactieadres Theaterkrant
Leidseplein 26 · 1017 PT
Amsterdam · 020-6249057
info@theaterkrant.nl
www.theaterkrant.nl

Theaterkrant.nl en
Theaterkrant Magazine
worden uitgegeven onder
verantwoordelijkheid van de
Stichting ter Bevordering van
de Podiumkunst in Nederland
en worden ondersteund door
het Fonds Podiumkunsten.
Deze editie werd mede
mogelijk gemaakt door
Podiumkunst.net.
Verantwoordelijk uitgever België
Stichting BPN · Postbus 10000
2300 Turnhout (B)
Erkenningsnummer P922970

Copyright © 2024
issn 1567-8628

HOOFDREDACTIE
Simon van den Berg
simon@theaterkrant.nl

Eindredacteur Theaterkrant.nl
Joke Beekmans
joke@theaterkrant.nl

Redactieassistent
Melle Brankaert
melle@theaterkrant.nl

Redactie
Persis Bekkering, Annette
Embrechts, Sander Janssens,
Melissa Knollenburg, Marijn
Lems, Wendy Lubberding,
Fransien van der Putt, Gable
Roelofsen, Carolien Verduijn

Redactiestagiair
Imme Ambaum

Eindredactie
Karin Veraart

Grafisch ontwerp
Herman van Bostelen

Prepress en druk
PInterface

Medewerkers aan dit nummer
Floortje Bakkeren, Tjeerd
Bischoff, Nuno Blijboom, Dean
Bowen, Don Duyns, Rosalie
Fleuren, Leonard Frank, Lucia
van Heteren, Wouter Hillaert,
Marijn van der Jagt, Jean van
Lingen, Thijs Lijster, Tjeerd
Posthuma, Joost Ramaer, Ingrid
de Rond, Talitha Stijnman,
Suzan Tunca, Pieter Verstraete,
Munir de Vries, Han van
Wieringen, Willem de Wolf,
Jeroen van Wijhe

ABONNEMENTSPRIJZEN
Particulieren € 75,- per jaar.
Studenten, 65+, CKV-docenten en
ACT-leden € 36,- per jaar.

Proefabbonementen
(2 nummers alleen binnen
Nederland) €15,-. Instellingen
en organisaties vanaf € 275,- per
jaar. Abonnementen buiten
Nederland hebben een meerprijs
van € 10,- per jaar (zes nummers)
in verband met verzendkosten.

Opgave en vragen over
abbonementen:
Abonnementenland
Postbus 20
1910 AA Uitgeest
Tel. +31 (0)251-25 79 24
Fax +31 (0)251-31 04 05
Site: www.bladenbox.nl
voor abonneren of
www.aboland.nl
voor adreswijzigingen en
opzeggingen.

Opgave en vragen over
abbonementen BE:
Abonnementenland

Ambachtenlaan 21 Unit 2A
3001 Heverlee
Tel. +32 (0)28 08 55 23
Fax +32 (0)28 08 70 05
Site: www.bladenbox.
be voor abonneren of
www.aboland.be voor
adreswijzigingen en opzeggingen.

Beëindigen abonnement:
Opzeggingen dienen 12
weken voor afloop van de
abonnementsperiode in ons
bezit te zijn.

Prijswijzigingen voorbehouden.

ADVERTENTIEACQUISITIE
Daily Productions –
Mariska Jankovits
mjankovits@virtumedia.nl -
(030) 6931177

Het volgende nummer verschijnt
op 29 april 2024

Coverbeeld:
Herman van Bostelen

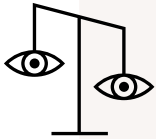


FONDS
PADIUM
KUNSTEN
PERFORMING
ARTS FUND NL



3 Van de redactie / colofon

6 Agenda & Tips voor
maart en april



THEMA: KRITIEK, REFLECTIE, GESCHIEDENIS

- 20 In de haarvaten
Kritiek en theater als erfgoed
Lucia van Heteren
- 28 De essentie van de recensie?
*De haat-liefde verhouding met
recensies van*
Wouter Hillaert
- 31 Déjà Vu
Floortje Bakkeren
- 34 Wat beweegt de danskritiek?
Annette Embrechts
- 38 'We moeten de afstand tussen
ons overbruggen'
*Jonge makers en hun beeld van
De Grote Boze Recensent*
Nuno Blijboom
- 42 'De kunstkritiek verwordt
tot een NS-dagtripje'
*Dagbladcritici over verschillende
kunstdisciplines*
Joost Ramaer
- 46 Een pittige pas de deux
*Academische beschouwing,
kritiek en erfgoed*
Pieter Verstraete in
gesprek met Suzan Tunca

ZELFREFLECTIE – STATEMENTS VAN

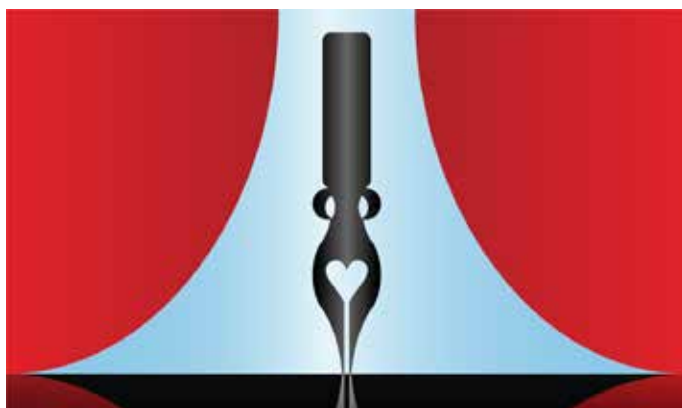


- 19 Jeroen van Wijhe
27 Dean Bowen
33 Sander Janssens
37 Rosalie Fleuren

- 56 X en Y
Tjeerd Posthuma
- 58 Kantelmomenten
Panama Pictures in Praag
Ingrid de Rond
- 69 Column
Dean Bowen
- 70 Sociaal mobiel
Daniëlle Kersten
Talitha Stijnman
- 79 Puzzel
Sander Janssens

DOEK VALT

- 74 Jim van der Woude
Door Willem de Wolf
- 75 Marjon Brandsma
Door Leonard Frank
- 76 Helmert Woudenberg
Door Tjeerd Bischoff



8 ZO VEEL THEATER, ZO WEINIG KRITIEK

Simon van den Berg

14 DE WAARDEN VAN DE KUNSTKRITIEK

Thijs Lijster



50 ECLECTISCH EN EEN BEETJE RAUW IN GESPREK MET ALIDA DORS EN JANNY DONKER

Marijn van der Jagt

64 VERGEVING OMTREKKENDE GEDACHTEN OVER ACTIVISME, KUNST EN SAMENLEVEN

Han van Wieringen





HOUSEWARMING THEATER AAN DE PARADE

Na 17 jaar debat in de stad, 3 jaar slopen en verbouwen en een testfase, wordt het nieuwe Theater aan de Parade in 's Hertogenbosch begin maart dan echt officieel geopend. Op de fundamenten van het oude Bossche theater is naar een ontwerp van NOAHH een gloednieuwe schouwburg verrezen, met 2 multifunctionele zalen, verbonden door ruime foyers met veel daglicht en zicht op de Parade. Op 1 maart onthult Koning Willem Alexander een speciaal openingsteken bij de hoofdingang. Daarna is het twee dagen van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat open huis voor de hele stad. Op dag 4 start het zevendaagse blaasmuziekfestival Horn of Plenty, waarmee het theater zich meteen ook als festivallocatie afficheert.

1 t/m 4 maart
Theater aan de Parade,
's-Hertogenbosch
theateraandeparade.nl/housewarming



FOTO JASPER LOEFFEN



FOTO BENNING & GLADKOVA

EXIT POLL THEATER BELLEVUE / HET NATIONALE THEATER

Wat zou er gebeuren als bij de Kamerverkiezingen 80 procent van de Nederlanders blanco zou stemmen? Hoe gaan partijleiders, partijtjagers, spin dokters en analisten om met zo'n signaal van burgers aan de bestuurders? Dat is het uitgangspunt van de politieke wat-als-voorstelling van Joeri Heegstra en Max Wind. Hun tekst kwam tot stand na een open call van Theater Bellevue en Het Nationale Theater en werd onder hun begeleiding verder ontwikkeld. Belle van Heerikhuizen regisseert en Denise Aznam, Tamar van den Dop, Yela de Koning en Rick Paul van Mulligen spelen.

Première 9 maart
6 t/m 31 maart om 12:30 in
Bellevue, Amsterdam
theaterbellevue.nl



PODIUMKUNST.NET NETWERKEVENT 2024

Podiumkunst.net heeft de afgelopen jaren grote stappen gezet op het gebied van verzamelen, ordenen, verbinden, publiceren en gebruiken van data uit digitale podiumkunstarchieven. Het eerste resultaat wordt op dit evenement gepresenteerd: De Podiumkunst.net widget.

Op deze dag wordt ook verder vooruit gekeken, met als gezamenlijk doel: grote stappen zetten in de digitale infrastructuur van ons podiumkunst-erfgoed om deze toegankelijk en bruikbaar te maken voor iedereen. Die stappen worden inzichtelijk met verhalen en collecties uit de opera en praktisch met een interactieve data-game. Na afloop een spetterende performance en netwerkborrel.

13 maart
Burgerweeshuis Deventer
Podiumkunst.net



CEMENT

Hét makersfestival van Nederland viert in maart zijn 25ste verjaardag. Vanaf het prille begin heeft Cement zich ontwikkeld tot een festival waar onderzoek en experiment de toon aangeven en jonge makers de rode draad vormen – met een speciale focus op alles wat zich onder de rivieren afspeelt. Op deze jubileumeditie is werk te zien van onder anderen Jelle Huizinga, STEL (Romy Moons en Thomas Claessens), Ika Schwander, Lien Wildemeersch en Arend Peeters en Ferre Vuye. Als onderdeel van het contextprogramma organiseert Radicale Gezelligheid (Lisanne van Aert, Lotte Lola Vermeer en Floor Cremers) een middag rond chronisch ziek-zijn in de podiumkunstensector en kunnen (student)dramaturgen elkaar ontmoeten op de jaarlijkse Dramaturgie Dag.

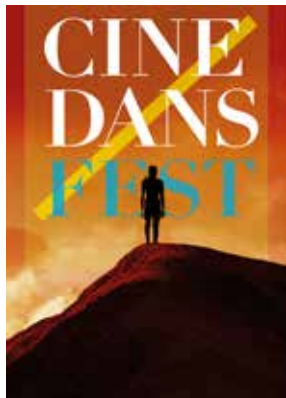
15 t/m 24 maart
Festivalhart: Verkadefabriek,
's-Hertogenbosch
festivalcement.nl



THE SHELL TRIAL DE NATIONALE OPERA & OPERA FORWARD FESTIVAL

In 2021 werd oliegigant Shell juridisch verantwoordelijk gesteld voor zijn aandeel in de klimaatverandering. Over dat onderwerp maakten Anoenk Nuyens en Rebekka de Wit het toneelstuk *De zaak Shell* (regieprijs 2021). Op basis van die voorstelling maakt De Nationale Opera nu *The Shell Trial*, naar het concept en in regie van Gable Roelofsen en Romy Roelofsen (Het Geluid Maastricht). In *The Shell Trial* treden verschillende stemmen uit het klimaatdebat naar voren en wordt steeds duidelijker dat we met eindeloos vingerwijzen niet vooruitkomen. Zo laat de opera zien dat de klimaatcrisis boven alles een verantwoordelijkheids crisis is.

Première 16 maart
Nationale Opera &
Ballet Amsterdam
operaballet.nl



CINEDANS

De dansfilm is in zwang bij Nederlandse makers en excelleert!, schrijft Cinedans ter aankondiging van zijn 20ste editie. Het festival voor de internationale dansfilm ontving dit jaar maar liefst 65 inzendingen uit Nederland en vertoont straks shorts van onder anderen Amos Ben Tal, Kevin Osepa, Miloushka Bokma, Imre van Opstal en Emma Evelein. Choreograaf Sarita Sarada en regisseur Jelle Posthuma presenteren de première van Q5: THE QUINTESSENTIALS A Waacking Movie Series. Internationale inzendingen komen dit jaar uit onder andere Curaçao (Kevin Osepa), Libanon (Chadi Younes) en België (Dimitri Sterkens). Bijzondere special is *Breaking the Chains*, met films met een postkoloniale thematiek. En het jarige festival trakteert met de gratis te bezoeken installatie *The BEST of 20 years Cinedans FEST*, met de allerbeste dansfilms van 20 jaar Cinedans in de arena van Eye.

20 t/m 24 maart, Eye
Filmmuseum, Amsterdam
20 t/m 31 maart Online op
Cinedans WEB · cinedans.nl



DE WRAAK VAN A THEATER RAST/ AYŞEGÜL KARACA

Actrice en theatermaker Ayşegül Karaca maakt in haar solovoorstelling korte metten met de dominante gewelddadige manencultuur waarin ze is opgegroeid. In de voetsporen van Medea, Antigone, Demeter en Hera neemt ze de touwtjes in handen en geeft haar Griekse heldinnen een stem in het nu. Karaca, die een gezichtsvermogen van maar 20 procent heeft, koppelt in deze lichtvoetige muziektheatervoorstelling haar persoonlijke verhaal aan het universele door de verbinding te leggen met personages uit de Griekse mythologie.

Première 5 april
Podium Mozaïek,
Amsterdam
podiummozaiek.nl



FOTO ANNE CLAIRE DE BREIJ



DECOLONIZING THE THEATRE SPACE; A CONVERSATION

Naar aanleiding van de coronapandemie en de #BlackLivesMatter beweging vragen de Zwarte Britse makers die de redactie van dit boek vormen zich af: was het een voorbijgaand moment, of is er werkelijk iets in beweging gezet in de kunstwereld?

In deze uitgave staan twintig interviews met baanbrekende Zwarte leiders van het Europese theater, onder wie Stella Kanu (de nieuwe directeur van Shakespeare's Globe in Londen), Julia Wissert (intendant van Theater Dortmund) en de Oegandese toneelschrijfster Asiimwe Deborah Kawe. Samora Bergtop (Well Made Productions) geeft perspectief vanuit Nederland.

Gezamenlijk laten ze hun licht schijnen over de ambities, plannen en uitdagingen die horen bij het dekoloniseren van het theaterveld.

Simeilia Hodge-Dallaway,
Kwame Kwei-Armah en
Olivia Poglio-Nwabali (red)
Uitgeverij Methuen Drama
ISBN 9781350205130



ZO VEEL THEATER, ZO WEINIG KRITIEK

In een kunstwereld waarin objectieve waarheid niet bestaat, beschrijven critici hun subjectieve ervaringen. Op zich waardevol, maar kritiek gaat pas echt leven als verschillende subjectieve ervaringen en perspectieven elkaar aanvullen, tegenspreken, nuanceren of met elkaar de confrontatie aangaan. Dus: hoe komen we aan meer kritiek? Een voorzet.

DOOR SIMON VAN DEN BERG

1.

Midden januari zitten ongeveer dertig critici van Theaterkrant in het bovenzaaltje van café de Smoeshaan in Amsterdam. Het is een bijeenkomst in het kader van het 'buddy-systeem' van Theaterkrant: in de maanden ervoor zijn ze twee aan twee naar

voorstellingen gegaan en hebben ze commentaar gegeven op elkaars stukken. Een aantal onderwerpen die in die onderlinge gesprekken vaker terug komen bespreken we vandaag met z'n allen.

Kritiek wordt vaak gezien als een beroep voor oude witte mannen, maar vergeleken met dat

vooordeel is de groep redelijk divers. Oude cracks zitten naast jong talent, dansrecensenten naast cabaretcritici, queer schrijvers met een eigen maakpraktijk naast jonge cisvrouwen die over van alles schrijven. Alleen de culturele diversiteit blijft pijnlijk achter – al zitten er inmiddels een paar critici van kleur bij.

Weinigen vullen hun dagen met uitsluitend theater. Degenen die dat wel doen schrijven ook voor dagbladen recensies, interviews en achtergrondstukken of hebben een praktijk als maker, dramaturg of marketeer. Een aanzienlijke minderheid is als tekstschrijver of redacteur betrokken bij een meerjarige subsidieaanvraag.

Maar voor velen is theater slechts één van hun werkterreinen. Eén van hen onderzoekt als journalist misstanden bij grote bedrijven, een van hen schrijft recensies over games, een van hen heeft een tijdschrift over Spanje, een van hen een grote website over het Eurovisie Songfestival.

De stemming is serieus maar ontspannen. Er is bij de meeste aanwezigen weinig terughoudendheid om te spreken over de onderwerpen op de agenda: hoe je er als criticus omgaat als je zelf kritiek krijgt; en hoe je je eigen achtergrond en perspectief meeneemt en expliciet maakt in je werk.

2.

De discussie over theaterkritiek is altijd latent aanwezig in het veld en beweegt zich vaak in cirkels. Zolang ik eraan mee doe – sinds 1997 ongeveer – is er sprake van crisis. Het is belangrijk om op te merken dat die vooral zit in de relatie tussen kritiek en de makers enerzijds en tussen kritiek en het zakelijke anderzijds. De belangrijkste verhouding – die tussen kritiek en lezers – is opvallend ónproblematisch. Mensen gebruiken recensies nog steeds om het kunstaanbod te blijven volgen, om een selectie te maken uit het aanbod en om hun eigen oordeel aan te scherpen. Dat blijkt niet alleen uit de ruim 1 miljoen bezoekers die Theaterkrant.nl jaarlijks ontvangt, maar ook uit het lezersonderzoek dat we hielden (zie kader).

Tussen de kritiek en makers zit echter een niet op te lossen spanning. Oppervlakkige beschouwd zou je zeggen: makers willen graag positieve

HOE WERKT THEATERKRANT?

Theaterkrant werkt vanuit de visie dat iedere voorstelling gerecenseerd zou moeten worden. We moeten ons helaas beperken, maar iedere maand opnieuw proberen we zoveel mogelijk voorstellingen te bespreken. Om te weten wat het domein is verzamelen we doorlopend de aankomende nieuwe voorstelling op onze premièrelijst (te lezen op theaterkrant.nl/agenda). We hanteren vier basiscriteria voor opname op die lijst: het gaat om ‘scenische’ podiumkunsten (van toneel tot musical, van dans tot jeugdtheater en van cabaret tot opera – maar dus niet concertante uitvoeringen van opera’s, poëzievoordrachten of optredens van coverbands) gemaakt door (voornamelijk) professionals (of afstuderende makers); minstens één keer te zien in Nederland; en het moet gaan om een (Nederlandse) première. We bespreken in principe geen try-outs, hernemingen of nieuwe versies.

De premières verzamelen we voornamelijk op basis van aankondigingen en uitnodigingen die binnenkomen op info@theaterkrant.nl. Onze premièreagenda telt per seizoen ruim 1400 premières.. Deze lijst wordt ook gebruikt als input voor de Productiedatabase van de Theatercollectie, dus voorstellingen die bij Theaterkrant worden aangemeld, gaan automatisch mee in het archief.

Maandelijks sturen we onze poule van ruim 50 freelance recensenten de lijst premières voor de komende maand. De recensenten geven dan zelf aan welke voorstellingen ze kunnen zien en willen bespreken. De eindredacteur van de site maakt ten slotte een verdeling, rekening houdend met de ervaring en de specialismen van de recensenten.

Theaterkrant probeert op die manier steeds zoveel mogelijk voorstellingen uit de premièrelijst te bespreken. Dat lukt uiteindelijk bij ongeveer 800 producties per seizoen. Als we premières niet recenseren, komt dat bijna altijd omdat we geen beschikbare recensent hebben gevonden. In zeer drukke periodes maken hoofd- en eindredacteur soms samen een schifting. We besluiten dan soms om buitenlandse voorstellingen die maar één of twee keer spelen, kleine voorstellingen in het fringe-circuit of in het theater bijklussende kappers niet te recenseren.

Het honorarium voor een recensie bij Theaterkrant is 100 euro (naast onkostenvergoedingen voor eventuele reis en verblijf). Voor de betreffende voorstelling ontvangen we in vrijwel alle gevallen vrijkaarten van de makers.

Joke Beeckmans

LEZERSONDERZOEK

Het werk van Theaterkrant wordt positief beoordeeld door de lezers. Dat blijkt uit een enquête die we hielden onder onze bezoekers. Van 7 december 2023 tot en met 10 januari 2024 vulden 895 mensen de korte vragenlijst in. 46 procent van hen is theaterbezoeker. Ruim 40 procent van de respondenten is professioneel betrokken bij het vak: makers/spelers, werkzaam bij een schouwburg/theater, recensent/journalist, student aan een vakopleiding, werkzaam bij een fonds of de overheid.

De inzendingen geven een mooi beeld van de diverse manieren waarop de site gebruikt wordt. Ruim 38 procent bezoekt de site om de ontwikkelingen in het theater te volgen, en bijna 25 procent van hen gebruikt Theaterkrant.nl vooral om zich oriënteren op het theateraanbod. Recensies spelen uiteenlopende rollen: ruim 13 procent van de respondenten leest een recensie specifiek vóór de voorstelling; een ongeveer even groot aantal leest de recensie juist ná het bezoek; voor de anderen zijn de recensies vooral een manier om in zijn algemeenheid op de hoogte te blijven. Dat geldt met name voor diegenen die zelf professioneel betrokken zijn. Zo geeft meer dan 70 procent van makers/spelers en anderen werkzaam bij een gezelschap aan dat het volgen van ontwikkelingen de voornaamste reden is om recensies te lezen.

De Theaterkrant deelt geen sterren uit, maar kent wel de 'keuze van de criticus'. Gevraagd naar welk systeem de voorkeur heeft, blijkt dat voor de meeste mensen lood om oud ijzer. Iets minder dan 15 procent geeft de voorkeur aan de keuze van de criticus, bijna 13 procent prefereert de sterren, het overgrote deel van de respondenten heeft geen uitgesproken voorkeur. Significant is ook hier het verschil tussen professioneel betrokkenen en theaterbezoekers: ruim 30 procent van de makers/spelers vindt de keuze van de criticus behulpzaam, tegen bijna 8 procent van de theaterbezoekers. Eenzelfde verschil is te zien bij de respons op de vraag of het sterrenstelsel terug zou moeten komen: bijna 20 procent van de theaterbezoekers zegt 'heel graag', meer dan 51 procent van de makers/spelers zegt 'absoluut niet'. Theaterkrant ziet hierin geen aanleiding om het huidige systeem te herzien, wel mag de 'keuze van criticus' nog wel bekend worden gemaakt.

De wijze van recenseren op Theaterkrant.nl wordt beoordeeld als positief (ruim 45 procent) tot zeer positief (ruim 9 procent). Ruim 37 procent is neutraal; iets meer dan 5 procent is negatief, en slechts 2 procent is zeer negatief.

Er is op dit punt minder duidelijk verschil tussen theaterbezoekers en professionals. Wat opvalt zijn de hoge scores van respondenten werkzaam in een schouwburg/theater en van recensenten/journalisten: ruim 63 procent respectievelijk ruim 58 procent beoordeelt de wijze van recenseren als positief/zeer positief.

De antwoorden op de open vraag naar de tevredenheid over de wijze van recenseren leveren zeer interessante gegevens op. Een zeer groot aantal respondenten lichtte het antwoord toe, een goede indicatie van hun betrokkenheid.

Theaterkrant bedient grofweg twee groepen: de theaterbezoekers die geen professionele relatie hebben met het vak, en de professionals. Bezoekers vragen in het algemeen om steviger oordelen en klagen soms over recensies die vooral beschrijven. Ook klachten over 'spoilertips' lijken van hen te komen.

Uit de professionele hoek komt juist de oproep om meer aspecten van voorstellingen te noemen, zoals lichtontwerp, soundscape, kostuumontwerp – en de mensen die dat gemaakt hebben. Ook de waardering voor een dramaturgische kijk, diepgang (en soms uitgesproken zorg over voldoende diepgang) lijken vooral afkomstig uit de professionele hoek.

Dat de Theaterkrant poogt om zoveel als mogelijk alle voorstellingen te recenseren wordt zeer gewaardeerd, en dat geldt zeker voor diegenen die ze vooral gebruiken om op de hoogte te blijven. Sommige respondenten vinden de kwaliteit van de recensies te wisselend (met name de cabaretrecensies moeten het hier ontgelden). Dat er ervaren en minder ervaren recensenten zijn wordt over het algemeen wel gewaardeerd, het geeft de jongere generatie een stem, maar sommige respondenten zouden een indicatie op prijs stellen. De wenselijkheid van meer spreiding van culturele achtergrond (in brede zin) is een ander punt dat soms aan de orde wordt gesteld, maar men constateert ook dat er op dit punt al veel ten goede is veranderd.

De reacties bevatten soms intrigerende suggesties, zoals 'dubbele recensies' geschreven door twee recensenten, en kritische kanttekeningen, bijvoorbeeld bij de reacties onder de recensies.

Het onderzoek werd uitgevoerd en de data verwerkt door Mirella Jellema en het marketing team van de Schouwburg Hengelo.

Karin Veraart

recensies die hun ego strelen en de kaartverkoop aanjagen, en voor critici is het vaak leuk om werk op te hemelen maar soms ook om iets lekker neer te sabelen. (Hoewel dat laatste veel minder vaak gebeurt dan wordt gedacht – critici zijn vanuit hun liefde voor het theater over het algemeen zeer mild.) Maar vaker willen kunstenaars dat hun werk in z'n volledigheid gezien en begrepen wordt, of hopen ze dat de kritiek hen zelf helpt te begrijpen wat ze gemaakt hebben en welke betekenissen en associaties in hun werk verscholen liggen. Aan die hoge verwachtingen kan de kritiek als geheel niet vaak voldoen, hoezeer de meeste critici ook hun best doen. Dat is niet erg, de waarde zit in het streven.

Kritiek en geld is een andere gespannen relatie. Theaterkrant verdient geld met abonnementen en advertenties, maar dat is bij lange na niet genoeg om onze medewerkers *fair* te betalen. De dagbladen betalen hun recensenten beter, maar dat wordt 'gesubsidieerd' door de rest van de krant – en dat is dus afhankelijk van de belangstelling van de hoofdredactie, en die is – zo beklagen enkele critici zich elders in dit Magazine – beperkt.

Tussen al die zich steeds ontwikkelende relaties blijven de functies van de kritiek redelijk constant. Recensies geven het publiek de mogelijkheid om zich te oriënteren op het theateeraanbod en geven aan welke voorstellingen de moeite waard zijn. Recensies vervullen daarnaast een functie in het ecosysteem van het theater – ze helpen het gesprek op gang te houden, geven publiek kennis over werk en geven woorden aan trends en ontwikkelingen en maken zo de grotere bewegingen in de kunst zichtbaar. Bovendien is kritiek eerstelijns geschiedschrijving. Wie meer wil weten over een voorstelling van vroeger, zoekt de verslagen op van degenen die hem toen gezien hebben. (Ik heb het in dit artikel vrijwel uitsluitend over recensies, in het volle besef dat het

veld van kritiek veel breder is, van academische disseminatie tot gesprekken in de kroeg.)

3.

Tot zover de bekende situatie. De afgelopen jaren waren er een paar ontwikkelingen die ik wat specifiek wil noemen. Allereerst is de opkomst van Theaterkrant zeker niet de minst belangrijke. Toen de site in 2012 werd opgericht was dat op een dieptepunt voor de theaterkritiek. Het aantal recensies in de dagbladen liep sterk terug en ze werden bovendien steeds korter. NRC had recensies van 200 woorden. De kranten zelf leken op sterven na dood, door de opkomst van gratis kranten en gratis online content. De theatersector maakte zelf van Theaterkrant een succes door het initiatief financieel te steunen, maar – misschien nog wel belangrijker – door de recensies te delen via hun socialemediakanalen. Daarmee verschoof het zwaartepunt van de recensies weg van de algemene nieuwsvoorziening, naar een gespecialiseerd platform. Je komt alleen op Theaterkrant als je iets over theater of een specifieke voorstelling zoekt, en dat is anders dan er langs bladeren in een dagblad.

De recensies in de dagbladen zijn inmiddels weer wat langer, maar het zijn er niet méér dan in 2012. En daarmee doet de huidige kritiek het Nederlandse theaterveld ernstig tekort. In 2023 gingen in Nederland ongeveer 1550 voorstellingen in première. Het gaat dan om professionele voorstellingen in alle theatergenres, van dans tot cabaret en van jeugdtheater tot opera. Theaterkrant publiceerde over 785 voorstellingen daarvan een recensie, en daarbovenop werd een flink aantal (kleinere) voorstellingen nog besproken in verslagen over bijvoorbeeld het Delft Fringe festival, Boslab of De Parade.

Bij 360 recensies voegden we citaten toe van één of meer andere recensies, die we verzamelen uit de vijf landelijke dagbladen (*Volkskrant*, *NRC*,

Telegraaf, *Trouw* en *Parool*). Over 425 voorstellingen schreef Theaterkrant dus de enige professionele recensie.

Maar de sociale media dan? Opvallend genoeg lijkt theater nauwelijks een rol te spelen in de opkomst van nieuwe kritiekvormen online. Filmanalyse en gamebesprekingen op YouTube, beeldend kunstenaars die elkaars werk onder de aandacht brengen op Instagram, boekenclubs op TikTok – equivalenten op theatergebied zijn mij niet bekend. Het zal te maken hebben met de inherente eigenschappen van theater – na afloop is de voorstelling weg, de werking van theater is in de eerste plaats lokaal en er is weinig registratiemateriaal dat meme-waardig is – en ook met de specifieke theatersituatie in Nederland – nauwelijks commercieel belang; duizend voorstellingen om uit te kiezen en volgend jaar duizend andere. Er is nog niet eens een platform voor het verzamelen van publieksreacties op voorstellingen – zoals Goodreads of TripAdvisor – ondanks verschillende pogingen (waar ik zelf bij betrokken was).

4.

Niet alleen de media, ook de theaterwereld zelf maakte grote veranderingen door – veranderingen die nieuw commentaar op de theaterkritiek met zich mee brachten. 'Er is een moreel bewustzijn wakker geworden dat heel lang achter brillen met oogpleisters verborgen zat', schreef Fanne Boland al in 2018. Het streven naar sociale rechtvaardigheid is een leidend thema geworden in de kunstwereld. Opvallend genoeg begon het bestrijden van racisme, seksisme en machtsmisbruik, het dekoloniseren en het aanpakken van onbewuste vooroordelen als theaterkritiek: recensenten en andere schrijvers en denkers vroegen zich hardop af wat de politieke en morele inhoud van voorstellingen eigenlijk was – iets dat nogal veel weerstand opriep na decennia waarin de kritiek vooral esthetische en formele criteria hanteerde.

Er zijn te weinig critici, en al helemaal te weinig critici van kleur

En uiteindelijk werd die nieuwe blik ook gericht op de kritiek zelf. Sinds een paar jaar lees en hoor ik nieuwe vragen en commentaren – in de commentaren op Theaterkrant.nl, tijdens debatten, in gesprekken, bij voorbeeld naar aanleiding van de hondenpoepaffaire tussen choreograaf Marco Goecke en critica Wiebke Hüster.

De kritiek is te wit en vertegenwoordigt te weinig verschillende perspectieven. De kritiek zou te machtig geworden zijn, met grote invloed op de carrière van jonge makers, de programmering van schouwburgen en de verdeling van subsidies. Critici zijn zich te weinig bewust van hun *bias* en hanteren eurocentrische criteria die ze voor universeel houden. Kritiek zou de sociale veiligheid in de sector ondergraven en zou een vorm zijn van eenzijdige beoordeling vanuit een verticaal machtssysteem.

5.

Een aantal van die punten van kritiek zijn terecht, andere lijken me nogal absurd. Maar in de Smoeshaan vraag ik me af of deze kritiek niet net het punt mist. De vragen over macht, verantwoordelijkheid en representatie komen uiteindelijk op de rug van deze freelancers terecht. De 30 critici zijn een flink aandeel van het totaal. Ik schat dat er in Nederland ongeveer 80 mensen zijn die regelmatig recensies schrijven over toneel, dans, cabaret, jeugdtheater, opera en alle andere genres. Recensent was nooit goed betaald werk, maar de afgelopen jaren is het bestaan echt precair geworden. Theaterkrant betaalt 100 euro per recensie, NRC 210 en de Volkskrant minstens 228 euro. Vrijwel niemand kan ervan leven en wie criticus wil worden, moet linksom of rechtsom op een andere manier aan inkomen komen. Problematischer is het gebrek aan groeimogelijkheden. Een goede recensent wordt meer gevraagd voor interviews, panels, beleidsplannen,

subsidieaanvragen et cetera – goed werk, niks mis mee, beter betaald vaak ook – maar geen kritiek.

Ondanks die precariteit valt me op hoezeer de critici bereid zijn om de problemen van de kritiek als geheel – het gebrek aan diversiteit en aan meerstemmigheid; de spanning tussen snelheid en diepgang; de focus op het oordeel bij lezers en makers – op zichzelf te betrekken. In het gesprek over expertise en perspectieven vertellen verschillende recensenten hoe ze steeds vaker iemand meenemen naar een voorstelling om na afloop ervaringen mee uit te wisselen voor ze gaan schrijven.

Ik zou als hoofdredacteur de individuele, onderbetaalde critici willen vrijwaren van de taak om de problemen van de kritiek als geheel op te lossen, maar ook de mogelijkheden voor Theaterkrant als instituut zijn beperkt. Ja, we leiden nieuwe critici op en zoeken actief naar grotere diversiteit in de poule (zie kader), maar het is moeilijk werven voor een zo precair beroep. We zouden zelf meerdere recensies kunnen publiceren over voorstellingen die door de dagbladen worden overgeslagen, maar dat zou ten koste gaan van andere voorstellingen, die dan helemaal niet meer besproken worden.

En dan realiseer ik me dat er achter alle problemen eigenlijk maar één probleem ligt: er is domweg veel te weinig kritiek. Te weinig voorstellingen worden gerecenseerd; per voorstelling worden te weinig recensies geschreven; naast recensies is weinig tot geen ruimte voor andere, verdiepende vormen van kritiek. Er zijn te weinig critici, en al helemaal te weinig critici van kleur.

6.

Het lijkt me dat meeste verwijten aan de kritiek op dit tekort zijn terug te voeren. Hoe kan het dat we de kritiek zoveel macht toeschrijven? Is dat niet juist omdat er zo weinig geschreven

wordt, dat ieder (positief) woord van een van deze tachtig mensen wordt uitvergroot door de ruim duizend marketeers in de sector?

Doen critici alsof hun oordeel over een kunstwerk objectief is? Dat is natuurlijk onzin, geen enkele criticus denkt dat, maar ook dit is een gevolg van het feit dat alleen de grootste producties door meer dan één criticus besproken worden en er dus te weinig tegenspraak en nuancering is. Moet een recensie niet het begin van het gesprek over een voorstelling zijn, in plaats van het sluitstuk? Critici willen niets liever, maar als niemand anders over een voorstelling schrijft, stopt het gesprek of blijft het beperkt tot sneren in de comment-sectie van Theaterkrant. Zijn critici niet een te homogene groep? Ik denk dat het wel meevalt, maar ik kan niet zeggen dat het nu een goede carrièremogelijkheid is voor een jonge schrijver van welke achtergrond dan ook, hoe groot diens theaterliefde ook is. Zijn de kwaliteitscriteria van critici niet ouderwets en vastgeroest? Zelfs als dat zo is, waar is de ruimte om die te herijken, om andere visies te lezen en om de confrontatie aan te gaan?

Het in de jaren negentig hippe begrip 'intersubjectiviteit' is voor mij nog steeds de leidraad voor wat kritiek zou moeten zijn. In een kunstwereld waarin objectieve waarheid niet bestaat, beschrijven critici hun subjectieve ervaringen – wat al heel waardevol is. Maar kritiek gaat pas echt leven als verschillende subjectieve ervaringen en perspectieven elkaar aanvullen, tegenspreken, nuanceren of met elkaar de confrontatie aangaan. Dit proces vindt plaats in subsidiecommissies en jury's – waar door de huidige nadruk op diversiteit en inclusie ook het woord intersubjectiviteit weer opduikt – maar dat is achter de schermen. De kritiek kan deze discussies in het openbaar voeren, wat een enorm belangrijke factor is in een veld waar transparantie zeldzaam is en mensen het geven van hun mening vaak eng vinden.

De theaterwereld ziet dit belang heel goed in – blijkt onder andere uit de steun voor Theaterkrant van meer dan honderd gezelschappen, theaters en festivals, die abonnee zijn en advertentieruimte kopen.

Maar om het probleem van te weinig kritiek aan te kunnen pakken is

meer nodig. Ik zie wel een – toegegeven vrij radicale – oplossing. Als het de kunstinstellingen menens is; als ze zien dat onafhankelijke verslaggeving invloedrijker is dan marketing; als schouwburgen liever afgaan op recensies dan dat ze voorstellingen die ze zelf goed vinden programmeren; als we echt een meerstemmig gesprek over de kunst willen, dan moeten instellingen zich bereid tonen om een deel van het geld dat ze nu uitgeven aan marketing en publiciteit beschikbaar te maken voor onafhankelijke kunstkritiek. Als 5 procent van het marketingbudget van de sector gestoken wordt in een onafhankelijk fonds voor kunstbeschuwing, dan kan een site als Theaterkrant zijn medewerkers fair betalen voor hun werk en dan is er daarnaast geld voor nog één of twee serieuze platforms voor gespecialiseerde en/of verdiepende kritiek, zoals bijvoorbeeld PaarsPaars of Cultuurpers. Dan is er ruimte voor talentontwikkeling, voor verbreding en verdieping en voor betere aansluiting bij het erfgoed. Dan is er voor al dat theater dat gemaakt wordt, misschien, genoeg kritiek.

TALENT- ONTWIKKELING

Eerder dit seizoen startte Theaterkrant het project Talentontwikkeling voor Critici. Hiermee wil Theaterkrant de kwaliteit van de Nederlandse podiumkunstkritiek verbeteren, een diversere poule critici beter aan ons binden en het gesprek over kunstkritiek levend en actueel houden.

Dit project bestaat uit drie onderdelen. Een programma om nieuwe critici van ondervertegenwoordigde achtergronden aan te trekken. Een buddy-systeem tussen beginnende en ervaren Theaterkrantschrijvers. En bijeenkomsten voor critici en belangstellenden. Het eerste

onderdeel organiseren we samen met het Nederlands Theaterfestival. Tijdens het festival nodigen we zo'n zes critici van kleur of met een migratieachtergrond uit om voorstellingen te zien, in gesprek te gaan en stukken te schrijven. Dit traject, (On)gehoorde Theaterkritiek, zal in 2024 voor de derde keer plaatsvinden. Inmiddels hebben verschillende oud-deelnemers hun plek gevonden in de vaste recensentenpoule van Theaterkrant

Het buddy-traject heeft inmiddels 34 deelnemers die maandelijks in duo's naar voorstellingen gaan. Eén van hen schrijft de recensie voor Theaterkrant en de ander geeft feedback – de volgende maand zijn de rollen omgedraaid. De deelnemende recensenten krijgen een vergoeding voor deelname, bovenop hun honorarium voor de recensies. Dit wordt mogelijk gemaakt door projectsubsidies van het Cultuurfonds, de VandenEnde Foundation en het Ministerie van OCW.



DE WAARDEN VAN DE KUNSTKRITIEK

De kunstkritiek wordt geconfronteerd met uitdagingen die uniek zijn voor deze tijd. Uitdagingen die het nodig maken traditionele opvattingen, waarden, rollen en vormen van die kritiek te heroverwegen. Het belang daarvan strekt verder dan de kunstkritiek zelf, betoogt Thijs Lijster. Die hedendaagse 'structuurveranderingen' kunnen ons mogelijk waardevolle inzichten geven in de democratie als geheel.

DOOR THIJS LIJSTER BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

De publieke sfeer, de verzamelnaam voor de fysieke en virtuele ruimtes waar burgers elkaar treffen om ideeën, argumenten en opvattingen over de samenleving uit te wisselen, is een essentieel bestanddeel van een gezonde democratie. Een democratische samenleving omvat meer dan eens in de vier jaar je stem uitbrengen; ze is afhankelijk van een cultuur van openbaar debat, die mogelijk maakt dat burgers tot een weloverwogen oordeel komen en dat autoriteit ter verantwoording geroepen kan worden. Kunstkritiek, op haar beurt, is weer een essentieel bestanddeel van de publieke sfeer. Sterker nog, zoals Jürgen Habermas al aantoonde in zijn klassieke studie over de publieke sfeer (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, gepubliceerd in 1962, kwam de moderne publieke sfeer in Europa voort uit leesclubs en literaire salons, de *literarische Öffentlichkeit*, die een soort *safe space* vormden waar over controversiële politieke en morele opvattingen gesproken kon worden. Kunstkritiek is, met andere woorden, meer dan de particuliere oordeelsvorming van een recensent, maar staat voor de doorlopende conversatie over wat ertoe doet, wat ons raakt en waar we betekenis aan ontleen.

Een vraag die tegenwoordig dikwijls over de democratische publieke sfeer wordt opgeworpen, is of deze nog wel naar behoren functioneert. Polarisatie van het debat, wantrouwen naar de media, fragmentering en 'verbubbeling' maken dat er steeds minder gemene grond lijkt te zijn. Habermas zelf publiceerde vorig jaar nog een update van zijn meer dan zestig jaar oude boek (met de weinig verrassende titel *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit*), waarin hij vooral met de vinger wijst naar sociale media platforms. Die ontberen in zijn ogen de professionaliteit en de politieke oriëntatie van de traditionele nieuwsmedia; ze werken niet volgens principes van hoor- en wederhoor, *fact checking* en dergelijke, maar zijn een, in de eerste plaats commercieel gericht, doorgeefluik van sentimenten. De democratische belofte dat we allemaal mee kunnen praten wordt gebroken door het feit dat deze platforms vooral de belangen van de tech-moguls dienen.

Voor de kunstkritiek is deze crisissfeer niets nieuws; je zou die zelfs haar natuurlijke habitat kunnen noemen (niet voor niets zijn *kritiek* en *crisis* etymologisch verwant). Al sinds de geboorte van de moderne

kunstkritiek wordt geroepen dat zij in een staat van crisis verkeert. Omstreeks de periode waarin Habermas de geboorte van de publieke sfeer dateert, schreef Honoré de Balzac zijn *Verloren Illusies*, dat een briljante satire op het literaire bedrijf bevat waarin literaire- en theaterkritieken niets te maken hebben met artistieke waarde en alles met politieke en economische belangen. Toch zou het gemakzuchtig zijn te beweren dat er niets nieuws onder de zon is. Ik denk dat kunstkritiek vandaag wel degelijk wordt geconfronteerd met een aantal uitdagingen die uniek zijn voor deze tijd, en die het nodig maken traditionele begrippen, waarden, rollen en vormen van kunstkritiek te heroverwegen. Het belang daarvan strekt verder dan de kunstkritiek zelf; zoals gedurende de achttiende eeuw de democratische publieke sfeer voortkwam uit de literaire publieke sfeer, zo kunnen de hedendaagse 'structuurveranderingen' in de kunstkritiek ons mogelijk ook waardevolle inzichten geven in de democratie als geheel.

De moderne vorm van kunstkritiek werd gekenmerkt door drie eigenschappen, namelijk: *autonomie* (de criticus dient niemands belang, maar staat boven de partijen; laat zich niet leiden door markt of politiek en oordeelt met een afstandelijke blik), *universaliteit* (de kunstkritiek representeert niet slechts de particuliere smaak van de criticus, maar pretendeert een universeel oordeel te vellen uit naam van 'het publiek') en *autoriteit* (de criticus is een expert; hij weet waarover hij het heeft). Deze waarden vinden we terug in de esthetische theorieën van bijvoorbeeld Hume, Kant en Schiller, en waren daarnaast ook praktisch en institutioneel ingebed. Hiermee wil ik zeker niet beweren dat deze eigenschappen altijd staande praktijk zijn geweest, of dat ze niet ter discussie stonden. Zie alweer het voorbeeld van Balzac, of talloze andere schimpscheuten van met name kunstenaars richting kunstcritici, die er dikwijls van werden beschuldigd zelf mislukte kunstenaars of rancuneuze azijnpissers te zijn. Maar zelfs in de schimpscheuten klinkt de bevestiging van de bovengenoemde waarden en het ideaalbeeld van kritiek door: de criticus zou onafhankelijk moeten zijn, moeten spreken namens het publiek, of moeten weten waarover hij spreekt.

Wat in meer recente discussies dan ook opvalt is dat het nu die waarden zelf zijn die in toenemende mate steen des aanstoets worden. Die discussies staan niet op zichzelf, maar hebben te maken met veranderingen in het medialandschap, in (de samenstelling van) het publiek, en in de kunsten zelf. Ik ga deze

ontwikkelingen een voor een langs, en verbind ze daarbij (in omgekeerde volgorde) aan bovengenoemde waarden of eigenschappen van de moderne kritiek. Hoewel elk van die waarden aan herijking toe is, stel ik niettemin voor om aan ze vast te houden.

PROCEDURELE AUTORITEIT

Kunstkritiek was lange tijd voor mensen dé manier om op de hoogte te blijven van het culturele aanbod. Natuurlijk kreeg je aanbevelingen van vrienden en collega's, maar als je buiten je bubbel wilde kijken, waren critici '*your agents in the field*', zoals John Ellingsworth het mooi verwoordde. Een mensenleven is nu eenmaal te kort om alles te lezen, bekijken, beluisteren enzovoorts.

Die rol is met de 'platformisering' van de kunstkritiek veranderd. Websites als IMDb, Rotten Tomatoes en Letterboxed (voor film) en Goodreads (voor literatuur) geven het publiek de mogelijkheid hun interpretaties en oordelen te delen; via 'reaction videos' op YouTube en TikTok worden muziek, films en games onder de loep genomen. Ook op sociale media platforms die daar niet speciaal voor ontworpen zijn, zoals Instagram, Facebook en X, vinden levendige gesprekken over kunst plaats.

Dat alles heeft ertoe bijgedragen dat de *autoriteit* waar de criticus van oudsher op kon bogen, een van de eerdergenoemde kardinale principes, onder druk is komen te staan. Waarom zou de mening in de krant waardevoller zijn dan die van deze of gene gebruiker op IMDb? Zoals

Habermas echter al beweerde, gaat de antiautoritaire tendens van de platforms hand in hand met juist een soms naar autoritarisme neigende machtsconcentratie. De *ratings* op platforms reflecteren niet alleen een dwarsdoorsnee en daardoor ook nogal conservatief beeld van kwaliteit (weinig filmkenners zouden *The Shawshank Redemption*, sinds jaar en dag de hoogst scoorende film op IMDb, de beste film aller tijden noemen), maar ze worden ook dikwijls gemanipuleerd, bijvoorbeeld in haatacties van toxische fancommunities of door handige marketingcampagnes (*#Barbenheimer*).

Dat de statuur van criticus niet langer vanzelfsprekend is, is op zichzelf genomen geen negatieve ontwikkeling, maar onderdeel van een bredere beweging van democratisering; een beweging die critici er bovendien toe aanspoort om erover na te denken waar zij hun autoriteit überhaupt aan ontlenen. Historisch gezien



had die autoriteit altijd een magisch of zelfs religieus randje. Niet voor niets sprak men, maar half gekschend, over invloedrijke critici als 'kunstpausen'. Maar wat blijft daarvan over als het publiek niet meer in de magie gelooft?

Die autoriteit is, meer dan ooit, niet zozeer fundamenteel maar 'procedureel' van aard, een gedachte die ik ontleen aan Daan Roovers. Roovers verwijst naar het onderzoekscollectief Bellingcat, dat anders werkt dan traditionele nieuwsorganisaties. Waar de laatste een beroep kunnen doen op hun respectabiliteit ('Trust me, I'm with the BBC'), daar kan Bellingcat uitsluitend leunen op de transparantie van het onderzoek en de procedures waarmee ze tot hun conclusies komen.

Nu is kunstkritiek uiteraard geen journalistiek. Ze gebeurt per definitie op onvaste bodem; zoals ik het elders geformuleerd heb, is het alsof je een schip bouwt op open zee. Maar dat is des te meer reden om haar autoriteit als procedureel te beschouwen: wat kunstkritiek onderscheidt van de zoveelste mening, is de poging om in het openbaar tot een oordeel te komen, dat oordeel af te wegen tegen het (werkelijke of mogelijke) oordeel van anderen, en daar argumenten voor aan te dragen. Ik wil zeker niet beweren dat dat onder amateurcritici niet gebeurt. Maar om een voldoende brede blik te houden moeten men veel tot zich kunnen nemen, en daarvoor is de ervaring en de tijd nodig die de amateurcriticus dikwijls ontbeert. Een bijkomend probleem van de platformisering en de concurrentie die professionele critici moeten aangaan met de online-kakofonie is de toeneemende precarisering van deze beroepsgroep, hetgeen de diversiteit ervan niet ten goede komt. Dat brengt me ook bij de tweede ontwikkeling.

GESITUEERDE UNIVERSALITEIT

De autoriteit van de criticus verkeerde altijd al op gespannen voet met een van de andere waarden van de kritiek, namelijk de pretentie van universaliteit. Terwijl zijn autoriteit de criticus opwierp als meerdere, plaatste de universaliteit de criticus juist tussen het publiek: hij vertegenwoordigde de *sensus communis*, om Kants term te gebruiken, het algemene gevoel, op grond waarvan zijn oordeel universele zeggingskracht had.

De eerdergenoemde democratisering van het kritische gesprek heeft er ook toe bijgedragen dat niet alleen deze pretentie, maar de mogelijkheid van een dergelijk universalisme überhaupt, ter discussie wordt

gesteld. Hierin volgt de criticus (of loopt misschien eerder vooruit op) andere institutionele rollen, zoals de rechter, de wetenschapper en de journalist, wier status als neutraal arbiter ook punt van discussie is geworden. Dergelijke institutionele rollen worden gezien als altijd al 'partijdig', ofwel omdat hij ze de belangen dienen van een bepaalde (economische dan wel culturele) elite, ofwel omdat een bepaalde demografische groep altijd de dominante vertegenwoordigers leverde. En inderdaad, critici waren lange tijd hoofdzakelijk witte, heteroseksuele mannen van een zekere leeftijd, en zijn dat merendeels nog.

Al in de jaren zeventig wezen feministische en postkoloniale denkers erop dat kennis en wetenschap geproduceerd wordt vanuit een gesitueerd perspectief. *Situated knowledge*, zoals Donna Haraway het in een bekend artikel noemde. Dat is dikwijls verkeerd begrepen, of bewust verdraaid, tot het postmoderne *anything goes*, de gedachte dat alles subjectief is en

wetenschap 'ook maar een mening' (waarbij postmoderne denkers zelfs dikwijls

de opkomst van Trump en het post-truth tijdperk in de schoenen wordt ge-

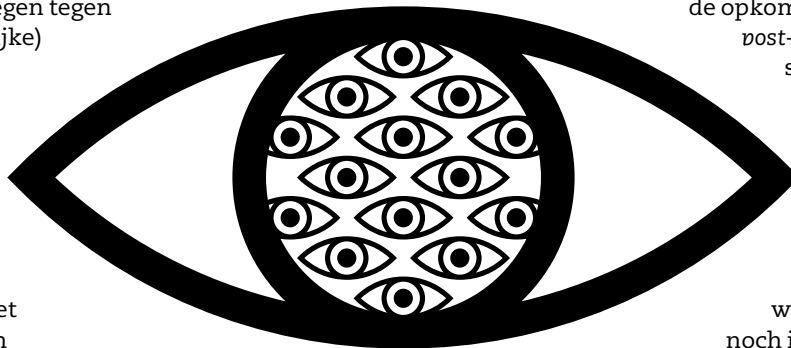
schoven). Maar het idee dat kennis gesitueerd is, betekent helemaal

niet dat er geen (wetenschappelijke) waarheid zou bestaan, noch is het een ontkenning

van objectiviteit. Integendeel, waarheidsvinding is alleen mogelijk

wanneer men erkent dat de eigen conclusie geen *god eye's view* is, maar slechts een fragment levert van een grotere, veelomvattender waarheid.

Hoewel kunst en kunstkritiek iets anders zijn dan wetenschap (alleen al om het feit dat objectiviteit in beginsel omstreden is, waar het de esthetica betreft), is dit debat in deze context relevant. Elizabeth Méndez Berry en Chi-hui Yang wezen er in een opiniestuk in de *New York Times* ('The Dominance of the White Male Critic', 2019) op waarom het gebrek aan diversiteit onder professionele critici een probleem is. Het ging hen niet alleen om diversiteit omwille van de diversiteit, of om gelijke en eerlijke representatie, maar om de kwaliteit van de kunstkritiek, en daarmee uiteindelijk van de cultuur, zelf. Ze noemen diverse voorbeelden van eenzijdige kritiek, bijvoorbeeld een exotiserende blik op de Whitney Biënnale waar hoofdzakelijk kunstenaars van kleur werden tentoongesteld, en de unanieme loftuitingen in de pers voor de film *Green Book* (waar zwarte kijkers sceptisch waren over het *white savior* narratief). Dat soort gesprekken zijn van groot belang, omdat daarin



Niet alleen het medialandschap en het publiek, maar ook de kunsten zelf zijn diverser, onoverzichtelijker en ‘vloeibaarder’ geworden

vastgesteld wordt wat waardevol is, wat dominant is of blijft, en wat overgedragen moet worden op volgende generaties.

Het gaat er niet om dat kunstenaars van kleur enkel door critici van kleur, queerkunstenaars door queer-critici, enzovoorts, beoordeeld en geïnterpreteerd zouden mogen worden. Dat zou immers alleen voor een verdere verkokering zorgen, terwijl het juist gaat om de meerstemmigheid van het gemeenschappelijke gesprek. Zoals Méndez Berry en Yang schrijven: ‘Beschouw cultuurkritiek als een openbare nutsvoorziening, een civiele infrastructuur die niet alleen moet worden gewaardeerd op basis van de monetaire impact ervan, maar ook op basis van haar vermogen om het collectieve gesprek uit te breiden in een tijd waarin deze gevaarlijk krimpt. Schrijven over kunst bevordert de betrokkenheid van burgers, die deelnemen aan het maken van hun eigen verhaal.’

Blijft er dan nog iets over van de universaliteit van het kunstkritisch oordeel? Universalisme of universaliteit is intussen een omstreden waarde, juist omdat het vaak een heel specifieke (aan economische en politieke macht gebonden) positie was die als ‘universeel’ werd voorgesteld. Maar stel dat we ons universaliteit niet als uitgangspunt, maar als horizon voorstellen? We hoeven niet te verwachten dat we het ooit allemaal eens worden over artistieke kwaliteit, en hier zelfs niet naar te streven (hoe saai zou dat zijn); maar we kunnen wel waarde ontlenen aan het kennis nemen van veel verschillende opvattingen over schoonheid, kwaliteit, en van wat ons raakt en waarom. Precies daarin ligt nog altijd de universaliteit waar de kunstkritiek voor kan staan, juist vanuit diverse gesitueerde posities.

NABIJE AUTONOMIE

Niet alleen het medialandschap en het publiek, maar ook de kunsten zelf zijn diverser, onoverzichtelijker en ‘vloeibaarder’ geworden, om de beeldspraak van Zygmunt Bauman te gebruiken. Ze trekken zich weinig aan van disciplinaire grenzen, en alleen daarom al legt de traditionele autoriteit van de criticus minder gewicht in de schaal. Die was immers vakdisciplinair opgeleid, maar wat moet je als kunsthistoricus of theaterwetenschapper wanneer de grenzen tussen beeldende kunst, film, dans en politieke manifestatie beginnen te vervagen? Daar komt nog bij dat het kunstwerk niet langer passief ligt te wachten op het oordeel of de interpretatie van de criticus. Het werk wordt zelf kritisch; op de traditie waaruit het voortkomt, de samenleving om zich heen, zelfs naar de beschouwer die het waarneemt. Dit werd al prachtig verbeeld in een cartoon van Ad Reinhardt uit 1947, waarin een abstract schilderij zijn vinger wijst naar een lacherige museumbezoeker die zich afvraagt wat het voorstelt, en vraagt: ‘What do YOU represent?’ Maar denk recenter ook aan Keeping

It Real Art Critics (KIRAC), het kunstenaarscollectief dat in Geen-Stijl-style zijn camera richtte op curatoren, verzamelaars, critici, topkunstenaars en andere gezagsdragers in de kunstwereld. Kunst heeft met andere woorden sommige van de functies overgenomen die traditioneel aan de kritiek toebehoorden, zoals (theoretische en historische) context leveren, onderzoek doen, of oordelen vellen.

Andersom is het voor critici soms moeilijk om vast te houden aan de gedistantieerde blik die van hen verwacht wordt. Praktijken als gemeenschaps- en participatiekunst veranderen de toeschouwer in een deelnemer, waardoor de afstand van de kritiek onmogelijk of ongepast is. Ook het zogenaamde 'belevenistheater' verwacht een actieve houding van het publiek, of juist een volledige 'immersie', een onderdompeling in het werk. Dikwijls is onduidelijk wat nog precies tot het werk behoort, waar de grenzen liggen tussen foyer, podium en coulissen, of wie wel of niet tot de productie behoort.

Dit alles stelt ook de kunstkritiek voor nieuwe uitdagingen, zoals Frank Mineur laat zien in proefschrift *Er midden in* (2021). Zo haalt hij het voorbeeld aan van een criticus die het lastig vond te schrijven over een experimentele voorstelling waarin gebruik werd gemaakt van amateur-acteurs, onder anderen een elfjarig meisje dat zichtbaar moeite had met de zware tekst. Hij voelde zich 'een enorme lul' om daar kritisch over te moeten schrijven. Een andere moeilijkheid is dat veel participatiekunst afhankelijk is van de bezoeker of deelnemer zelf, waardoor geen twee voorstellingen hetzelfde zijn. De criticus wordt gedwongen om zichzelf in zijn kritiek te betrekken, waarbij het de vraag is wat hiervan overgebracht kan worden aan het publiek.

Mineur betoogt echter ook dat dit niet betekent dat kritiek daarmee onmogelijk of irrelevant wordt (zoals dikwijls beweerd is). Hij pleit voor wat hij noemt een 'kritische nabijheid', waarin de criticus zowel deel uitmaakt van de 'belevens' maar daar tegelijkertijd ook kan reflecteren (niet noodzakelijkerwijs op hetzelfde moment). Daartoe verwijst hij naar het onderscheid, ontleend aan G.H. Mead en Hubert Damisch, tussen *play*, *game* en *match*, waarbij het eerst een vrij, regelloos spel is, het tweede een ontworpen, gestructureerde activiteit (zoals schaken), en het derde een specifieke, in tijd en plaats gelocaliseerde actualisering van het spel. De criticus kan, ook als hij zelf deel uitmaakt van het spel, reflecteren op hoe het gestructureerd of geënceneerd is, of hoe het daadwerkelijk uitgevoerd wordt. Zelfs het participatieve of immersieve werk is, aldus Mineur, 'iets dat tegelijk door mij tot stand gebracht moet worden en buiten mij om bestaat'. Kortom, ondanks de vervagende grenzen tussen kunst en kritiek blijft er nog altijd een zekere autonomie van de kritiek bestaan; een autonomie die wellicht niet altijd zo strikt institutioneel afgebakend is, maar een die zelf georganiseerd en geënceneerd dient te worden.

KRITISCH KRACHTENVELD

Geen van de drie bovengenoemde ontwikkelingen is eenduidig, en elk ervan is zowel in positieve als in negatieve termen te vatten: de ontwikkelingen in het medialandschap kan men negatief beschrijven als fragmentatie van de publieke sfeer of vertwisting van het debat, maar ze vergroten tegelijk de toegankelijkheid van eenieder om op een laagdrempelige manier over kunst en cultuur mee te praten. Het wantrouwen in het oordeel van de professionele criticus kan gezien worden als onderdeel van een risicovolle erosie van maatschappelijke instituties, maar ook voor een welkome 'situering' van de witte, mannelijke, heteroseksuele blik op kunst. De ontwikkelingen in het kunstenveld, ten slotte, kunnen als richtingloosheid of festivalisering worden afgedaan, maar ook als een hoognodige bevrijding van de kunst uit de verstikkende *white cube* en andere officiële ruimtes.

In plaats van over de zoveelste crisis of dood van de kritiek te spreken, lijkt het mij zinvoller om deze bewegingen te zien als onderdeel van een complex krachtenspel, waarin de kritiek niet zozeer verdwijnt maar opnieuw gekalibreerd moet worden, zonder echter haar oorspronkelijke waarden en rollen zomaar prijs te geven. Ik heb die kalibratie hier proberen te omschrijven volgens de drie begrippen 'procedurele autoriteit', 'gesitueerde universaliteit' en 'nabije autonomie'.

Zoals al aangegeven, staat er meer op het spel dan een gesprek over kunst. Kunstkritiek is onderdeel van de publieke sfeer, de 'humuslaag' voor democratische oordeelsvormingsprocessen die cruciaal is voor het functioneren van een gezonde, inclusieve samenleving. Een kritisch gesprek rondom de kunsten voorkomt dat we een uitsluitend 'consumerende' houding ten aanzien van onze cultuur innemen, en maakt dat we er daadwerkelijk bij betrokken zijn. Wanneer kritiek echter gezien wordt als een elitaire uitdrukkingvorm van een beperkte groep binnen de samenleving, tast dat de legitimiteit en effectiviteit van kritiek aan, en daarmee evenzeer die van kunst en cultuur überhaupt.

.....

Thijs Lijster is als universitair docent kunst- en cultuurfilosofie verbonden aan de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Groningen. Hij studeerde filosofie in Groningen en New York, en promoveerde op de theorieën over kunst en kunstkritiek van Walter Benjamin en Theodor W. Adorno. Naast zijn academisch werk schrijft hij regelmatig voor *De Groene Amsterdammer* en *Filosofie Magazine*. Hij publiceerde de essaybundels *De grote vlucht inwaarts* (2016) en *Kijken, proeven, denken* (2019), het pamflet *Verenigt U!* (2019), en de boeken *Wat we gemeen hebben* (2022) en *Frankfurter Schule* (2023). Hij ontving diverse prijzen, waaronder de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek, de Boekman dissertatieprijs en de essayprijs van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde (KANTL).



JEROEN VAN WIJHE: 'THE CRITIC IS PRESENT'

Lang geleden was ik lid van een collectief. Een groep van kunstcritici waaraan ik, ondanks een bescheiden bestaan van vier dagen, nog regelmatig herinnerd word. *The critic is present* staat al jaren aan de rechterkant van mijn Facebook-account, omdat ik niet weet hoe ik een pagina kan verwijderen. Niet helemaal de bedoeling dus, maar inmiddels heb ik me erbij neergelegd.

The critic is present. Het is een knip-oog naar de bekende performance van Marina Abramović en tegelijkertijd een onheilspellende aankondiging voor menig acteur en maker. Want laten we eerlijk zijn, critici zijn niet geliefd. In Hollywoodfilms zullen ze nooit gespeeld worden door Margot Robbie of Timothée Chalamet. Het zijn altijd de personages aan wie je een hekel moet hebben, de tegenstanders van de kunstenaar die met liefde diens werk torpederen. Maar goede critici kunnen niet werken als ze niet een diepe relatie aangaan met het kunstwerk en de kunstenaars, al is het maar een uurtje, en dat zelfs als de recensie vernietigend is. Ze moeten *present* zijn: luisteren, zien, denken en voelen in het kwadraat. Anders wordt het niks.

Dat is lastig. Als je hersenen in 'recensiemodus' staan, kijkt de ene helft en is de andere al bezig met een openingszin. Ondertussen is een stem in je hoofd je aan het overtuigen dat je controle verliest: o nee, ik begrijp niet wat deze maker wil zeggen en het ligt aan mij! Er staat een klein leger aan personages op het podium en ik weet niet meer wie wie is! Ik wil die ene acteur uitlichten, maar hoe schrijf je over acteren zonder in clichés (puur, rauw, kwetsbaar en andere gedrochten) te vervallen?

Als het goed gaat – en dat gaat het lang niet altijd, maar *als* – dan kan je die ruis negeren en focussen op het kijken en luisteren. Als je in de paar uur van een voorstelling nergens anders wil zijn en niet terug- of vooruit denkt, kortom: volledig aanwezig bent, dan kan je een recensie schrijven die ergens over gaat. In

de beste musicals zijn de liedjes gecomponeerd en geschreven voor die ene musical en voor geen andere. Zo ook bij een recensie: je moet iets schrijven dat recht doet aan de unieke ervaring van die voorstelling, geen ander.

Critici die ik bewonder zijn even zorgvuldig met hun woorden als aandachtig in het kijken. Dat is een grote meerwaarde van de kunstkritiek: het prikt door de lege superlatieven van de publiciteitsmachine heen en maakt je weer gevoelig voor taal. 'De steen weer stenig maken', zo beschreef de Russische schrijver Viktor Sjklovski de potentie van de kunst. Ik denk dat het ook voor de kritiek geldt. Iemand moet je met nieuwe ogen kunnen laten kijken naar de beweging van een danser, de zeggingskracht van een kostuum of de intelligentie van een liedje. Verdomd moeilijk,

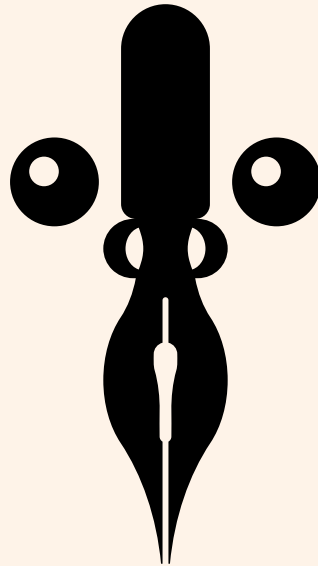
maar soms kom ik ze tegen, de recensies die stenen weer stenig maken: in de kranten, in podcasts, op een platform als PaarsPaars of bij de 'buren van de film' op Letterboxd.

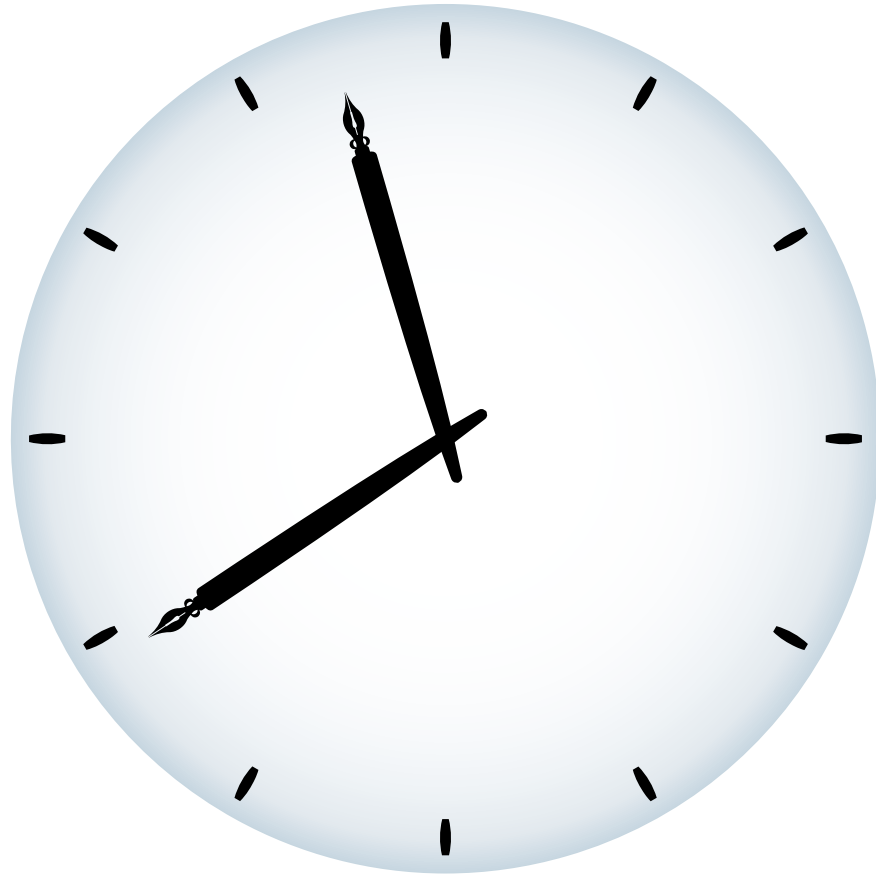
Aanwezig zijn, zowel in het kijken als in het schrijven, dat is een criticus verplicht aan de lezer. Zo kan je voorstellingen, hoe vergankelijk ze ook zijn, een beetje bewaren voor later. Je schrijft voor de lezers van vandaag, maar ook voor die van morgen. Er wordt te weinig geschreven over de Nederlandse theatergeschiedenis. Elke bewaarde recensie kan tien of vijftig jaar later voor iemand een wereld openen.

Tenslotte is er het theater zelf, de stad en de wereld.

De grote dramaturgie, zoals

Marianne Van Kerkhoven dat ooit zo mooi beschreef. Ze zijn onvermijdelijk verbonden met de voorstelling en, zo merkt ze op, dat wordt soms vergeten. De ongecontroleerde verspreiding van COVID-19 in en buiten de theaters kan leiden tot een serieuze ontwijking van de sector door chronische ziekte en een onderliggende crisis in legitimiteit: hoe inclusief en maatschappelijk geëngageerd kan theater zijn als het nog steeds een gezondheidsrisico is? En wat betekent dat voor hoe critici op theater reflecteren? Ik weet het niet, maar we vergeten veel te gemakkelijk. We recenseren in verschillende met elkaar verbonden crises – qua gezondheid, humanitair, ecologisch, economisch, politiek en meer – die niet meer te negeren zijn en gevolgen zullen hebben voor de toekomst van kritiek. Ook daarom: *the critic* moet *present* zijn.





IN DE HAARVATEN

KRITIEK EN THEATER ALS ERFGOED

Een voorstelling vertoeft na haar verschijnen in de herinnering van hen die erbij waren. Ze is immaterieel. Geen loodsens voor opslag, geen mankracht ter beheer ervan. Hoe behoud je haar? Pleidooi voor het serieus nemen van de digitale theaterkritiek als ultieme bewaarder van theater als cultureel erfgoed.

DOOR LUCIA VAN HETEREN **BEELD** HERMAN VAN BOSTELEN

Theatervoorstellingen hebben ten minste een eigenschap gemeen. Zo is het er en zo is het verdwenen. Gotthold Ephraim Lessing noemde dat in zijn *Hamburgische Dramaturgie* (1767): *flüchtig*. In het theaterwetenschappelijke jargon: theater is transitorisch. Daar zit het woord transitie in verscholen, in transitie zijn: het bewegen van het ene naar het andere moment in een nooit te stoppen voortgaan van tijd. Het is de eigenschap die theater deelt met alle kunstvormen die op- of uitgevoerd worden en ook meestal via het menselijk lichaam - dans, muziek, performance, spoken word en meer. Theater verschilt daarin wezenlijk met het materiële en daarmee statische van kunstvormen als beeldende kunst, schilderkunst of literatuur. Edvard Munch schilderde zijn *Schreuw* in 1893 op karton in olieverf, tempera en pastel, en dat origineel kunnen we een eeuw later nog steeds zien. We hoeven er alleen voor naar Oslo. Maar willen we *Hamlet* zien, Shakespeares meesterwerk, gespeeld door 't Barre Land in samenwerking met regisseur Jan Ritsema: helaas. Verdwenen. Het acteursonderzoek van de groep naar het ware acteren van 20 jaar geleden is er niet meer. Althans: materieel. Het is er nog, in de herinnering van hen die erbij waren, makers en toeschouwers.

Het vluchtige van theater heeft voordelen. Neem een praktische. Wie herinnert er zich niet de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) die tussen 1949 en 1987 bestond om kunstenaars een tijdelijk inkomen te verschaffen waarmee zij konden werken. Daarvoor werd een werk als contraprestatie gevraagd. Het pakte goed uit, zeker voor kunstenaars die succesvol werden. Of in ieder geval hun eigen kunstenaarspraktijk konden opzetten. Onderzoekster Fransje Kuyvenhoven van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) laat in 2020 in een heldere terugblik zien dat die regeling een basis legde voor bestaanszekerheid en daarmee rust. Niet alleen financieel maar ook mentaal. Een kleine zesduizend beeldende kunstenaars maakten er in de loop der jaren gebruik van, tot de overheid er in 1987 het mes in zette.

Het werd te duur. Tegelijk moest ze ook erkennen dat er een ander probleem was: loodsen vol met werk van niet altijd topkwaliteit. De Rijksdienst kampte met een opslagprobleem voor 221 duizend kunstwerken (en dan laten we de 300 duizend die bij diverse gemeenten lagen maar even buiten beschouwing). Het zou 200 duizend kunstwerken spreiden over instellingen of kunstuitleen. Maar toen 7 jaar na het stoppen van de regeling de loods in Rijswijk leeg moest, stond veel werk er nog steeds te wachten op een nieuwe bestemming. En niet altijd in een te beste staat. Ellen ter Gast, medisch bioloog en filosoof, vertelt in een lezing in het Bonnefantenmuseum hoe ze in die jaren negentig als student terecht kwam in het depot van de dienst, tussen 'eindeloze stellingen met tekeningen, schilderijen en houtkool-schetsen', met aan de muur 'stinkende wanddoeken' en 'vage sculpturen', meestal 'abstract en vaak beschadigd.' De kennisbank van de Rijksdienst geeft een genuanceerder beeld maar ook daar wordt toegegeven: 'De opslag van de kunstwerken verdiende inderdaad geen schoonheidsprijs'. Dat was echter geen sprake van onwil, maar overmacht. Het materiële vergt ruimte. En onderhoud.

Het plan de werken dan te retourneren aan de kunstenaars zelf genereerde nog een ander dan praktisch probleem. Vele kunstenaars voelden ook frustratie, te weten dat hun werk niet gezien en bewonderd werd maar in een loods wegwijnde op weg naar de vergetelheid.

Terug naar het vluchtige van theater en het voordeel ervan: een voorstelling is immaterieel. Geen loodsen voor opslag, geen mankracht ter behoud en beheer van die voorstelling. De voorstelling, na haar verschijnen, vertoeft door haar specifieke immaterialiteit ergens anders: in de herinnering van hen die erbij waren.

PROBLEMEN VAN HET VLUCHTIGE

Voor een theatervoorstelling levert dat transitorische ook een aantal problemen op. We kunnen het niet

pakken, niet vasthouden. De voorstelling ontrolt zich voor onze ogen en glijdt door onze vingers. We kunnen de voorstelling ook niet *herbeleven*. Natuurlijk, iedere theaterliefhebber of professional heeft wel eens, of vaker, een productie opnieuw bezocht. Maar er zijn altijd drie zaken die niet omzeild kunnen worden: de productie zelf op een andere avond biedt een andere voorstelling; je ervaring als toeschouwer tussen andere toeschouwers is niet identiek aan de eerste keer; en de herinnering van wat al gezien is, is niet uit te wissen, je weet wat gaat komen. Een voorstelling is zo een unieke gebeurtenis die bestaat in het hier en nu van diegenen die erbij waren.

Uit dat immateriële, het niet kunnen herbeleven en die eerste indruk niet meer weg kunnen nemen, vloeit nog een laatste aspect voort, tegenovergesteld aan dat van de beeldende kunst: door het vluchtige kunnen we de voorstelling, zoals deze was op die avond, niet *bewaren*. Hoe graag we dat soms ook zouden willen. Daarbij is natuurlijk een kanttekening te plaatsen. Een deel van wat aan materiaal aanwezig is in een voorstelling heeft een kans tot langer leven. Het Theater Instituut Nederland, sinds 2013 opgenomen in de Bijzondere Collecties van het Allard Pierson instituut van de Universiteit van Amsterdam, draagt al 100 jaar bij aan het behoud van artefacten. Kostuums, maquettes, beeldmateriaal, posters, programmaboekjes: materialen die iets kunnen zeggen over de voorbijgevoerde voorstelling. Maar dit is niet de voorstelling in al haar facetten. En niet de ervaring van die avond.

DE ROL VAN DE THEATERKRITIEK

Te midden van deze beperkingen speelt de theaterkritiek een specifieke rol: het vormt de spil in het bewaren van de herinnering aan wat er gebeurde op die avond, met dat publiek. De criticus, als onderdeel van dat publiek, maakt mee wat er gebeurt. Vanuit zijn professionaliteit kijkt, interpreteert en oordeelt hij over de voorstelling als unieke gebeurtenis op die avond. Waar in het pre-digitaliseringstijdperk

theaterkritieken als papieren tijgers in de vergetelheid konden raken, opgeborgen in archieven, slechts te vinden door onderzoekers die fysiek die archieven bezochten (en zo lang is dat nog niet geleden), biedt het digitale tijdperk nieuwe mogelijkheden.

Dit stuk is dan ook een pleidooi voor het koesteren van de theaterkritiek als kern van het behoud van de voorstelling zoals deze is geweest, als gebeurtenis in tijd en plaats. Het is tevens een pleidooi voor digitalisering van de theaterkritiek als mogelijkheid die kern van de beleving te bewaren en de discussie zo toegankelijk mogelijk te voeren.

ER BIJ ZIJN...

Theaterkritiek willen koesteren als kern van het behoud van de voorstelling zoals deze is geweest, als gebeurtenis in tijd en plaats, is geen pleidooi voor het bewaren om het bewaren. Aan de kritiek worden meerdere functies toegeschreven zoals Thijs Lijster elders in dit nummer ook memoreert. De particuliere oordeelsvorming van een recensent maakt er een essentieel onderdeel van uit. Maar kritiek is meer dan dat. Lijster, in navolging van sociologen en maatschappijfilosofen, benadrukt nog maar eens: kritiek draagt bij aan een doorlopende conversatie over het functioneren van onze samenleving. Het is een letterlijk voortdurende discussie die we voeren met elkaar, met onszelf, met het heden en verleden.

Voor theater is de criticus ook de bijwoner geweest van de gebeurtenis. In sommige opvattingen over theater moet een voorstelling gezien worden als co-creatie van maker en toeschouwer. En die deelnemer als 'toeschouwend' typeren is, in die opvatting, al eigenlijk onjuist, want het doet afbreuk aan de actieve houding die van hem verwacht wordt. Lijster geeft in zijn essay vooral voorbeelden van vormen van participatiekunst, waarbij de toeschouwer ook daadwerkelijk fysiek moet deelnemen. Maar de opvatting over co-creatie van maker en toeschouwer kan veel meer omvatten.

Want ook bij voorstellingen waar geen sprake is van actieve lichamelijke participatie, kijkt een toeschouwer niet alleen toe maar (re)construeert de voorstelling. In zijn hoofd. Beitel haar in zijn geheugen. Daarmee wordt hij medemaker van dat wat straks, als het fysieke afgelopen is, zal overblijven.

De theatercriticus doet hetzelfde. Als ultieme toeschouwer verricht hij diezelfde activiteiten. En meer: met zijn kennis, ervaring en vaardigheid zet hij die (re)constructie van wat hij beleeft om in taal. Zo legt hij de herinnering van die avond voor altijd vast. Daarmee biedt de kritiek voor de lezer later niet alleen zicht op de voorstelling maar ook op wat er op dat moment, met die mensen, op toneel en in de zaal, gebeurde.

REGISTREREN

Natuurlijk, technologische ontwikkelingen hebben in de voorbije eeuw bijgedragen aan pogingen het ongrijpbare te registreren en behouden. En dit heeft een schat aan visueel materiaal opgeleverd. We kunnen de voorstelling zien. Maar scènes in beeld en geluid vastleggen, leidt automatisch ook tot iets anders. Hoewel de nog steeds vaak gehanteerde definitie voor theater uit 1965 'A (acteur) impersonates B (personage) while C (toeschouwer) looks on' van theatercriticus Eric Bentley door andere ontwikkelingen in theater niet helemaal meer volstaat, wijst hij wel op een verschil tussen live en gefilmd dat nog steeds als essentieel ervaren wordt. Kijk je naar een registratie, dan ontbreekt de gelijktijdige aanwezigheid van acteurs met jou in dezelfde ruimte en tijd. Bovendien sturen camerastandpunten, close-ups, montage je ervaring in een richting die de filmregie oplegt. En hoewel er vandaag de dag fantastische voorstellingen worden gemaakt waarin de rol van audiovisuele technologie niet meer weg te denken is, leidt de registratie van een voorstelling tot een ander artefact dan *diezelfde live bijgewoonde* voorstelling. En resulteert in een andere ervaring.

Registratie als poging het vluchtige te tackelen en bij te dragen aan het

In sommige opvattingen over theater moet een voorstelling gezien worden als co-creatie van maker en toeschouwer

bewaren van een voorstelling schiet ook op een ander punt tekort. In het licht van de geschiedenis is de techniek van het filmen piepjong, zo'n 100 jaar. Neem je de voorlopers van de cinematografie, dan zijn Von Stampfers stroboscoop, de fenakistiscope van de Belg Joseph Plateau en de zoötroop van William Horner in Engeland de eerste instrumenten waarmee figuren in beweging werden getoond. Dat was tussen 1830 en 1840. In de daarop volgende 100 jaar ontwikkelt de film zich van innovatieve techniek tot nieuw medium met eigenstandige genres. Het zal tot in de tweede helft van de twintigste eeuw duren voordat het registreren van theaterproducties in theater beter mogelijk en meer gangbaar wordt.

De oprichting van het Tooneelmuseum in 1924 in Amsterdam, met enkele persoonlijke archieven als startpunt, bestond vooral uit statisch materiaal van verder terug. Dramateksten, programmaboekjes, recensies, affiches, foto's. Het kreeg in de jaren zestig een publieke openstelling waarmee het voor groter publiek toegankelijk werd. Door de fusie in de jaren zeventig met het Internationaal Theater Instituut en het archief van Theater Klank en Beeld groeide het aandeel audio- en beeldregistraties. In 1992 volgde een fusie met het Nederlands Instituut voor de Dans, het Nederlands Mime Centrum en het Nederlands Poppenspel Instituut tot Theater Instituut Nederland (TIN). Het functioneerde als sectorinstituut. Toen met de kaalslag van de grote bezuinigingsronde in 2012 onder kabinet Rutte I de sectorinstituten de wacht kregen aangezegd, is de collectie overgegaan naar de afdeling Bijzondere Collecties van het Allard Pierson Museum. Het zijn vooral de jaren vijftig tot aan 2013 waarin actiever werk werd gemaakt van het bewaren van verkregen, of zelf opgenomen registraties, vaak via televisie uitgezonden. Meer dan 10 duizend videoregistraties zijn er te zien, meer dan de helft gedigitaliseerd.

De geschiedenis die bewaard is via beeldregistratie is dus kort. Het helpt ons niet bij het verkrijgen van kennis

over die veel langere tijd voor de uitvinding van opnametechnologie.

THEATER ALS IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED EN THEATERKRITIEK ALS ZIJN HOEDER

Het transitorische van een theatervoorstelling heeft dus consequenties. Voor de voorstellingsanalyse die gemaakt wordt, het oordeel dat geveld wordt, de restanten die overblijven, het gesprek dat we over theater voeren en uiteindelijk het beeld dat tot geschiedenis wordt. De theatercriticus zit in de haarvaten van deze onderdelen.

In discussies over nut en noodzaak van de theaterkritiek gaat het vaak over welke rol het oordeel van een individuele criticus heeft ten opzichte van een objectiever vast te stellen beschrijving van de voorstelling. Of hoe onafhankelijk hij nog is in een tijd waarin belangen conflicteren; of zijn kennis nog voldoet en of zijn positie legitimeert dat hij oordelen velt als objectieve waarheid.

Maar hier leg ik nog een keer de focus op het belang van de theaterkritiek als essentieel onderdeel voor het behoud van de voorstelling als gebeurtenis in tijd en plaats. En ik verbind deze aan een doel dat de Nederlandse overheid zich eens heeft gesteld vanuit de onderkenning van een nog groter belang: het erkennen van theater als immaterieel cultureel erfgoed en daarmee de wens het te beschermen en ondersteunen. Anno 2024 en gezien het politieke klimaat van nu klinkt het als een utopie, maar het was toch echt zo.

In 1972 trad het Werelderfgoedverdrag van Unesco in werking ter bescherming van cultureel en natuurlijk werelderfgoed in materiële vormen. Dat erfgoed mag zich vandaag de dag koesteren in een brede belangstelling. Mensen bewonderen natuurlandschappen, monumenten, gebouwen met historische betekenis die beschermd worden als onmisbaar onderdeel van onze samenleving. Particulieren dragen bij aan het beheer ervan door donaties aan publieke of private instellingen. De overheid ondersteunt organisaties die zichtbare

sporen van dat materiële cultureel erfgoed beschermen.

Maar de Unesco Conventie voegde daar in 2003 aan toe: juist ook niet-tastbare vormen geven uiting aan een cultuur. En het zijn juist die vormen die bijdragen aan onze identiteitsvorming en moeten daarom beschouwd worden als erfgoed. Naast taal, orale tradities, sociale praktijken, rituelen en ambachten, erkent ze theater, podiumkunsten en muziek expliciet als tweede domein: immaterieel cultureel erfgoed. Deze erkenning werd op 15 mei 2012, wrang genoeg vlak voor de grootse bezuiniging op de kunsten, door de Nederlandse overheid ondertekend in het 'Verdrag inzake Bescherming van het Immaterieel Cultureel Erfgoed'. In dit verdrag heeft ze zich verplicht tot een reeks concrete maatregelen als beheer, behoud, ontsluiting, onderzoekbevordering, bewustwording en deskundigheidsbevordering.

Het is 8 jaar later als Podiumkunst.net (PKN) tot stand komt als instelling in de Basis Infrastructuur met doel 'een integraal en toegankelijk digitaal overzicht van het Nederlandse podiumkunst-erfgoed' te bieden, 'dat de geschiedenis van de Nederlandse podiumkunsten levend maakt en een inspiratiebron voor makers van nu en de toekomst kan vormen'. De beoogde concrete maatregelen uit het verdrag van 2012 krijgen hier deels hun beslag. De activiteiten van PKN brengt het verleden tot leven en wat opgeborgen was weer in het licht.

Stichting BPN (de uitgever van Theaterkrant) is een van de kernleden en initiatiefnemers van Podiumkunst.net. Met de komst van Theaterkrant.nl in 2012 zijn de kritieken per definitie digitaal – de site is immers een online magazine. De voorstellingen die de critici bijwonen, worden gerecenseerd en gepubliceerd. En wat op Theaterkrant gepubliceerd wordt, wordt automatisch onderdeel van het digitale archief.

Via de theaterkritiek blijft de beleving van die avond bewaard; op de openbare digitale site is de discussie toegankelijk voor iedereen. Zo draagt zij bij aan het voortdurend gesprek over ons theater.



‘RECENSIES ZIJN TEGENWOORDIG TOEGANKELIJKER’

Op welke manieren is het vak van de theatercriticus de afgelopen 50 jaar veranderd? Theaterjournalist Sander Janssens (37) vroeg critici-coryfeeën Hanny Alkema (80) en Hein Janssen (72) naar hun visie op de ontwikkeling van de theaterkritiek. ‘De relatie tussen maker en critici is altijd gespannen geweest.’

DOOR SANDER JANSSENS

Tegenwoordig, weet ik uit eigen ervaring, schrijf je als theaterrecensent meestal in de ochtend nadat je een voorstelling hebt gezien thuis op de computer je recensie. Pakweg vijf minuten voor de deadline mail je de tekst naar de redactie, en een paar uur later kunnen de online-bezoekers je bevindingen al lezen. De volgende ochtend staat de recensie gedrukt in het cultuurkatern van de papieren krant.

Dat was wel anders toen theaterjournalist Hanny Alkema in 1973 haar eerste recensies schreef, bij *NRC Handelsblad*. ‘Ken je dat kinderspelletje, dat je in een kring zit en een zin door fluistert, en dat er dan een heel andere zin uitkomt?’ Ze lacht. ‘Zo ging het ongeveer ook met de recensies. Meteen na de voorstelling schreef je je recensie, want het moest er voor zes uur ’s ochtends zijn. Je gaf de tekst telefonisch door aan de steno, die gaf het weer door aan de typekamer, vanuit daar ging het naar de eindredactie en ten slotte ging het via de zetter naar de drukker.’

Alkema herinnert zich nog heel goed de komst van de computer. ‘Een gigantische verandering. Daarvoor schreven collega’s wel op typemachines, maar daar wilde

ik niet aan: al die herrie, voor schrijven heb je rust en concentratie nodig. Dus ik schreef op een blocnote, met pijltjes schoof ik dan met alinea’s en naderhand telde ik mijn woorden met de hand even na. Dat ging met een computer allemaal veel eenvoudiger. Zeker toen er op een gegeven moment ook een modem bij mij thuis werd geïnstalleerd, en de stukjes vanuit huis naar de krant konden worden gestuurd.’

Ook Hein Janssen tikte in zijn beginperiode als theaterrecensent ’s avonds aansluitend op de voorstelling meteen zijn recensie, in zijn geval wél op een typemachine. Hij werkte destijds nog bij het *Haarlems Dagblad*. ‘Dan reed ik na de voorstelling in mijn autootje naar de redactie. Daar zaten dan meestal ook de medewerkers van sport, dans en klassieke muziek hun stukje schrijven. Later kwam de fax, dan kon je thuis je recensie maken en hoefde je niet speciaal ervoor naar de redactie.’

Janssen (72) begon zijn carrière als theatercriticus in de jaren tachtig bij het lokale nieuwsblad *De Kennemer* en stapte na een paar jaar over naar het *Haarlems Dagblad*. In 1987 ging hij naar de *Volkskrant*, waar hij

van 1991 tot 2017 de theaterredacteur was en de theatermedewerkers coördineerde. Sinds 2017 is hij als freelancer aan de krant verbonden. Alkema (80) stapte na *NRC Handelsblad* over naar de *Volkskrant*. Later ging ze aan de slag bij *Trouw*, waar ze 30 jaar voor schreef. Eind 2022 leverde ze haar laatste recensie in.

TEGENSTAND

Alkema was de eerste vrouwelijke theaterjournalist bij de landelijke dagbladers, en bovendien een stuk jonger dan gemiddeld. ‘Vooral vanuit het veld proefde ik in de beginjaren veel tegenstand. Oudere regisseurs waren niet gewend dat zo’n jong kippetje opschreef wat zij ervan vond en lieten dat merken. Elke recensent stuit weleens op weerstand, maar dat was bij mij veel meer dan bij anderen. Dat ik een vrouw was en dus een vrouwelijk geluid liet horen speelde daar zeker een rol in. Ik werd weleens gebeld en uitgescholden. Er kwamen soms brieven bij de hoofdredactie: dat ik onmiddellijk ontslagen zou moeten worden. Ik ben zelfs behoorlijk bedreigd: brieven met doodskisten, poep en andere onverkwikkelijke zaken door de brievenbus.’

Daarnaast had Alkema dramaturgie gestudeerd, en dat was ook ongebruikelijk. 'Theatercritici hadden destijds meestal een journalistieke achtergrond. Dat kon je ook zien aan de recensies. Ze vonden iets goed of niet, maar een meer gelaagde analyse ontbrak vaak.'

'KEURIGE' HEREN

Er was een klein groepje theatercritici dat Alkema praktisch dagelijks tegenkwam, zoals Hans van den Bergh van *Het Parool*, Jan Spierdijk van *De Telegraaf*, Jan Hein de Groot van *Het Vrije Volk* en André Rutten van *Trouw*. 'Zij namen mij in de beginperiode onder hun hoede, haalden koffie voor me in de pauzes. Ze hadden het gevoel dat ze me moesten beschermen, als mannen van de oude garde. Op een gegeven moment zeiden ze tegen me: jij schrijft echt anders. Ik schreef explicieter over vrouwenrollen, zonder me daar bewust van te zijn overigens. Mijn collega's realiseerden zich daardoor dat zij op een heel andere manier naar theater keken, meer vanuit de mannenrollen gedacht, en ik werd me op mijn beurt bewust van mijn persoonlijke en kennelijk vrouwelijke blik.'

Ook Janssen schetst het beeld van de vooral wat oudere, mannelijke en witte theaterrecensent die in zijn beginperiode de dienst uitmaakte. 'De theatercritici waren keurige heren. Of nou ja, keurig... het waren heren. Vrouwen zoals Hanny of Marian Buijs waren veruit in de minderheid. Over diversiteit qua afkomst hoefde je in die tijd nog helemaal niet te beginnen.' Zelf was hij als begin-dertiger een 'jonkie' op de krant. 'Toen ik theaterredacteur werd, wilde ik dat veranderen. Ik heb bewust veel jonge mensen en vrouwen aangenomen, onder wie Annette Embrechts en Vincent Kouters, die nu nog steeds voor de krant schrijven.'

55 GULDEN

Eerlijke betaling is vanaf het begin 'een enorm gevecht' geweest, aldus Alkema. 'Toen ik bij *NRC Handelsblad* begon kreeg ik 55 gulden voor een recensie. Met het geld van mijn eerste recensie wilde ik per se uitgebreid uit eten gaan. Ik dacht: ik moet er meteen van genieten,



HANNY ALKEMA FOTO ERIK TERLOUW

anders is het niets.' Ze is al heel snel in de activistische houding gegaan, zegt ze. 'Ik vond het belachelijk. Want je kan wel zeggen dat er maar een klein stukje in de krant verschijnt, maar denk eens aan alle tijd die je eraan kwijt bent: voorbereiden, reizen, de voorstelling bekijken, schrijven. Uiteindelijk kreeg ik voor elkaar dat er ietsje meer uitbetaald werd.'

Al was het nog steeds niet makkelijk om ervan te leven, zegt ze. 'Door het seizoen heen kon je best een aardig inkomen bij elkaar sprokkelen, maar in de zomerperiode viel de hele theatersector stil. Tegenwoordig is er in die maanden nog



HEIN JANSSEN FOTO EDWIN DE JONGH

volop te zien, maar in die tijd kreeg je gewoon maandenlang niets uitbetaald.'

Hein Janssen kreeg zo'n 100 gulden voor zijn eerste recensies, herinnert hij zich. 'Dat was niet veel. Het kon omdat ik in die tijd niet veel nodig had. Van 2 à 3 recensies in de week en wat voorverhalen kon ik wel leven.'

ENORME LAPPEN

Tegenwoordig kunnen recensenten zich op allerlei manieren in het theateraanbod verdiepen: ze krijgen dagelijks meerdere persberichten op de mail, houden de online theateragenda van platforms als Theaterkrant of Zwartekat.nl in de gaten of pluizen de websites van gezelschappen, producenten en impresariaten uit.

Hoe stelden de theatercritici zich in de jaren voor het internet op de hoogte van het aanbod? 'Een belangrijk verschil is dat er in mijn beginjaren zo weinig aanbod was, dat je van alle gezelschappen gewoon op de hoogte was van wat ze dat seizoen gingen doen', vertelt Alkema. 'Via de post kreeg je alle seizoenbrochures. En je kon alle voorstellingen zien, dat lukt allang niet meer.'

Met de toename van het aanbod, nam de grootte van de gemiddelde theaterrecensie door de jaren heen steeds verder af. Ook door de overgang naar tabloid (tussen 2010 en 2014 stapten alle landelijke dagbladen over op compact formaat), werd de gemiddelde krantenrecensie steeds korter. Alkema: 'Bij *Trouw* kreeg ik soms wel een halve pagina voor 1 recensie, dat was nog in de tijd vóór de tabloid. Wat een luxe! Dan kun je overal aandacht aan schenken: de inhoud van het stuk, de regie, acteurs, vormgeving, kostuums.' Ook Janssen spreekt van 'enorme lappen' in zijn beginjaren bij *de Volkskrant*. '1200 woorden voor een recensie was niet ongebruikelijk. Kleinere producties kregen ook al snel 500 of 600 woorden. Dat is een enorm verschil met nu: de meeste voorstellingen bespreken we in 275 woorden.'

'ZWEEP EROVER'

Doordat het aanbod door de jaren heen niet alleen toenam, maar ook inhoudelijk sterk veranderde, heeft de theaterkritiek

zich vanzelf ontwikkeld, zegt Janssen: 'Recensies waren eerder wat klassieker van opbouw, gedegener misschien ook. Je had eind jaren tachtig zes grote gezelschappen, die allemaal een eigen ensemble hadden en alleen maar repertoire speelden. Dus: je besprak het stuk, de acteurs en de regie, en je schreef iets over de vormgeving. Dat was allemaal vrij helder. Qua toon waren de recensies destijds uitgesprokener, harder ook wel. Zeker de leerschool van Martin Schouten, die mij bij *de Volkskrant* haalde. Hij vond: als toneel slecht is, moet de lezer dat ook weten. Niet bang zijn, zweep erover. En bewonderen ook in volle overgave.'

Janssen vertelt dat hij laatst in het *Volkskrant*-archief toevallig een oude recensie van zichzelf teruglas. 'Die vond ik snoeihard, en nogal bot voor de acteur in kwestie.' Recensies vindt hij tegenwoordig over de linie wat braver. 'Zijn we niet te lief geworden, vraag ik me soms af. En hoe komt dat?' Een verklaring bij zijn eigen krant zit onder meer in de kwantiteit van het aanbod dat besproken wordt, denkt hij. 'We doen veel, omdat we recht willen doen aan het enorme aanbod, maar dat betekent wel dat je relatief korte stukjes maakt. Daarin kun je niet veel meer doen dan signaleren. Je kan geen uitgebreide beschouwingen schrijven in 275 woorden. Dat zijn service-achtige recensies, met hooguit een beknopte mening erin verwerkt.'

STERREN

Alkema noemt recensies tegenwoordig over het algemeen 'minder afrekenend' dan vroeger. Volgens Janssen is het inmiddels gebruikelijker om de subjectieve blik van de auteur explicieter kenbaar te maken in de recensie. In de wat langere recensies kun je volgens hem heel goed 'je eigen twijfel meenemen' in de tekst. 'Dat is een mooie ontwikkeling en levert interessante gedachtes op.' Al schuilt er ook gevaar in, vindt hij. 'Als je dat te vaak doet, ondergraaf je je eigen autoriteit als criticus.'

Recensies zijn volgens hem tegenwoordig 'meer op de lezer gericht, toegankelijker.' Het sterrenstelsel, dat rond 2012 bij de meeste dagbladen werd ingevoerd, heeft



ALKEMA IN 1974 FOTOGRAAF ONBEKEND

daaraan bijgedragen. Alkema heeft zich aanvankelijk verzet tegen het invoeren van de sterren. 'Op de dag dat het toch werd ingevoerd moest ik een recensie maken, dus ik schreef de eerste theaterrecensie met sterren voor *Trouw*. Tot mijn grote spijt juist over een voorstelling die zó slecht was, dat ik niet anders kon dan één ster geven. Mijn laatste recensie voor de krant heb ik toevallig trouwens vijf sterren gegeven. Zo is die cirkel nog mooi rond gebreid.'

MACHT EN WANTROUWEN

De macht van de krantencriticus is sinds de opkomst van internet een



JANSEN IN DE VROEGE JAREN '80 FOTO KEES BLOKKER

stuk minder groot, denkt Janssen. 'Iedereen kan zich op internet profileren, er zijn tal van amateursites. Lezers zien lang niet altijd het verschil tussen een serieuze theaterkritiek en liefhebbers die vooral een stukje schrijven zodat ze gratis bij een musicalpremière kunnen zijn. Ik vind het prima hoor, al die nieuwe podia, hoe belabberd de schrijfstijl soms ook is.' Alkema: 'Het is ook een kweekvijver voor nieuw recensenttalent.'

Ook de verhouding tussen maker en criticus is door de jaren heen veranderd, al is die volgens Janssen 'altijd gespannen' geweest. 'Maar het debat is nu veel feller van toon. Ook omdat het gesprek deels online gevoerd wordt, bijvoorbeeld in reacties onder recensies en berichten op *Theaterkrant*. En ik schrok van de woede bij een panelgesprek op het Nederlands Theater Festival afgelopen jaar, over diversiteit in de theaterkritiek. Er was zoveel wantrouwen tegen de gevestigde critici. Ik dacht: hoor ik hier nog wel thuis?'

Tegelijkertijd is het contact tussen maker en critici ook opener geworden, vindt hij. 'Als ik bijvoorbeeld in een paar voorstellingen van Florian Myjer zie hoe hij worstelt met zijn homo-seksualiteit, kan ik daar met hem over corresponderen en worden die brieven ook nog eens in de krant gepubliceerd. Zo transparant kun je dus zijn!'

De laatste jaren wordt, met name door de jonge garde theatermakers, het nut en de noodzaak van de theaterrecensie nog weleens in twijfel getrokken. Janssen en Alkema geloven beiden in het belang van recensies om het gesprek over kunst te bevorderen. Overigens heeft de recensie wel vaker onder vuur gelegen, zegt Alkema: 'Ook vroeger gingen er nu en dan stemmen op die zeiden: we doen helemaal geen recensies meer, alleen interviews vooraf. Daar heb ik me altijd tegen verzet. Dan word je een soort boulevardblad. Als dagblad wil je uiteindelijk in de eerste plaats toch nieuws brengen, en wat is er meer nieuws dan een recensie?'



DEAN BOWEN: 'BETER FALEN'

Wie een poging waagt om op holistische wijze een positiebepaling op te tekenen die betrekking heeft op de grondbeginselen van waaruit een praktijk als kunstcriticus vertrekt, doet dit in de wetenschap dat dit naar alle waarschijnlijkheid een falende onderneming zal zijn. Het is namelijk nagenoeg onmogelijk om alle factoren die invloed hebben op de zo persoonlijke beleving van kunst in kaart te brengen en via die route beschikking te hebben op alles dat we daarin van belang achten.

Toch is het voor de criticus belangrijk om deze onmogelijke taak op zich te blijven nemen in de hoop steeds beter te worden in zijn falen. Wat anders is de criticus als niet een van de bemiddelaars die vanuit particuliere opvattingen pogen de mogelijkheden van artistiek werk te ontsluiten voor zowel publiek als maker. Deze bemiddelende rol is een complexe.

De hedendaagse maatschappelijke discoursen rondom intersectionaliteit, antiracisme, dekolonialiteit en zo verder, maken wellicht meer dan ooit zichtbaar dat er juist nu een beroep wordt gedaan op de erkenning van de valsheid van het 'objectieve perspectief' en zetten zo op scherp wat de functie van de criticus is als we deze loszingen van het vermeende allemansperspectief, of erger nog: die van de expert.

Want ook de expert is, zoals we weten, een container vol vooringenomenheden, educatie, stilistische voorkeuren enzovoorts. De zoektocht naar de intrinsieke motivatie van de criticus en de robuuste en genereuze vertaling van die motivatie naar een publiek toe, is het werk. Of in ieder geval een essentieel onderdeel daarvan.

Hiermee zeg ik natuurlijk niets nieuws. Het debat rondom kritiek en haar functies is er een dat om de zoveel tijd de kop opsteekt, maar waarvan we ons af kunnen vragen hoe radicaal de ontwikkelingen zijn die het in gang zet. De eerlijkheid gebied me te zeggen dat ik te weinig experiment ontdek in het veld en ik zou derhalve een pleidooi willen houden voor het propageren van een *failing forward* traditie in de hedendaagse theaterkritiek.

In de benadering van de theaterkritiek zoals ik deze conceptualiseer, is het nodig om de mogelijkheden van het platform dat de kritiek huisvest te duiden alvorens er

keuzes gemaakt kunnen worden over de soorten experimenten die kunnen worden aangegaan. Concreet bedoel ik dat een krant en de publieksverwachtingen die dat medium met zich meebrengt wellicht andere zijn dan die van bijvoorbeeld een online platform. Op welke manier kunnen we dit onderscheid instrumentaliseren ten behoeve van een robuuster discours rondom artistieke werken?

De heroverweging van kritiek op deze manier stelt ons namelijk in staat om het accent van verschillende soorten besprekingen te verplaatsen naar de particulariteit van de criticus om zo vorm te kunnen geven aan een bredere interpretatie van de rol van de criticus en diens bemiddeling van het artistieke product in relatie tot de maker en het publiek. Dit is nodig om de naweeën en inbedding van de zogenaamde pure kritiek uit onze collectieve aannames te weken. De pure kritiek heeft te lang gediend om dat wat zich in de periferie afspeelt in de periferie te houden. De

invloed die kritiek heeft op canonisatie, om maar iets te noemen, is er een die we serieus moeten nemen omdat die daarmee van fundamenteel belang is in de toekomstige aannames die volgende generaties makers, publiek en critici zullen beïnvloeden.

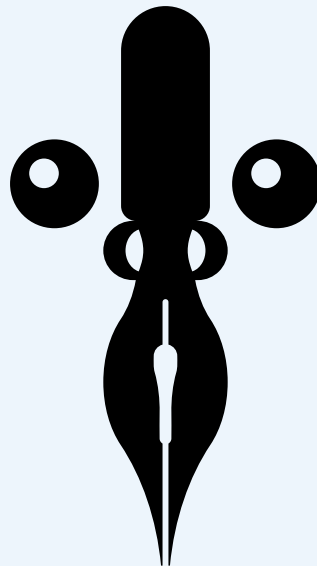
Het lastige van deze positie is dat ze een beroep doet op ons aller creatieve vermogen. Wat ik niet heb, is een helder gekaderde lijst voorschriften die deze ambitie zouden moeten ondersteunen. Meer nog is dit een appel voor falende initiatieven van critici en de moed van hen in leidinggevende posities op de redacties van de publicaties die deze critici een plek geven, de moed om dat falen stem te geven.

Dit is lastig. Want de implicaties van dergelijke experimenten zijn vergaand.

Niet in de laatste plaats omdat ze een heropvoeding van alle stakeholders in het veld impliceren. Er is geen gouden oplossing, of eenvoudig antwoord op de vragen die uit deze overdenkingen oprijzen.

Maar ze beïnvloeden steeds sterker hoe ik mijn eigen werk en dat van mijn collega's lees. Hoezeer ik van mening ben dat we, ondanks onze beste intenties het veld, waaronder onszelf, tekortdoen. En hoe ver we nog te gaan hebben, als we al een eerste stap durven te zetten richting toekomst.

Uiteindelijk is dit geenszins een manifest. Maar zie het gebrek aan strikte voorschriften niet als een onvermogen onszelf te houden aan specifieke standaarden. Eerder is dit een expressie van de diffuse ruimte die ik voor ons zie. Zwanger van alles wat we gemeenschappelijk in die kritiek nog mogelijk kunnen maken.





DE ESSENTIE VAN DE RECENSIE?

Schrijven over kunst verfijnt je benul en je begripsvermogen, betoogt Wouter Hillaert. De recensie zoomt nu eenmaal in op theater op de vierkante centimeter. En hoe langer je ermee bezig bent, hoe ingenieuzer het medium daar blijkt te zijn. 'De recensie en ik? Liefde op het eerste gezicht.' Toch blijken er na 20 jaar ook wel een paar relatieproblemen.

DOOR WOUTER HILLAERT BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

'Met de recensie heb ik echt een haat-liefde-verhouding. Het is tegelijk de meest en de minst boeiende vorm om over hedendaags theater te schrijven!' Zo hoorde ik het mezelf onlangs uitroepen in een discussie met enkele collega-critici binnen Pzazz, een intergenerationeel collectief van vijftien critici rond een nog jonge website voor podiumrecensies in Vlaanderen. Ik stond zelf te kijken van hoe stellig het eruit kwam. Waar kwam dat vandaan? Ik had die visie nooit eerder overwogen, laat staan er ooit op doorgedacht. Wat bedoelde ik precies?

Intussen zijn we toch al meer dan twintig jaar getrouwd, de recensie en ik. Het begon als een sprookjeshuwelijk, toen ik in 2002 als 24-jarige snaak met het nodige toeval en een nog nat diploma Theaterwetenschappen meteen voor *De Morgen* kon gaan schrijven. In die tijd werd je als beginner eerder meewarig bekeken als het zoveelste groentje in de Vlaamse kritiek, als de zoveelste passant die zich via de krant zo gauw mogelijk een echte job in het veld hoopte te versieren. Maar kijk, het klikte tussen de recensie en mij. Zelfs toen

Johan Simons me in 2005 aanbood om dramaturg te worden bij NTGent, was mijn antwoord: 'Sorry, nog niet klaar met de kritiek.' Ik hield ook gewoon van de 'free' in freelance. In 2009, na een zoveelste rebranding door een zoveelste passant-hoofdredacteur bij *De Morgen*, nam ik de wijk naar *De Standaard*. De recensie en ik? Liefde op het eerste gezicht. Ze bleef maar duren.

Schrijven over voorstellingen is voor mij een uitgelezen manier om beter te kijken, preciezer te denken, onvermoe-de verbanden en nuances te ontwaren. Achter je laptop ga je gewoon meer zien. Ook al is de voorstelling onherroepelijk voorbij, je blijft er nog even bij verwijlen – om ze ook later opnieuw te kunnen blijven oproepen. Schrijven over kunst verfijnt je benul en je begripsvermogen, en niet alleen als kunstliefhebber. De recensie zoomt nu eenmaal in op theater op de vierkante centimeter. En hoe langer je ermee bezig bent, hoe ingenieuzer het medium daar blijkt te zijn. Hoe meer theater je tracht te doorgronden, hoe minder je ervan blijkt te weten, hoe meer er nog te ontdekken valt. Liefde dus.

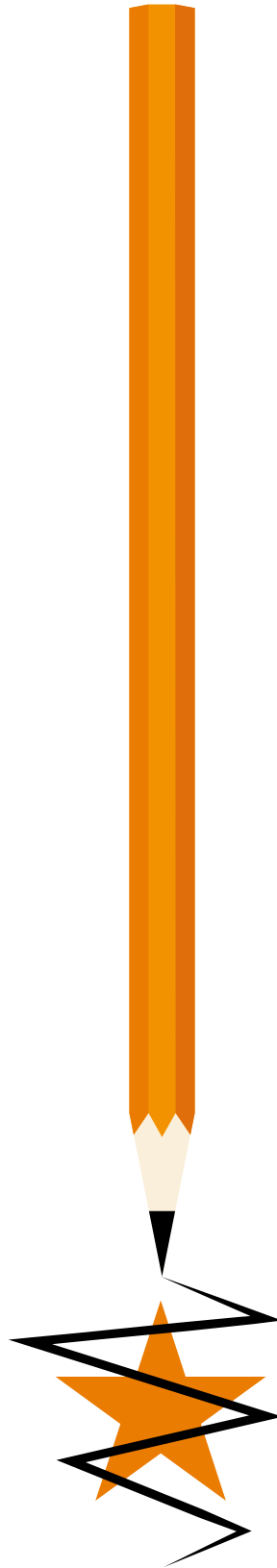
De recensie mag dan wel een vlug-gertje lijken, ik zie het eerder als een concentraat. Geen andere vorm van schrijven gaat zo direct naar de kern: voorstellingen als steeds nieuwe veruitwendigingen van het eindeloos complexe raderwerk van codes, ambacht en verbeelde geschiedenis dat theater is, in relatie tot de steeds wisselende hedendaagsheid. Daarover schrijven maakt in mij de geestdrift vrij van de ontdekkingsreiziger, de atoomonderzoeker, de rechercheur. Het scherpt het denken in een tijd van redeloosheid. Het daagt je uit om structuren te doorgronden terwijl chaos lijkt te regeren. Grote woorden zijn dat, maar zo voelt het echt. Sommigen doen het met voetbal, anderen met gastronomie, nog anderen met politiek. Voor mij werd het theater.

Natuurlijk is er iets verdachts aan. Waarom moeten wij recensenten zo nodig nog ons zegje doen nadat de kunstenaar al heeft gesproken? Kunnen we diep vanbinnen niet om met de autonomie van kunst, terwijl we die wel steeds proclameren? Of is het de tijdelijkheid en zelfs de

vergankelijkheid zélf waar we geen blijf mee weten? Recenseren is een doorlopende (wanhoops?)poging om iets vast te houden van wat je hebt gezien, beleefd en bedacht. De intellectuele variant van de selfie, zeg maar. Het is een vorm van vangen, van controledrift. Misschien zelfs een vorm van *appropriation* en kolonisering. Toch blijft er altijd een stil verlangen onder zitten naar dat ene kunstwerk dat zo onaantastbaar blijkt dat elke mogelijke beschrijving er meteen afbreuk aan zou doen. Dat ene kunstwerk dat al je verzamelde inzichten weer opblaast. Schrijven over theater is een verlangen naar je eigen stomheid.

Zegde ik daarom in 2018 onze relatie eenzijdig op? Na vijftien jaar was er sleet gekomen op de liefde, was schrijven in de krant op bandwerk gaan lijken. Seizoen per seizoen was een dagelijks medium als de krant een minder welkome plek geworden voor de meest dagelijkse vorm van theaterbeschouwing. Uiteindelijk ervoer ik geen 'vrijruimte' meer, waren mijn recensies afgegleden tot nieuwtjes met een oordeel. Veel lag aan de plaats die je er nog voor kreeg. Tussen 2002 en 2018 heb ik de standaardlengte van een recensie zien halveren van 3.600 naar 1.800 tekens (ongeveer 600 naar 300 woorden) – en intussen blijkt ze nog korter. Lang zag ik het als een soort sport: elegantie en diepgang betrachten op de korte sprint. Maar er is een grens, en daaronder wordt de strijd met tekens en darlings killen een pure uitputtingsslag. En wat nog erger was: de beschikbare ruimte begon ook mijn denken over theater te limiteren. Je was er steeds sneller mee klaar, omdat er niet meer gezegd kón worden. Die zeldzame keren dat er vanuit de redactie spontaan lof kwam voor iets wat ik had geschreven, betrof het niet toevallig die zeldzame recensies die nog een halve pagina mochten vullen. Liefde vergt tijd en ruimte.

Alleen bleken de jaren zonder recenseren daarna nog een veel grotere ontuchtering: niet schrijven over theater begrenst je denken nog veel



meer. Gewoon kijken met de rest van het vee levert het theater over aan zijn vanitas, zijn natuurlijke staat van verdwijntruc. Het blijft dan gewoon een momentane ervaring tot het applaus, om daarna meteen te vervagen met de dagen, de maanden, de seizoenen. Pas na onze scheiding kwam het volle besef: zonder kritiek blijft het theater ongezien. Alles drijft gewoon langs. Net daarom zijn er recensenten. Als de vissers van het veld halen we niet alleen de parels, maar ook de sidderalen en de stekelvissen uit de eeuwige stroom. We geven de podiumgeschiedenis reliëf door creaties betekenis te geven, te evalueren en te devalueren, door onderscheid aan te brengen.

Precies die pakkans van op de kant voelt voor makers vaak zo kut aan kritiek. Waar halen wij het recht vandaan voor zulke onderscheidingen? Zeker, recenseren is een vorm van macht. Maar zelf heb ik die altijd ervaren als de macht van de dienaar, de vertrouweling, desnoods de nar. Makers maken het, critici blijven tweedehands. Wij teren op de creativiteit en de visibiliteit van anderen. Onze bijdrage heeft daarom iets vampirisch, iets van koekoekseieren in het creatieve nest. Maar op hoeveel exemplaren onze selfies ook worden gedrukt, altijd zullen we minder zichtbaar blijven dan de kunst zelf. Ik hou wel van die backbench.

Het internet heeft die verhouding tussen voor- en achterhoede enkel versterkt. In 2002 werd die nieuwe digitale oceaan nog steevast gevreesd als het zeemansgraf van de autoriteit en de kwaliteit van de alwetende criticus. De kritiek zou onderspoelen aan vervlakking en amateurisme, want nu kon iederéén zijn mening kwijt. Tegelijk gold het internet in die jaren als het nec plus ultra van het oprukkende commercialisme, maar dan zonder verdienmodel.

En kijk, we zijn nu 20 jaar verder en we leven nog. Het is zelfs net het internet dat de kritiek heeft gered. Het maakte specialisme opnieuw sexy,

‘Moralisme’ is het woord dat aanhangers van de autonome kunst hebben bedacht voor elke eigentijdse beschouwing van het bredere plaatje

creëerde extra ruimte voor meerstemmigheid, opende een poel voor nieuw talent. Dankzij het internet is kritiek nu niet langer een zaak van vier-vijf certitudes met alle gewicht. Dat maakt haar zeker wel wat lichter dan weleer. Er wordt nu meer gesurfd en minder ingezet op de diepte – ook omdat het podiumveld zelf een ocea-an is geworden. Maar finaal is kritiek beter af zonder hiërarchie, zonder monopolies en sterallures. Groot is vooral ook het plezier van weer ruimte te hebben voor je schrijven, voor je vele nuances en associaties. Online bij Pzazz of Etcetera heeft mijn liefde voor kritiek weer een thuis gevonden, zelfs al doseer ik ze nu meer. Vangen voelt weer echt als vissen.

Toch is er iets wat steekt in deze vernieuwde liefdesverhouding. Bevrijd van alle beperkingen van mediagroepen die meer hielden van winst dan van kunst, bots ik nu des te meer op een onvermoede beperking van de bespreking zelf: haar diep ingebakken *isolerende* natuur. Onze recensies snijden het theater als vanzelfsprekend op in aparte producties – om het geen *producten* te noemen. Daarin zijn ze niet alleen erg vatbaar voor de consumptiedrift van het naoorlogse kapitalisme, maar ademen ze ook nog steeds het twintigste-eeuwse idee van autonome kunst. Via de recensie definieert de kritiek het theater als een optelsom van voor zichzelf sprekende realisaties, waarbij de kunst eerst komt, een heel eigen wereld verbeeldt en ook als zodanig wordt geïnterpreteerd. Als geen andere vorm van reflectie kleurt de recensie binnen de lijntjes van het kunstwerk dat het bespreekt.

Is dat erg? Misschien niet. Maar het voelt steeds minder aangepast aan deze tijd. Want in al die jaren heeft zich een grondige transformatie voltrokken, en wel in ons diepere kunstbegrip. Theater wordt nu zoveel ruimer bekeken dan de vrije vormveruitwendiging van de hoge inspiratie van de individuele kunstenaar. Naast die autonome wetten van de kunst gelden nu evenzeer morele en maatschappelijke overwegingen. Wat er op scène te zien is, staat bijvoorbeeld niet meer los van al wat zich erachter heeft afgespeeld. Zorg, macht, fair pay, klimaat, racisme, seksisme, toegankelijkheid, participatie: er heeft zich rond ons begrip en zelfs onze waardering van kunst een veel breder referentiekader geïnstalleerd. Ook het theater is vernetwerkt geraakt met kwesties en criteria die onder het modernisme nog gezien werden als ‘extern’ aan de kunst. Sommigen ervaren dat als een kwalijke besmetting van de ware vrije kunst, maar ze zijn er toch gewoon deel van geworden. Je ziet het overal. Voor de meeste artistieke leiders, programmeurs, selectiejury’s, beleidsmakers en curatoren betekent ‘goed theater’ nu echt iets anders dan twintig jaar geleden.

En voor critici? Het komt me voor dat we, zolang we vasthouden aan de klassieke recensie, nooit echt recht zullen kunnen doen aan die verbreding. Omdat recensies niet uitgevonden zijn om verbindend of overschouwend te denken, maar om aparte puzzeltjes uiteen te halen van hoe één voorstelling zich presenteert aan de zaal. Illustratief voor die spanning zijn de terugkerende oprispingen over toenemend ‘moralisme’ in de kritiek. Ik heb dat verwijt nooit goed begrepen. ‘Moralisme’ is het woord dat aanhangers van de autonome kunst hebben bedacht voor elke eigentijdse beschouwing van het bredere plaatje. Zeker in recensies lijkt het niet te mogen. Hoe moralistisch, eigenlijk...

Het zegt alles over de recensie en wat me erin tegenstaat, op het randje van stiekeme haat: de tunnelvisie waar ze je als criticus toe drijft. In de recensie moet je je beperken tot de voorstelling zelf. Maar is dat echt waarmee we lezers gaan verven voor theater? Met alleen de liefde van veelkijkers voor het medium, voor het grote geheim van de kunst? Zelf vind ik de essentie van een recensie eigenlijk niet de voorstelling waar ze over gaat. Het is wat ze bijbrengt over kunst, leven, ethiek, maatschappij – *dankzij* die voorstelling. Het gaat niet om de *kwaliteit* van voorstellingen, maar om de *waarde* van theater. De kunst van recenseren is dus voorbij het kunstwerk kijken, en de brug slaan met de werkelijkheid waarin we samen leven. Hoe kunnen we als critici minder vakidoot worden, en meer mens van de wereld? Minder etalagisten van onze knappe kennis, en meer essayisten over de grote vraagstukken van vandaag? Minder monomaan, meer dialogisch?

Dat is waarom ik al 20 jaar zo van recenseren hou: het is voor mij dé manier om me tot de wereld te verhouden. Om voor die kritiek echt de juiste vorm te vinden, wacht me zeker nog eens 20 jaar. Recenseren? Je bent er nooit mee klaar.

1913

Maar voor goed spelen en goed schrijven zelf is een harde huid niet noodig. Men schrijft immers geen stukken met zijn huid, maar wel met zijn talent en zijn gevoel. Die beide moet men bezitten om een goed speler of een goed schrijver te zijn. En als men nu toestanden schept, zoo, dat de fijngevoeligen, of desnoods zelfs de ijdelien, gaan vreezen te schrijven of vreezen te spelen, of schrijven met angst of spelen met angst, dan benadeelt men daardoor het Nederlandsch Tooneel, want men weert of bemoeilijkt een categorie van menschen, waaronder hoogst verdienstelijke kunnen zijn en men geeft een prae om redenen die niets met de zaak zelve te maken hebben en dat aan kunstenaars die misschien alszoodanig minder waardig zijn. Want het is noodig dat men talent heeft, het is niet noodig dat men het feit, dat men in het publiek gehoond wordt eenvoudig aan zijn schoenen lapt. (redevoering Mr P.W. de Koning voor Nederlands Toneelverbond in *Het Tooneel* jg. 42, nr. 11)

**1942**

Zoals de dagbladen kortgeleden reeds bericht hebben, is de bekende Nederlandsche dichter en tooneelcriticus, de heer J. W. F. Werumeus Buning, tijdens een avondwandeling in het Vondelpark, ten gevolge van de gladheid zoo ongelukkig komen te vallen, dat hij een been brak. (nieuwsbericht in *Het Tooneel - De Tooneelspiegel* jg. 13, nr. 6)

**1952**

En in Parijs kan — als ik goed ben ingelicht — een collectie van vijandige critieken juist het tegendeel bewerken en het stuk een serie bezorgen die lang genoeg is dat iedereen het kan gaan zien, al was het slechts om te kunnen argumenteren. (Walter F. Kerr in *Het Toneel* jg. 73, nr.8)

1963

„De criticus oefent zichzelf om niet beïnvloed te worden door de hartstochten van de mensen om hem heen, maar daardoor ziet hij niet meer hetzelfde stuk als wat zij zien.” (Citaat W. Somerset Maugham in *Het Toneel* jg. 84, nr. 4)

**1973**

Van een enkel toneelstuk wordt wel duidelijk hoe het beoordeeld is en waarom, maar in de meeste gevallen blijft het een opstapeling van bijvoeglijke en zelfstandige naamwoorden, die samen geen beeld opleveren. Dat ligt niet aan de samenstellers maar aan het peil van de kritiek. (Tom Blokdijk bespreekt het jaarboek Mickery Mouth 25 & *Toneel-Teatraal* 94, nr.1)

**1988**

Een van 's Neerlands meest geliefde en gevreesde 'verslaggevers' schrijft naar aanleiding van een voorstelling: 'Zoveel domme lelijkheid, mijn kunstlievende bek wou er niet meer dicht van. Dit kan niet, die heb ik niet gezien, deze recensie is niet geschreven en u leest dit niet. Afsproken?' (U begrijpt, die is die post-moderne recensent.) (Ingrid van Frankenhuyzen over danskritiek in *Notes* jg.3, nr.3)

**1991**

“Ik weet niet of hij het goed vindt”, zei ik tegen Dik nadat ik de recensie drie keer doorgelezen had. “Het interesseert hem geloof ik wel. Hij schrijft dat hij vroeger altijd fietste door Nieuw-West. En dat hij zich wel vermaakt heeft, maar dat we geen echte keuzen doen of zoiets- dat snap ik niet precies. Nou ja, wat maakt het uit? We staan in de krant! Hier, kijk dan!” (Rob de Graaf herinnert zich Jac Heijer in *Toneel Teatraal* jg. 112, nr. 3)

2004

Terwijl de toneelrecensent bij het beoordelen van onze muziektheatervoorstellingen bij herhaling de muzikale component negeert, als storend ervaart zonder zich in de specifieke kwaliteiten ervan te verdiepen dan wel de muziek afdoet met 'piep-piep-knor', moesten we tijdens de première van *Inanna* in oktober vorig jaar nog meemaken dat een op de eerste rij gezeten muziekrecensent zijn blik de hele voorstelling strak op het program-maboekje gericht hield (waarin het libretto stond afgedrukt), waarna hij in de krant schreef dat er een rare man (Jeroen Willems) in een waterbak had rond gesparteld. (Paul Slangen in *TM* jg. 8, nr3)

**2018**

Het morele klimaat is aan het veranderen. De pijlen moeten niet alleen gericht worden op de voorstellingen, maar ook op hoe en van waaruit gekeken wordt. En de praktische uitwerking daarvan, dat wil zeggen: de theaterkritiek, moet opnieuw zijn missie expliciteren zowel naar binnen naar het veld, als naar buiten naar niet-ingewijd publiek. Stap één: heel goed kijken naar waar de morele discussies opvlammen. Wat 'kan' wel en wat 'kan' niet? (Fanne Boland in *TM* jg. 139, nr. 4)

**2024**

Die Hundekot-Attacke is gemaakt naar aanleiding van de 'hondenpoepaffaire' vorig jaar, toen choreograaf Marco Goecke hondenpoep in het gezicht van danscriticus Wiebke Hüster smeerde na een hem onwelgevallige recensie. Theaterhaus Jena en Wunderbaum namen het incident als aanleiding voor een voorstelling over de soms gespannen relatie tussen kritiek, publiciteit, publiek en kunstenaar. De jury van Theatertreffen noemt het een charmante en meeslepemde voorstelling. (Sander Janssens over selectie Theatertreffen op Theaterkrant.nl 27 januari 2024)

THEATER



ROTTERDAM

Hitte als metafoor voor onze samenleving, een muzikale en filmische voorstelling over rouw, verlies, hoop en groei

HEAT

THEATER ROTTERDAM /
DAVY PIETERS

theatertournee
20 mrt – 26 apr

📍 PREMIÈRE VR 22 MRT
IN THEATER ROTTERDAM

tr.nl/heat



SANDER JANSSENS LIEFDEVOL TEKORTSCHIETEN – EEN MANIFEST

Een recensie moet (en zal) tekortschieten. Er is regelmatig kritiek op theaterrecensies in de dagbladen. Ze zijn te kort, te weinig diepgravend, te veel gericht op het oordeel. Hoe kan een stukje van pakweg 300 woorden, of als je geluk hebt het dubbele, recht doen aan een voorstelling?

Nou, niet. En dat hoeft gelukkig ook niet. Je kan hele krantenkaternen volschrijven en nog steeds geen recht doen aan alle aspecten van een theatervoorstelling. En toch is het belangrijk dat er in de dagbladen verslag van theater wordt gedaan. Al is het maar omdat ook lezers die er niet naar op zoek waren, zo toch een beeld krijgen van wat zich in de zalen afspeelt. Bijkomend voordeel is dat recensies in kranten – in tegenstelling tot onlineplatforms – letterlijk omgeven worden door nieuws en actualiteit, en daarmee dus duidelijk onderdeel zijn van de wereld van nu. Zoals je ook als toeschouwer met een kop vol actualiteit in de zaal gaat zitten.

Een recensie is een eerste reactie op een kunstwerk. En kan dus prima kort zijn en dicht op de première verschijnen, graag zelfs. Want dat benadrukt vooral dat een recensie geen definitief oordeel velt, maar een momentopname is, een eerste reflectie. De paradox is natuurlijk dat het voor veel (kranten)lezers waarschijnlijk ook het eindpunt is. Daarom is het goed om als recensent soms expliciet, ook in de krant, op je eigen en elkaars werk te reflecteren. Dat kan heel goed (en mag wat mij betreft vaker) in trendstukken, columns, dialoogrecensies of analyses achteraf.

Een recensie is ook een verkapte autobiografie. In alles wat je opschrijft en hoe je het opschrijft – van plottwist tot analyse tot oordeel – geef je een stukje van jezelf weg. Een recensie is inherent subjectief: je pikt onwillekeurig de thema's eruit waar jij op dat moment op aangaat, roemt een acteerprestatie omdat jij in het personage iets van je eigen onvermogen terugzag, kortom: je schrijft over jezelf en gebruikt daar het kunstwerk voor, en je schrijft over het kunstwerk en gebruikt daar jezelf voor.

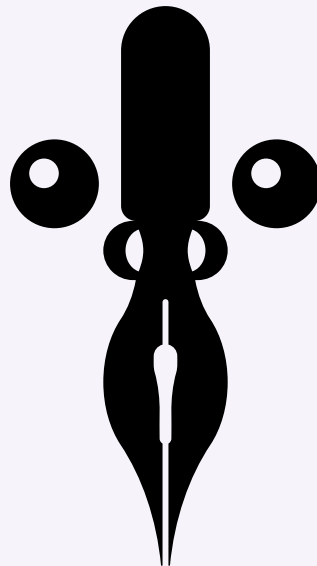
Recensies moeten woorden geven aan emotie én analyse.

Theaterbezoek is een combinatie van voelen en denken. Ik ben weleens geneigd me vooral te focussen op het duiden van alle tekens die op me worden afgevuurd (want: heel leuk om te doen), met het gevaar dat ik het signaal afgeef dat theater met name over intellect gaat. Terwijl ik in de zaal ook vooral heel erg zit mee te voelen. Het is belangrijk dat een recensie daar ook plek voor inruimt. Helemaal interessant wordt het als je vervolgens ook probeert te traceren waar bepaalde emoties vandaan komen: ook emoties laten zich tenslotte goed analyseren.

Recenseren doe je uit liefde voor theater. Dat geldt ook voor negatieve recensies. Regel is wel: schrijf ook met compassie als je niet enthousiast bent. Stellingnemen is goed, maar theater blijft (goddank) mensenkunst. Niemand heeft er baat bij als een maker of acteur finaal wordt neergesabeld. Maar het is interessant, leerzaam en vooral ook heel leuk om behalve het duiden, ook iets te vinden van wat je hebt gezien. Omdat wat we goed en niet goed vinden, onze uiteenlopende blik op kwaliteit, ook iets zegt over wie we zijn en hoe we ons tot de ander en de tijd waarin we leven verhouden.

Een recensie is voor de lezer, niet voor de maker. Al weet je nooit precies wie de lezer eigenlijk is. Het is de eeuwig terugkerende discussie: voor wie schrijf je recensies? Mijn vage idee daarover is ongeveer dit: een brede groep in cultuur geïnteresseerde maar niet per definitie in cultuur ingevoerde mensen, die in theorie naar de voorstelling in kwestie kunnen gaan maar waarvan de meesten dat niet zullen doen. Ja, onder die groep vallen makers, maar ook ict'ers, boze pubers, sportfanaten en PVV-stemmers. Om al die mensen te enthousiasmeren voor theater, schrijf ik, ongeacht mijn oordeel over de voorstelling, liefdevolle en leesbare recensies, die – heel belangrijk – hopelijk ook leuk zijn om te lezen.

Als recensent heb je een grote verantwoordelijkheid, maar natuurlijk niet voor de kaartverkoop van de voorstelling waarover je schrijft. Een recensie kan mensen verhalen en specifieke voorstelling te bezoeken, maar die verantwoordelijkheid ligt niet bij de recensent; we zijn geen marketingafdelingen. Maar een recensie kan mensen ook bevestigen in een idee dat theater elitair, moeilijk of stoffig is. De verantwoordelijkheid die dat met zich meebrengt, voel ik des te sterker: uit elke recensie, ongeacht het aantal sterren dat erboven hangt, moet liefde voor theater en kunst spreken. Kijken naar kunst, erover nadenken, napraten, het wel of niet waarderen, daar weer op terugkomen, het plezier daarvan overbrengen aan zoveel mogelijk lezers – daarin ligt de eerste motivatie om elke avond het land in te trekken en verslag te leggen van al dat geweldige theatergeweld.





WAT BEWEEGT DE DANSKRITIEK?

De horizon van de dans verplaatst zich iedere dag; als dansjournalist moet je mee bewegen met alles wat er gebeurt, en dat is veel. Opvallend dan dat zo weinig jonge mensen het vak van dansrecensent als droombaan najagen. Wat zouden de belangrijkste drempels kunnen zijn?

DOOR ANNETTE EMBRECHTS BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

Het was de grappigste, verrassendste en misschien ook wel – slik(!) – de meest confronterende vraag die ik vorig jaar plots kreeg voorgelegd. In de hal van de Stadsschouwburg Utrecht lag nog één enveloppe te wachten met een perskaartje, bij de gastenbalie van het gezelschap SHIFFT van choreograaf Jasper van Luijk. Met in vetgedrukte kapitalen mijn naam erop. Voor mij stond choreograaf Josephine van Rheenen (van de Utrechtse groep De Dansers) met een van haar performers; ze had net háár gastenkaartjes opgehaald. Haar danser zag dat ik het laatste enveloppe kreeg uitgereikt.

‘Bent u de moeder van Annette Embrechts?’, vroeg hij belangstellend. Heel even werd ik mij extreem bewust van mijn grijze haren en 55 levensjaren. Toen vatte ik de vraag maar op als compliment. Blijkbaar riep mijn schrijfstijl nog steeds het beeld op van een frisse, jonge journalist: een danscriticus die mijn dochter had kunnen zijn. Terwijl ik toch al een kwart eeuw meedraai als recensent over dans en toneel –

bij *de Volkskrant*. En langer nog, als ik mijn beginjaren bij de Nijmeegse universiteitskrant en in de regionale

journalistiek bij de *Arnhemse Courant/Gelders Dagblad* en het *Utrechts Nieuwsblad* meereken.

We lachten er hartelijk om op de twee marmeren trappen richting Blauwe Zaal. Toch resoneerde de opmerking later door in de vraag waarom er zo weinig jonge dansrecensenten zijn en waarom het zo moeilijk blijkt twintigers met schrijfbambitie voor het prachtvak van danscriticus te winnen.

De voorstelling in de Blauwe zaal hoopte overigens dansgeschiedenis te schrijven met een curieuze herinterpretatie van het legendarische videoballet *Live* (1979) van Hans van Manen. Of ik ook al recensies schreef ten tijde van die roemruchte première in Carré, door Het Nationale Ballet, met de toen 19-jarige balletdanseres Coleen Davis? Nee, toen was ik ook pas 11. Ik zag wel latere uitvoeringen en had bovendien het geluk Davis te mogen interviewen bij haar afscheid – ik schreef amper 2 jaar voor *de Volkskrant* en wist alleen uit de archieven over de gloriejaren van het Nederlands ballet tijdens de jaren zeventig en tachtig. Toenmalig chef kunst, Ariejan Korteweg, stak echter veel tijd in het redigeren van mijn eerste artikelen. Het rood spatte af en toe van

geprinte pagina's, maar ik leerde iedere dag bij. Je gunt iedere jonge dansrecensent zo'n stimulerende omgeving om het vak in de praktijk te ontwikkelen. Er komt zo veel meer bij kijken dan alleen het beschrijven van een voorstelling en het onderbouwen van een oordeel. Hoe schrijf je een strak nieuwsbericht, hoe zoek je het scherpst op van je twijfel, hoe houd je de aandacht van de lezer vast, hoe bouw je een interview spannend op rond een verrassende, centrale vraag? En bovenal, hoe schrijf je over iets dat in essentie non-verbaal is? Je moet in taal uitdrukking geven aan iets dat juist is gemaakt omdat het niet in woorden te vangen is. Taal heeft de vermaledijde neiging de dubbelzinnigheid van dans ongedaan te maken.

Ik heb geen journalistiek, dansdiscipline of danswetenschap gestudeerd, wel een combinatie van wiskunde en filosofie. Ik had tijdens mijn studiejaren aan de (toen nog) Katholieke Universiteit Nijmegen goed leren denken, maar moest mijn bevindingen nog mooi leren opschrijven. Eerlijk commentaar van collega-journalisten helpt om een artikel, groot of klein, recensie of interview, analyse of tip, prettig leesbaar te maken. Ieder dansartikel moet



journalistiek kloppen. In de kern komt dansjournalistiek neer op veel zien, goed kijken, goed luisteren, goed analyseren, goed onthouden én vooral helder, leesbaar en enthousiasmerend schrijven. En proberen dans met originele ideeën de krant in te krijgen.

Iedere week is het weer een uitdaging, zo niet een strijd, ruimte voor dans in een dagblad te bevechten. 'Ik zou dans alleen doen als er iets HEEL groots is', mailde de chef kunst begin dit seizoen, toen ik om een plekje vroeg voor een danstip in de driemaandelijke culturele vooruitblik. 'We moeten scherp kiezen en dans is toch iets meer een niche', schreef ze ter verklaring.

Tja, je kunt het als niche wegzetten... met wel 2.338 dansscholen in Nederland, 1,4 miljoen mensen die zelf actief dansen en een halve bevolking die in de vrije tijd iets aan dansbeweging doet.

Maar ik ben mij zeer bewust van de redactionele praktijk van een goed gelezen dagblad als *de Volkskrant*. Redacties kunnen dagelijks kiezen uit een mondiaal aanbod van urgente onderwerpen en ideeën, uit duizenden activiteiten, honderden premières, waarbij we de actualiteit van een sociaal-maatschappelijke, politieke realiteit nog niet eens genoemd hebben. De journalistiek ziet in dat licht dans toch vooral als een verfspat op het palet van de kunsten; de danskritiek ligt in het verlengde daarvan.

Niet zo heel vreemd dus dat de danswereld zelf zich eeuwig en altijd tekortgedaan voelt; in iedere discussie over kunstkritiek klinkt de opmerking dat dans in de dagbladjournalistiek te weinig aandacht krijgt en meer ruimte verdient. De krant is iedere dag een groot gapend gat dat ook weer akelig snel is gevuld met – meestal – belangrijke en relevante kopij. Iedere journalist die houdt van het domein waar hij of zij over schrijft, probeert daar een plekje voor te bemachtigen.

Daarom probeer ik continu trends te spotten, opmerkelijke ontwikkelingen te volgen, spannende ideeën te bedenken en nieuwsgierig te blijven naar het steeds maar uitdijende spectrum van dansstijlen en cross-overs. Kom maar op met waacking, vogue, house,

krumping, threading, tutting, breaking, popping, locking, folklore, paaldans, trancedans, hiphop, queerperformance, Afrofuturisme, hydrofeminisme, tribale reidansen, (neo-)klassiek ballet, moderne dans, kathak, gothic, Afrodans, Afrocontemporaine, flamenco, jazzdans, salsa, tango, clubdans, antidans, non-dans, conceptuele dans, postmoderne dans, dekoloniale dans, bharatanatyam, black power, inheemse dans, voorouder-rituelen, danstheater, circusedans, inclusiedans, minimal dance, dans-dans, formele dans, punkdans, avatardans, dansfilm en alles daartussen denkbaar. De horizon van de dans verplaatst zich iedere dag; als dansjournalist moet je mee bewegen. Tussen de twee diepe sporen van klassiek ballet en moderne dans kronkelen inmiddels zo veel nieuwe weggetjes van bewegingstalen en cross-overs, die niet in canon of boeken zijn vastgelegd, dat het een avontuur is om daar als recensent doorheen te navigeren. Overall krioelt en beweegt het.

Daarom is het opvallend dat zo weinig jonge mensen het vak van dansrecensent als droombaan najagen. Wat zouden de belangrijkste drempels kunnen zijn? Sommigen vinden het slecht betaald – dat is ook zo; omgerekend naar een uurtarief is het niet om over naar huis te schrijven; niemand kan leven van danskritiek. Het alternatief: je uit de naad werken, veel schrijven, veel kilometers maken – letterlijk en figuurlijk – en er veel andere opdrachtgevers bij zoeken. Daar zit ook een achilleshiel: je moet je onafhankelijkheid behouden. Er mag geen sprake zijn van belangenverstrengeling. Het is ingewikkeld wanneer je intensief bij choreografen, gezelschappen of dansorganisaties betrokken bent en toch vrij over voorstellingen van een (collega-)maker wilt schrijven. De danswereld in Nederland is klein; je zit snel in elkaars vaarwater. En mocht je het vak van danskritiek willen combineren met een eigen praktijk als danser, dansdocent of choreograaf, moet je wel durven oordelen over (oud-) collega's. Daar kan een lastig randje aan zitten. Het vellen van een onderbouwd oordeel, met argumentatie ontleend aan hetgeen je op het podium of op locatie hebt gezien, is essentieel voor

het vak van danscriticus. Daar moet je je vrij genoeg in voelen.

Toegankelijk en helder schrijven over beweging lijkt ook vaak een drempel. Een bekende valkuil is te veel gebruik van vakjargon. Ben je bijvoorbeeld als dansdramaturg actief, moet je waken je professionele distantie te behouden en recensies niet te doordrenken met een dramaturgische blik of dramaturgisch jargon. Je schrijft niet voor makers, je schrijft voor lezers. In een journalistiek medium als een dagblad gaat sowieso een rode streep door vakjargon; volgens onderzoek mag je bij de lezer een gemiddeld opleidingsniveau van havo 4 veronderstellen. Het kan ook vervelend zijn te merken hoe iemand over de hoofden van lezers de docent wil uithangen en een danser of choreograaf probeert bij te brengen wat diegene allemaal zou moeten wijzigen. Sommigen wijden oeverloos uit, met weinig aantrekkelijke, persoonlijke preoccupaties, laten boekenkasten omvallen om belezenheid te suggereren of trappen open deuren in.

Het is ook geen eenvoudige opdracht. Je hebt weinig tot geen synoniemen tot je beschikking voor het woord beweging. Alleen tussen de regels door kan recht worden gedaan aan de impact van beweging. Tegelijk ligt er een enorme kans die ruimte te benutten met de dynamische mogelijkheden van taal om de voorstelling actief te interpreteren.

Lichaamstaal doet namelijk altijd ter zake. Alle emoties jagen ook door iemands lichaam. Vorm kan in zichzelf mooi zijn, esthetisch, virtuoos, maar is altijd ook schil van inhoud. En zeker nu dansers fysiek tot steeds meer in staat zijn dan eerdere generaties – die 32 fouettés in *Het Zwanenmeer* zijn al lang niet meer voorbehouden aan solisten – lichamelijke perfectie gelukkig niet meer dominant is en de diversiteit gretig wordt opgezocht, net als uitputting en activisme, valt er zo veel te ontdekken, te beschrijven en te beoordelen. Voorheen betrof het commentaar op danskritiek vaak dat de breedte van de hedendaagse dans te smal werd bekritiseerd vanuit eerder opgestelde, klassiek geformuleerde maatstaven over

vakmanschap, virtuositeit en uitvoering. Dan ging het over het verschil tussen beschrijvende recensies en beoordelende kritieken. Is er genoeg oog voor het kunstwerk, een theoretisch kader alsook voor interpretatie? Moet een recensie de voorstelling representeren of de ervaring van de schrijver? En welke relatie bestaat er tussen de voorkennis van een recensent met de interpretatie en het uiteindelijke oordeel?

Tegenwoordig gaan discussies veel meer over de achtergrond, identiteit en huidskleur van een recensent, over onder- en oververtegenwoordigde stemmen, over insluiting en uitsluiting, over dominantie en *white supremacy*, over geluiden en dansstijlen die afwijken van de norm. Wie schrijft over wie? Welke stemmen zijn dominant?

Ik ben mij steeds meer bewust van het rugzakje dat ik als witte vrouw, moeder van drie kinderen, onzichtbaar meetors en van waaruit ik put bij het selecteren en beoordelen van voorstellingen. Ik probeer zo veel mogelijk in gesprek te gaan, conventies ter discussie te stellen en goed te luisteren om te ontdekken waar gaten in dat rugzakje zitten. Ik ben wie ik ben, een beroepskijker, een denker, geen gekrenkte fan, geen consumentengids-criticus die waarschuwt voor het verspillen van geld, niet iemand die een persoonlijke kruistocht voert vóór iets of tegen iets. Wel iemand met nog steeds een ongebreidelde nieuwsgierigheid naar alle verhalen en discussies in de danswereld, iemand met een grote betrokkenheid bij het vak, die zoekt hoe ze ruimte kan maken voor vakbroeders- en zusters.

Gelukkig, nu nieuwe stemmen harder nodig zijn dan ooit, lijkt de aanwas eindelijk weer te groeien. Bij *Het Parool*, *Theaterkrant* en *de Volkskrant* melden zich enkele jonge ambitieuze dansjournalisten die het net als ik combineren met interesse in theater. Ze zullen vast ontdekken dat het een lastig en kwetsbaar vak is, maar ook beweeglijk en afwisselend. Een prachtbaan waarin je een verzameling leestekens kunt bijdragen aan het 'gegons' rond de dans, of dat nu een punt, een komma, een ster, een vraagteken of een uitroepteken is.



ROSALIE FLEUREN: 'MAAK JEZELF NIET TE BELANGRIJK'

Elk schrijfsel is een momentopname. Hoe het gesteld is met je schrijfvaardigheden, smaak, interesses en levenservaring, is altijd in beweging. Jaren later blijkt soms dat een voorstelling zijn tijd ver vooruit was, dat je oordeel onleesbaar is als je de bijbehorende productie niet meer kunt zien, of dat de ruzie die je gisteren met je moeder had je enthousiasme begrensd. Het oordeel van de recensent, op de dag van publicatie, is echter niet tijdelijk: het is voor altijd onderdeel van onze cultuurhistorie. Vanuit die - wellicht wat topzware - overtuiging ben ik gaan schrijven. Met deze handvol aan richtlijnen kan ik zonder buikpijn publiceren.

MILD

Kort nadat ik in 2017 begon, zei een collega cabaretrecensent tegen mij: 'Jij bent wel erg mild'. Misschien is dat zo. Ik maak me niet vaak kwaad over een voorstelling, voel me niet gauw geroepen om het achterste van mijn tong te laten zien. Gebeurt dat, dan voelt het alsof ik me laat meeslepen - daar houd ik niet van. Als ik kritiek heb, houd ik die graag kort en duidelijk. Wie zich laat meeslepen, draaft door. Dat vind ik niet fijn om te lezen. In recensies volledig gewijd aan kritiek gaat kritische argumentatie ten koste van de voorstelling en maakt de auteur zichzelf te belangrijk. Een recensie moet gaan over wat je hebt gezien, niet over wat je had willen zien. Bewaar dat maar voor je podcast, daar heb je ruimte om jezelf te relativieren.

VROUW

Mijn ambities zijn 7 jaar geleden verplaatst van klein-kunstenaar naar cabaretrecensent, vanuit de overtuiging dat cabaret een kritische vrouwelijke beoordelaar nodig had. Sommige programma's kregen per slot van rekening jarenlang zonder pardon het stempel 'vrouwencabaret'. Dan bestaat er logischerwijs ook zoiets als 'mannencabaret', dat altijd tot regulier cabaret is gerekend. Die ongelijkheid help ik rechttrekken.

Toch heeft het even geduurd voor ik in mijn schrijven ruimte durfde geven aan mijn vrouw-zijn. Ik moest af van

een overgevoeligheid voor elke opmerking over vrouwen. Overgevoeligheid botst met mijn mildheid: als iets goed in elkaar zit en qua opzet geslaagd is, zou de recensie niet moeten gaan over het setje vrouwvriendelijke grapjes. Zelfs als ik ze liever niet hoor, voelt het onevenwichtig om er in een recensie al te veel aandacht aan te besteden: ze werken - helaas - nu eenmaal. Dat ligt niet (alleen) aan de grappenmaker.

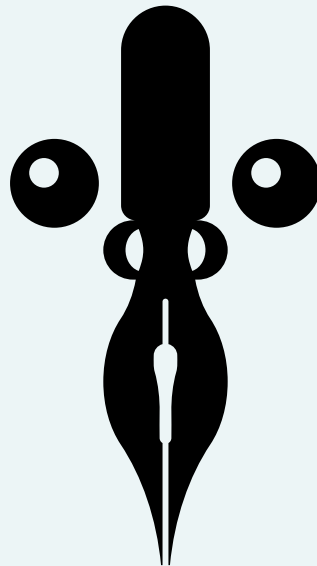
Ik vroeg me af: wat kan ik een maker dan wél verwijten? Mijn overtuiging is dat humor die ontstaat uit vooroordelen en stereotypen doorgaans op een gebrek aan inspiratie wijst. De oplossing is eenvoudig: ken je een echte vrouw/vluchteling/homoseksueel om over te praten, dan is die waarschijnlijk veel interessanter dan je ooit had kunnen verzinnen. Schrijf over wat je kent en leer mij iets nieuws.

SCHRIJVER

Wat ik in de loop der jaren ben gaan waarderen, is dat een recensie naast een oordeel, ook een creatieve uiting is. Die verdient een geïnspireerde schrijver, die met plezier aan het werk gaat. De paar woorden waarmee je het hele decor omvat, een acteur typeert en de inhoud schetst, moeten even uniek zijn als de voorstelling. Meestal is dat geen probleem als die geslaagd is, maar zo niet, dan is de uitdaging als schrijver niet mee in te zakken. Ook dan moet je de dingen zo liefdevol opschrijven dat iemand wil blijven lezen en snapt waarom je niet enthousiast was. Mijn hoop is dat de lezer van mijn kritische recensie nog steeds zonder schaamte kan zeggen dat hij/zij/hen/x de voorstelling wel goed vond.

INVLOEDRIJK

Als na een slecht ontvangen debuut nooit meer iets van een maker wordt vernomen, wordt nog wel eens beweerd dat de criticus te veel macht heeft. Als ik als Theaterkrantrecensent de enige ben die over iemands eerste voorstelling schrijft, dan voel ik het gewicht ervan wel. Mijn persoonlijke regel is vooralsnog om over elk debuut tenminste gematigd enthousiast te blijven. Vind ik een debuut goed, dan schep ik er immens plezier in om dat met veel enthousiasme te verklaren, in de hoop dat mijn invloed iemand verder helpt, en - natuurlijk - zodat ik later kan zeggen dat ik dat toentertijd toch maar goed heb gezien. Maar ik wil mijn macht wel iets relativieren. Naast van mijn oordeel, hangt iemands loopbaan af van de maker zelf, schouwburgdirecteuren, impresariaten en het publiek dat zij op de been kunnen brengen. Heeft iemand eenmaal publiek - groot of klein - dan doet het er minder toe wat ik schrijf en zal ik me scherper gaan uitdrukken in mijn recensies.





‘WE MOETEN DE AFSTAND TUSSEN ONS OVERBRUGGEN’

HET BEELD VAN DE GROTE BOZE RECENSENT BESTAAT NOG STEEDS

De relatie tussen jonge makers en de pers kent twee gezichten. Een recensie kan voor maker en (een groter) publiek een eerste kennismaking vormen, maar een negatieve recensie kan ook een donkere schaduw over deze introductie werpen. Hoe kijkt de nieuwe generatie aan tegen deze verhouding? ‘Ik zie soms recensies voorbij komen waar ik echt een beetje bang van word.’

DOOR **NUNO BLIJBOOM** BEELD **HERMAN VAN BOSTELEN**

Als jongste telg uit een journalistenfamilie verbaasde het niemand dat ik tijdens mijn opleiding Theaterwetenschap een interesse begon te ontwikkelen in theaterkritiek. Ik schreef mijn scriptie over de Nederlandstalige theaterkritiek en werk inmiddels al een aantal jaar zelf op freelance basis als recensent. Na mijn afstuderen in 2019 ben ik daarnaast steeds vaker werkzaam als dramaturg en begeef ik me zo ook aan de andere kant van de kritiek. Bij de première zit ik net zo goed met een knoop in mijn maag als de pers er is, wetende dat elke recensie een stempel drukt op de eerste impressie die het bredere publiek van jonge makers krijgt.

Is deze gespannen verhouding op de lange termijn wel houdbaar? Heeft de nieuwe generatie theatermakers en recensenten de behoefte om met

de status quo te breken, bijvoorbeeld door meer toenadering tot elkaar te zoeken? ‘Ik weet nog dat we op het RRReuring Festival mochten spelen en te horen kregen dat er twee recensenten kwamen’, huilt regisseur Toni Blackwell (30), die sinds dit seizoen aangesloten is bij Frascati Producties als jonge maker. ‘Ik voelde als maker dat het een *big deal* was dat ze in de zaal zaten. Maar hoezo eigenlijk? Natuurlijk omdat er over mijn werk geschreven wordt, maar uiteindelijk is het enige verschil met de rest van het publiek dat zij betaald worden om over hun ervaring te schrijven. Dat betekent niet per se dat de rest van het publiek er ineens niet meer toe doet.’

‘Ik heb wel eens iets over mezelf gelezen waarna ik dacht, je kent mij helemaal niet!’, vervolgt Blackwell lachend. ‘Maar eerlijk gezegd dacht

ik in eerste instantie: Hoe durf je? Ik ben een jonge maker! Ik stap net het werkveld in en je schrijft nu al zo over mijn werk? Dit gaat nu het bredere theaterarchief in van hoe er naar mijn werk gekeken wordt. Ik werd me toen enorm bewust van mijn kwetsbare positie, omdat het voelde alsof daar geen rekening mee gehouden werd. Alsof er geen ruimte was om te zoeken en mezelf te ontwikkelen.’

Ze raakt aan een heikel punt in het discours rondom theaterkritiek. Naast haar reflecterende en duidende rol, hebben recensies er over de jaren een aantal nevenfuncties (gedwongen) bijgekregen. Voor veel nieuwe makers is dit überhaupt de eerste keer dat er over hun werk geschreven wordt, en zo vormt dat het begin van hun theaterhistorische erfenis. Nu is deze geschiedschrijvende rol niet per definitie ongewenst - integendeel: theaterkritiek heeft altijd



al meegeschreven aan de theatergeschiedenis - maar wanneer recensies steeds vaker geaccepteerd worden als bewijs van artistieke kwaliteit (bijvoorbeeld bij subsidieaanvragen) en recensies van andere dagbladen uitblijven, wordt een enkele negatieve recensie plots een zwaard van Damocles dat boven de toekomst van een jonge maker kan hangen.

Betekent dit dat jonge makers niet op dezelfde manier gerecenseerd kunnen worden als hun gevestigde collega's? Vereist de interne politiek van het theaterveld dat we hun werk aan andere criteria moeten staven tot zij het label 'jong' van zich hebben afgeschud? Blackwell beaamt dat het vrij paternalistisch is om jonge makers te behandelen als fragiele kuikens die tegen de boze buitenwereld beschermd moeten worden. Om hen in recensies met fluwelen handschoenen aan te pakken, impliceert bovendien dat er ook zoiets bestaat als een 'volwaardige recensie' waarmee de critici vervolgens kunnen bepalen welke makers het voorrecht krijgen om als zodanig de geschiedenis in te gaan. In hoeverre is een recensent nu daadwerkelijk écht vrij om jonge makers in alle eerlijkheid te recenseren, wetende dat een negatieve recensie relatief grote gevolgen kan hebben voor de precare positie waar diezelfde jonge makers zich al in bevinden?

Bregt van Deursen (27) meent dat de daadwerkelijke invloed van een enkele recensie in de praktijk mee zal vallen. In 2020 was zij betrokken bij de oprichting van Ensemble Nieuwe Theaterwerkers (ENT) en momenteel werkt ze bij Over het IJ Festival als artistiek coördinator van het programma. Tegelijkertijd benadrukt Van Deursen dat recensenten zich wel altijd bewust zouden moeten zijn van de machtspositie die zij sectorbreed toegewezen krijgen. 'Het is ook gewoon kut om een negatieve recensie over je werk te krijgen', merkt Van Deursen droogjes op. 'Je presenteert een persoonlijk

‘Een ongrijpbare massa die vervolgens voor de buitenwereld bepaalt wie een ‘echte’ kunstenaar is en wie niet’

kunstwerk en maakt jezelf daarmee hartstikke kwetsbaar, waarna iemand vervolgens ongevraagd hun mening daarover de wereld in slingert. Als er dan ook nog eens nooit eerder over jouw werk geschreven is, dan komt die klap alleen maar harder aan.’ Als lid van het artistiek team bij Over het IJ is ze regelmatig in contact met beginnende theatermakers wier werk daar vaak voor het eerst gerecenseerd wordt. ‘We vinden het daarom belangrijk om de jonge makers van het festival goed te ondersteunen wanneer de pers aanwezig is’, legt Van Deursen uit. ‘Het is natuurlijk hartstikke spannend als er voor het eerst over je werk geschreven wordt. Of dat nu positief of negatief uitvalt, wij voelen ons verantwoordelijk om jonge makers in het ontvangen daarvan bij te staan. Als wij hen vragen om bij ons te spelen en vervolgens de pers uitnodigen, zijn we er ook verantwoordelijk voor dat zij hier vooraf goed op voorbereid worden en na afloop ook voldoende nazorg krijgen.’

Blackwell heeft er evenzeer vertrouwen in dat Frascati Producties een vergelijkbaar vangnet voor hun jonge makers heeft, maar blijft desondanks met deze scheve machtsverhouding worstelen: ‘Gevoelsmatig hangt er veel meer van die ene opvoering af - alsof de decaan ineens in de zaal zit en je na je afstuderen toch nog een onvoldoende kan krijgen voor je werk. Ik heb daar wel *conflicted feelings* over, ja. Een dikke huid kweken hoort ergens ook gewoon bij dit werk. Je kan nooit (politiek) theater maken waar iedereen van houdt en niemand het ooit mee oneens is. Dat betekent echter niet dat er met dezelfde blik naar het werk van beginnende en gevestigde makers gekeken moet worden, benadrukt Blackwell: ‘Uiteindelijk is het werk van jonge makers in dit stadium nog veel meer een zoektocht dan werk van gevestigde makers, terwijl daar dan weer meer over geschreven wordt. Wanneer je jonge makers recenseert, zou je in acht moeten nemen dat zij vaak nog zoekende zijn naar hun stem, signatuur of publiek. Als er dan

maar één recensent langskomt en die vervolgens een artistieke of inhoudelijke keuze bijvoorbeeld als ‘stigmatiserend’ beschrijft, dan is de impact van zo’n term veel groter en harder.’

In de gesprekken met Blackwell en Van Deursen valt op hoe hardnekkig het stereotiepe en antagonistische beeld van De Grote Boze Recensent steeds weer de kop opsteekt. Een intimiderende figuur die vanuit hun autoriteit in de openbaarheid komt vertellen wat ‘ie van jouw kunstwerk vindt. Iemand die na het zien van een slechte voorstelling handenwringend en met een enorme grijns richting huis gaat, volledig opgegaan in de rol van vijand van de theatermaker. Versterkt door hun autoritaire en afstandelijke positie blijft het idee van De Grote Boze Recensent als een donkere wolk over de relatie tussen recensenten en jonge makers hangen. ‘Ze voelen toch als grote, anonieme poortwachters van het theaterveld als instituut’, aldus Blackwell. ‘Een ongrijpbare massa die vervolgens voor de buitenwereld bepaalt wie een ‘echte’ kunstenaar is en wie niet.’

Specifiek in de Nederlandse context is de hardnekkigheid van dit imago opmerkelijk. Onze theaterkritiek kent twee dominante groepen recensenten, die in de praktijk op net verschillende wijzen opereren. Enerzijds kennen we de dag- en weekbladrecensenten, ingebed in de bredere, geprinte journalistiek die zich meer richt op het publiek. Door de beperkte ruimte in het cultuurkatern recenseren zij doorgaans gevestigde theatermakers en zijn zij bovendien beperkt in de lengte van hun stukken. Deze gedrukte recensies bedienen een landelijk lezerspubliek en hebben zodoende een relatief grotere impact op de publieksperceptie. Anderzijds is er de schrijverspoule van Theaterkrant.nl, bestaande uit circa vijftig freelance recensenten die samen het gros van alle professionele voorstellingen poot te bezoeken. Omdat alles online verschijnt zijn deze recensenten veel vrijer in hun

wijze van schrijven, zowel qua woordenaantal als in de vorm. Het doembeeld van De Grote Boze Recensent lijkt meer overeen te komen met de eerste groep, terwijl het juist de freelancers van Theaterkrant.nl zijn die doorgaans als eerste over jonge makers schrijven. Blackwell beaamt dit: 'Het is een andere belevenis wanneer bijvoorbeeld *Het Parool* over je schrijft, omdat het dan bij een ander en breder publiek terechtkomt. Ik zou het niet een volgende stap in je carrière willen noemen, maar die verschuiving weg van het werkveld zorgt wel voor een duidelijk onderscheid tussen de twee.'

Ook aan de schrijvende kant zorgt dit dominante beeld voor frictie, met name in de praktijk van de freelance recensent. Het beeld van een kleine, invloedrijke groep poortwachters houdt geen stand wanneer je je vijftig collega's op de halfjaarlijkse borrels tegenkomt. Dat je er daarnaast ook nog tal andere klussen op na moet houden om de huur te kunnen betalen, botst eveneens met de verantwoordelijkheid en macht die jou als recensent aangewezen wordt. Van Deursen: 'Als we als sector recensenten in hun machtspositie blijven duwen, dan moeten zij ook evenredig beloond worden voor de verantwoordelijkheid die zij dragen. Als we willen dat er zorgvuldig en aandachtig geschreven wordt, dan moeten zij daar ook de tijd en middelen voor krijgen.'

Kunnen we deze dissonante status quo wel te boven komen wanneer er zoveel factoren zijn die de relatie tussen jonge makers en recensenten onder spanning zetten? Zowel Blackwell als Van Deursen hebben hier geen twijfel over en wijzen beiden naar dezelfde fundamentele kern van het probleem: de afstand tussen jonge makers en recensenten.

'We staan zo ver van elkaar af dat we een soort strijdende krachten zijn geworden. De recensenten staan nu buiten het theaterveld, waardoor het voelt alsof die twee werelden



moeilijk te verenigen zijn', zegt Van Deursen. 'Vanuit het idee van ENT om nieuwe theaterwerkers van alle disciplines dichterbij elkaar te brengen, vroeg ik me af in hoeverre jonge recensenten hier niet ook onder zouden moeten vallen. Als we het hebben over hoe we het veld willen vormgeven, wat we willen veranderen en verbeteren, moeten we hen daar dan niet ook bij betrekken?' Het probleem is echter dat in tegenstelling tot bijvoorbeeld regisseurs, scenografen en mimers, er niet een specifieke opleiding is waar de nieuwe lichter critici opgewacht kan worden. Een deel zal vanuit de meer theoretische kunst- en cultuurstudies doorstromen, anderen weer vanuit de journalistieke opleidingen. Om de dialoog tussen jonge makers en recensenten überhaupt op gang te kunnen brengen moet die afstand hoe dan ook overbrugd worden, meent Blackwell. Zij zou met alle liefde met recensenten in gesprek willen gaan. 'Ik heb me weleens afgevraagd of het normaal is om als maker contact te zoeken. Als ik iets lees waar ik het niet mee eens ben, of wat ik juist heel tof vind, als iemand

perfect begrepen heeft wat ik heb willen maken, kan ik dat dan wel doen? Ik kan me ook voorstellen dat een recensent zich juist beschermd voelt door die anonimiteit en afstand. Als ik hen benader omdat ik het er niet mee eens ben en voorstel om over een kop koffie verder te praten, dan voelt het voor mij ook alsof ik de veilige ruimte waar vanuit een recensent vrijuit over mijn werk kan schrijven infiltreer.'

Dat het gevaar op de loer ligt dat de onafhankelijke positie van de recensent in gevaar kan komen wanneer deze afstand overbrugd wordt, valt volgens Van Deursen waarschijnlijk wel mee. 'Natuurlijk moet je niet over makers schrijven met wie je hebt samengewerkt, maar schrijven met een puur objectieve blik is per definitie al onmogelijk. Dat betekent niet dat er geen meerwaarde zit in elkaar kennen. Ik denk dat het de kritiek alleen maar kan helpen wanneer recensenten een beter beeld hebben van de persoon over wie ze schrijven en dat recensies voor makers andersom ook beter op waarde in te schatten zijn als je iemands idee van wat kunst moet zijn en doen, niet hoeft in te vullen.'

De bij makers geliefde recensent Loek Zonneveld bewees dat een kritische blik en scherpe tong niet ten koste hoeven gaan van een hechtere band met het theaterveld zelf. Integendeel: juist omdat veel makers Zonneveld persoonlijk kenden als docent en regelmatig met hem in gesprek gingen, was het vertrouwen dat hij eerlijk en overvogen schreef alleen maar sterker. De klap van harde woorden kwam minder hard aan door de wetenschap dat het tegelijkertijd ook het begin van een nieuw gesprek kon zijn. Met hoe positief we sectorbreed op de werkpraktijk van Zonneveld terugkijken is het des te opvallender dat hij hierin nog altijd uniek is gebleven. Een ding staat in ieder geval buiten kijf: om de spanning uit een relatie te halen, moeten we eerst met elkaar in gesprek.





‘DE KUNSTKRITIEK VERWORDT TOT EEN NS-DAGTRIPJE’

DE KUNSTKRITIEK STAAT ONDER DRUK, DE CRITICUS VERLIEST AAN MACHT EN INVLOED, ZO VALT TE BELUISTEREN IN HET VELD.

Onder druk van ‘online logica’ verschaalt de landelijke krant en alternatieve platforms zijn in Nederland nog nauwelijks. Vier kunstcritici over de staat van hun vak. ‘De kunstkritiek heeft een Joris Luyendijk nodig.’

DOOR JOOST RAMAER BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

Ergens midden in het gesprek geeft Dana Linssen bijna een soort beginselverklaring af, over wat goede kunstkritiek nu, in deze tijd, zou moeten zijn.

‘Kunstkritiek moet laten zien wat kunstuitingen representeren. Daarmee bedoel ik niet de representatie van bepaalde groepen, maar de representatie van wereldbeelden. Dit is een stokpaardje van mij.’ Linssen is filmcriticus, en film is *big business*. Daar zit een kapitalistische kant aan, maar ook een ideologische. ‘Film is een massamedium, bewegende beelden zijn het stadsplein van nu. Film kan gigantisch sturen en manipuleren. Daarom ben ik na mijn filosofiestudie over film gaan schrijven: ik zag cinema als een laboratorium waarin ideeën en opvattingen werden uitgetest. Daarom is het heel belangrijk om van die 80 procent Hollywood-films die zogenaamd alleen maar vermaak zijn, nauwkeurig te beschrijven welk wereldbeeld uit hun beelden spreekt.’

In de ITA-loft waar de redactie van *Theaterkrant Magazine* kantoor houdt, zijn vier kunstcritici bijeengekomen voor een gesprek over hun vak. Dana Linssen schrijft over film, Lucette ter Borg over beeldende kunst, Marijn Lems over theater – alledrie voor *NRC*, al werkte Ter Borg in het verleden ook voor *de Volkskrant* (1997-2002) en *Vrij Nederland* (2004-2007). Joost Ramaer recenseert voor *Theaterkrant*, en was (2003-2008) kunstverslaggever bij *de Volkskrant*. Lems recenseert ook nog videogames, voor het Vlaamse *NRC-zusje De Standaard*.

Tussen al die kunst domeinen zitten grote verschillen. Maar de woorden ‘representatie’ en ‘wereldbeeld’ keren voortdurend terug tijdens het gesprek. Dat komt omdat zij raken aan de twee grote moderne uitdagingen voor de kunstcriticus, ongeacht diens domein. Eén: inhoudelijke verschraling van het landelijke dagblad, decennialang hét platform voor kunstkritiek. Twee:

verlies aan macht en invloed. Niet alleen door die verschraling, maar ook doordat kunstenaars tegenwoordig zichzelf en elkaar recenserend op Instagram.

‘Voor beeldende kunstenaars is Instagram veel belangrijker dan de kranten ooit kunnen worden’, zegt Ter Borg. ‘Want daar kunnen zij hun eigen werk etaleren, daar krijgen zij reacties van collega’s: goh, dat ziet er geweldig uit.’ Linssen ziet hetzelfde gebeuren in de filmwereld. ‘De grote vraag is of de filmkritiek nog wel wordt bedreven door echte filmcritici. Veel minder dan vroeger, in ieder geval. Want de grote marketingmachine van de filmindustrie maakt ook op heel vernuftige wijze gebruik van die social media. De publiciteit over film is al grootscheeps gedigitaliseerd, daar vind je promotievideo’s die net zo spannend zijn als de film zelf. Wie die ziet, denkt: ik weet al genoeg. De rol van de expert is sterk gereduceerd. Maar goed, de expert is al

vijftien jaar geleden dood verklaard en staat dan toch weer op ...'

'Wij zijn zombies!', grapt Ramaer.

'Ik ben heel erg voor de terugkeer van de expert', zegt Ter Borg. Waarnaartoe terug dan, is alleen de grote vraag. 'Van de jonge kunstenaars leest niemand nog de NRC.'

Lems: 'Jonge theatermakers lezen hun eigen recensies nog wel hoor.'

Ter Borg: 'Ja, omdat je voorstelling uitverkoopt als je vier of vijf sterren krijgt.'

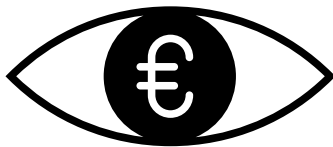
Lems: 'Nee, die invloed is veel minder, hooguit 10 tot 20 procent.'

Ter Borg: 'Nou, bij beeldende kunst is hij nul.'

Ook in de literatuur is de invloed van recensies op de verkoop van boeken sterk verminderd. 'Maar wat het grappige is', zo gaat Ter Borg verder, 'als jij je stuk, geschreven voor de krant, op Instagram of andere social media post, dan krijg je wel weer reacties: 'Hé, leuk, daar ga ik heen!' Het vehikel is dan wel Instagram. Niet de krant, want die lezen ze niet meer.'

Ook de criticus haalt zijn informatie steeds vaker van de social media. 'Ik gebruik de Instagram-accounts van buitenlandse critici en media als een filter: wat is interessant om te lezen?', vertelt Linssen. 'Maar dan heb je het wel over partijen die onafhankelijk zijn en hun feiten checken. Bij makers die hun accounts laten beheren door PR-bureaus is dat niet helder. Want kunstenaars promoten elkaar ook ten bate van hun eigen branding. Daar spelen andere dan journalistieke wetten.'

Helaas spelen die ook in toeneemende mate elders: in de journalistiek zelf. Ter Borg begon in 1988, pas afgestudeerd, bij NRC onder de toenmalige coördinator beeldende kunst Marianne Vermeijden. 'Ik was 26 en vond haar doodeng, want ze was heel streng. De eerste jaren heb ik stoeptegels gevrotten daar. Maar Vermeijden was ook echt een voorbeeld voor mij. Ze was heel goed ingevoerd, en heel kritisch. Op alles.' Deze eerste troepenjaren hebben Ter Borg duurzaam gevormd tot de criticus die zij nu is. 'Ik zal de beeldende kunst mijn leven lang blijven liefhebben. Zonder ergens te



blijven hangen. Ik geloof heel erg in gepassioneerde kennis, en in de opbouw daarvan. Dat je expertise steeds groter wordt, en dat dat ook belangrijk is.'

Maar ook toen al bleven die liefde en passie beperkt tot de kunstredacties. 'In mijn vijf jaren bij Kunst heb ik altijd het gevoel gehad dat de hoofdredactie van de Volkskrant totaal niet geïnteresseerd was in kunst en cultuur', zo verwoordt Ramaer een ervaring die alle vier de critici delen. Bij de Volkskrant zat Ter Borg vaak aan bij de ochtendvergaderingen met de hoofdredactie. 'Ik wist al snel: alleen veilingrecords en scandaleuze ophef over blote tieten brachten kunst op de voorpagina.'

Een permanent debat over redactioneel beleid gedijt niet bij zulke onverschilligheid. Verval van journalistieke normen kan dan snel toeslaan. 'Ik krijg steeds meer het gevoel dat het niet meer zo uitmaakt wat er in de krant komt', zegt Ter Borg. 'Een inhoudelijke discussie wordt op de redactie niet meer gevoerd. Laatst zei een oud-collega die nog in vaste dienst is bij NRC: 'Lucette, je moet hier nooit meer willen werken.' Er is ook nauwelijks uitwisseling meer. Waar de sectie beeldende kunst van NRC vroeger elke twee weken samenkwam, komt ze nu nog maar eens in de acht, negen maanden bij elkaar.'

Wat daarbij niet helpt, merkt Marijn Lems op, is dat freelancers niet worden betaald om vergaderingen bij te wonen. Dana Linssen ziet een verwijdering tussen freelancers en vaste redacteuren. 'Toen ik begon, maakte ik ook nog pagina's, ik hoorde er echt bij. Dat is niet meer zo, de relatie is verzakelijkt.'

Diepere oorzaak van die verzakelijking is wat de vier critici aanduiden als 'online logica'. 'In het papieren tijdperk deelde de uitgever de oplagecijfers één keer per jaar met de redactie, tijdens de nieuwjaarsborrel', vertelt Linssen. 'Nu zijn er wekelijkse uitdraaien met leesminuten. Dat is een andere manier van leiding geven.'

En van redactionele keuzes maken. NRC stopte in 2022 met zijn tweewekelijkse galerierubriek. 'Die trok ongeveer driehonderd lezers per

We moeten gewoon duidelijker zijn tegen nieuwkomers: kunstcritiek kun je alleen parttime doen

aflevering', vertelt Ter Borg. 'Te weinig, vond de hoofdredactie. Dat kan wel zijn, maar het is essentieel dat wij de galeries blijven volgen, want daar komen de nieuwe talenten vandaan.'

Linssen: 'En dat zijn de mensen die jaren later de Biënnale in Venetië halen.'

Ter Borg: 'Precies! Wat je met deze kaasschaafmethode doet, is je als redactie steeds afhankelijker maken van de grote musea, de grote manifestaties, de biënnales, de Documenta.'

Linssen: 'En dus van hun marketeers. Je hoeft niet meer zelf te denken. Zij hebben al voor jou bedacht waarover je moet schrijven. Ik vind het heel interessant hoe dat werkt.' Onlangs kwam de nieuwe film uit van Yorgos Lanthimos, *Poor Things*. 'Paniek op de filmredactie, want we hadden geen interview met hem. Toen ben ik gaan teruglezen, want ik had hem geïnterviewd, jaren geleden, en over zijn eerste films geschreven. Dat waren piepkleine stukjes, maar er was in ieder geval continuïteit, wij hadden hem wel al in de gaten gehad. Dan is het misschien helemaal niet zo erg dat je nu geen interview hebt, dan kun je een ander soort verhaal over hem schrijven.'

Dat andere verhaal is altijd al een gevecht geweest. 'Wij game-recensenten liepen jarenlang aan tegen redacteurs die games niet interessant vonden', vertelt Lems. 'Dat heeft toch geen draagvlak!', riepen ze dan. Hun aannames waren nergens op gebaseerd, alleen op hun eigen culturele idee. En op wie zij dachten dat de lezer was, en wat die dan zou willen. Dat is de tunnelvisie van journalisten die bepalen wat er wel of niet in de krant komt. De meetbaarheid toonde hun ongelijk aan. Andere dan gemiddelde lezers van de krant bleken wel degelijk zeer geïnteresseerd in game-recensies.'

Maar voor dat vooroordeel kwam niet het eigen oordeel in de plaats, gebaseerd op die liefde, en gepassioneerde kennis. Wat nu overheerst is de commerciële logica, over wat er wel en niet gelezen wordt. 'Dat is natuurlijk funest', zegt Lems, 'want als je alles gaat meten, worden daar ook conclusies aan verbonden.'

De geruisloze verdwijning van de galerierubriek bij NRC staat bepaald niet op zichzelf. NRC-filmredacteur Coen van Zwol deed onlangs in zijn wekelijkse column 'de nieuwe lijn' van de hoofdredactie uit de doeken: 'Liever twee filmrecensies van 500 woorden dan drie van 300.' Korte recensies worden namelijk 'nauwelijks gelezen'. Maar, zo gaf Van Zwol toe: 'Netto resultaat: meer films, minder recensie. We zien het gevaar van verschraling.'

En inmiddels hangt er alweer een nieuwe discussie boven de markt, weet Linssen: 'Namelijk dat recensies überhaupt niet meer zo goed worden gelezen, en dat we het complete genre misschien moeten vervangen door andersoortige stukken.' Soms lijkt het al zo ver, zegt Ter Borg. 'De Volkskrant heeft de kunstcritiek eigenlijk afgeschaft. Daar zie je vooral geformatiseerde stukken over beeldende kunst, zoals het *Kunstwerk van de Week*. De tentoonstellingen waar ze te zien zijn, heb ik vaak zelf gerecenseerd. Dan lees ik de *Volkskrant* en realiseer ik mij: maar dat is het vouwblad van het museum! Daar wordt soms gewoon uit overgenomen.'

Je beperken tot één kunstwerk, in plaats van op zoek te gaan naar kunstenaars die nog niemand kent: 'Daarmee maak je de kunst, en de kunstcritiek, tot een NS-dagtripje. Wij zijn er niet om mensen de musea in te trekken, dat is de taak van hun PR-afdelingen. Wij zijn er om de mensen hun verstand te scherpen.'

De conclusies die redacties trekken uit al dat 'meten', lijken vaak net zo dubieus als de vooroordelen uit de gloriejaren van de papieren krant.

'Heel veel kunstcritiek gaat niet over *the new*, maar over *the known*', zegt Linssen. 'Het moet bekend zijn, aanhaken bij wat lezers al schijnen te weten. Maar daarbij spelen wel heel veel aannames een rol. Het gaat altijd over wat *de lezer*, *de chef*, *de hoofdredactie* wil. Waar is dat dan op gebaseerd? Maken leesminuten het journalistieke beleid uit? Is dat wat we doen dan echt alleen maar een product geworden? Het uitgangspunt dat we achter nieuws aangaan, op zoek naar dingen die gebeuren in de verschillende kunstgebieden, die journalistieke *drive* is helemaal verdwenen.'

Betaalde persreisjes waren rond de eeuwwisseling nog streng verboden voor de kunstredacteurs van NRC en de *Volkskrant*. 'Maar mij lieten ze wel meegaan', vertelt Linssen, 'omdat ik als freelancer kennelijk toch al van lichte zeden was.'

Gelach alom. Maar dat verstomt snel. 'De Nieuwe Kerk in Amsterdam organiseert regelmatig persreizen', merkt Ter Borg op. 'Naar de schatten van Mongolië, naar het Terracottaleger. Ik zie daar in alle grote kranten artikelen over verschijnen.'

Of neem die talloze 'interviews' met sterren van het witte doek. Het woord staat hier bewust tussen aanhalingstekens, want Dana Linssen vertelt hoe dat gaat. 'Drie tot vijf Nederlandse filmjournalisten worden uitgenodigd voor een gratis press junket in Londen, Parijs of Los Angeles, en daar mogen ze dan in groepjes met andere journalisten een kwartiertje praten met zo'n beroemdheid. Ze mogen ieder één vraag stellen. Vaak na elkaar, waardoor ze ook niet collectief

kunnen afspreken om de grote ster eens lekker door te zagen over één onderwerp.'

De machine van de kunst-PR handelt dit soort junkets als wapen in een doorzichtig spel van verdeel en heers. Linssen ziet 'heel veel wedijver en jaloezie' tussen concurrerende media. 'Zeker bij film is er een strijd om sterren en grote namen. Bij NRC is dat begonnen in 2010, toen Peter Vandermeersch hoofdredacteur werd.' Wat veel critici en zeker de lezers niet beseffen: 'Als de journalist in Cannes mag aanschuiven in zo'n groepsinterview, dan heeft dat stoeltje de Nederlandse distributeur van de film al snel tweeduizend dollar gekost. Dat is hun bijdrage in het over laten vliegen van de ster. Daarom krijgt niet iedereen zo'n interview. Afhankelijk van het PR-budget kan de distributeur drie tot vijf journalisten uitnodigen. Het is voordeliger om voor AD, De Telegraaf en de Volkskrant die marketingkosten te betalen, dan advertenties te plaatsen. Filmproducenten noemen junkets *free publicity*. Ik vind dat lezers dit moeten weten, er zit een economie achter en een financieel belang. Als een interview niet onafhankelijk tot stand is gekomen en in groepsverband is afgenomen, zet dat dan onder je artikel.'

Ter Borg is dit helemaal met Linssen eens. 'Als ik een onderzoeksverhaal publiceer dat is gesubsidieerd door het Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten, dan moet ik dat ook onderaan mijn artikel vermelden.'

Linssen: 'Het is de hoogste tijd voor iemand die de kunstkritiek ontleedt zoals Joris Luyendijk dat deed met de verslaggeving over het Midden-Oosten. Want mensen weten niet welke stukken op wat voor manier in de krant komen.'

Ook in de games-industrie is dit een groot probleem, vertelt Marijn Lems. 'Het schrijven over games is begonnen door daarin gespecialiseerde platforms, die sterk afhankelijk zijn van hun goede relaties met de industrie. Daardoor is een praktijk ontstaan gedomineerd door junkets en corporate PR. Ik heb één keer meegedaan aan zo'n online groepsinterview, en het

daarbij gelaten. Echt interessante gesprekken heb ik alleen een-op-een, en dan vooral met *indie makers*, die games ontwikkelen op hun eigen zolder of in een klein bedrijfje.'

Indie platforms voor kunstkritiek, nieuwe uitdagers die de kranten wakerschudden, zijn er nog nauwelijks in Nederland: *Theaterkrant*, en het tijdschrift over beeldende kunst *Mister Motley*, dat al bestaat sinds 2003. Maar sinds kort is het Nederlandse landschap twee nieuwe *online only* titels rijker. PaarsPaars is 'een conversatieplatform tussen makers, denkers, kunstenaars, schrijvers en liefhebbers', opgericht en geleid door Ira Kip, Romana Vrede en Simone Zeeffuik. *Lilith* is een platform voor 'feminisme, journalistiek, activisme, kunst en lifestyle', met als missie *Making the invisible more visible*.

'Ik heb daar rondgekeken', zegt Ramaer, 'maar zie daar weinig kritiek van het soort waar we het nu over hebben.' Ter Borg beaamt dat. 'Maar *Lilith* en PaarsPaars brengen wel cultureel-maatschappelijke onderwerpen die wij niet agenderen.' Naast de galerierubriek had NRC ooit een rubriek over literaire tijdschriften. 'Die is ook afgeschaft. Daar had je nu al die nieuwe bladen en platforms kunnen bespreken.'

Linssen vindt de twee nieuwkomers 'superinteressant'. 'Ik hoop echt dat zij de investeerders of subsidiegevers vinden waardoor ze een behoorlijk budget krijgen om hun medewerkers fatsoenlijk te betalen. Dat het niet wéér een soort *mining* wordt van mensen die toch al ondergerepresenteerd zijn, en dan ook nog eens slecht betaald worden.' PaarsPaars wil vanuit zo'n ondergerepresenteerde stem praten over theater. 'Maar dan niet op de manier waarop dat elders al gebeurt. Bij Paars Paars gaan ze niet meer uit van de autoriteit van de schrijver, ze zijn daar op zoek naar een collectief ervaren. Hoe geef je dat dan vorm? Ik vind dat echt fantastisch, en ik zou willen dat daar zóveel meer stukken waren verschenen het afgelopen jaar, om dan te zien wat daaruit voortkomt. Het is nu nog heel erg zoeken en uitproberen.'

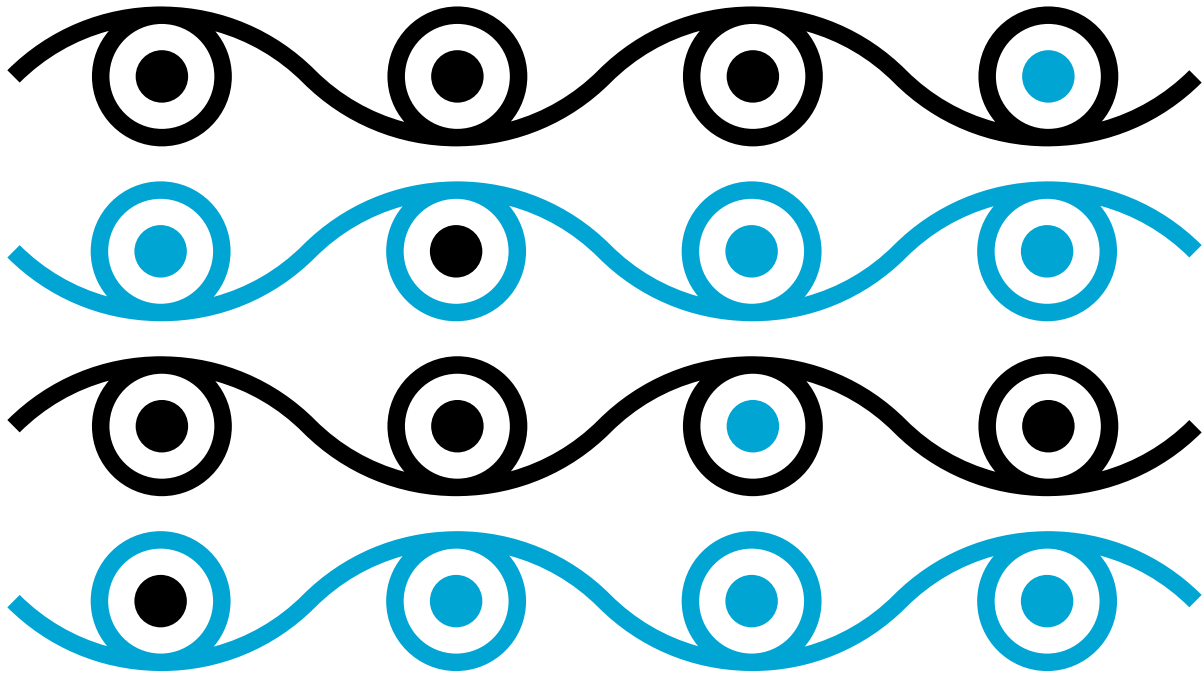
Gebrek aan geld: ook dat holt de kunstkritiek uit. Op 15 januari 1997 verscheen de eerste recensie van Dana Linssen in NRC – van de animatiefilm *All Dogs Go to Heaven 2*. 'Van filmkritiek alleen zou ik nu niet meer kunnen leven. Dat is wel een grappige constatering, op de dag dat ik mijn 27-jarig jubileum als criticus vier.'

Lems: 'Ik denk dat we dat veel meer moeten uitdragen. We moeten gewoon duidelijker zijn tegen nieuwkomers: kunstkritiek kun je alleen parttime doen. Ik doe dat zelf ook, ik verdien meer dan de helft van mijn inkomen met het schrijven van subsidie-aanvragen voor makers.'

Lucette ter Borg ziet nog een andere weg. 'Wij zitten nu ieder in ons eigen domein criticus te wezen. Kennen jullie *The 1619 Project* van Nikole Hannah-Jones en *The New York Times*? Dat opent een heel nieuw perspectief op de geschiedenis van de Verenigde Staten. Niet vanuit de focus op revolutie, bevrijding en democratie, maar vanuit het slavernijverleden van de VS. *The 1619 Project* omvat geschreven verhalen, boeken, podcasts, een zesdelige documentaire, educatieve programma's. Het trekt eigenlijk alles bij elkaar. Alle geledingen van de bevolking, alle denkbare culturele uitingen. *The 1619 Project* is van onderop bedacht. Kunnen wij zo al kijken naar de geschiedenis van Nederland?'

Ramaer: 'Wij leven in een land waar kunst en cultuur altijd minimale aandacht hebben gekregen in het onderwijs. Nota bene de Vrije Universiteit schrapt in 2019 de afstudeerrichting Nederlands binnen de bachelor Literatuur en Samenleving, omdat zich maar zes studenten hadden aangemeld. Hoe kun je dan verwachten dat Nederlanders boeken blijven lezen, en naar het theater blijven gaan? Waar is de basis?'

Ter Borg: 'En toch moeten we het blijven proberen. Als ik een slechte tentoonstelling heb gezien, zet ik mij altijd aan een negatieve kritiek, want het museum moet daar iets van leren. Ik wil echt opvoeden. Dat klinkt misschien ouderwets, maar ik denk altijd: hiermee mogen jullie niet weggelaten.'



EEN PITTIGE PAS DE DEUX

KRITIEK EN ERFGOED

Hoe verhouden kunstkritiek en erfgoed zich tot elkaar binnen het kunst- en cultuuronderwijs? Over deze kwesties gaan Suzan Tunca (ICK Dans Amsterdam) en Pieter Verstraete (Rijksuniversiteit Groningen) met elkaar in gesprek. In hoeverre is hun werk deel van die domeinen?

Is erfgoed een heel eigen domein en wie bepaalt wat het inhoudt?

DOOR PIETER VERSTRAETE EN SUZAN TUNCA BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

Pieter Verstraete: 'Je hebt net je proefschrift verdedigd als eerste doctoraal onderzoeker in dans bij PhDarts aan de Universiteit Leiden. Proficiat! Je leidt ook het dansonderzoek bij ICK en danste bij Emilio Greco en Pieter C. Scholten waar je onderzoek deed naar hun danstaal. Allereerst, wat kan dans volgens jou bijdragen aan kritiek en erfgoed?'

Suzan Tunca: 'Ik denk dat wij, uitvoerende kunstenaars, ons nog niet voldoende bewust zijn van – en daarom ook niet voldoende overtuigend kunnen beargumenteren – hoe zowel het maken alsook het aanschouwend ervaren van dans, theater en cultuur, ruimte geeft om te kunnen ontdekken waar menszijn zich naartoe zou kunnen ontwikkelen. Nieuwe perspectieven op het creatieve potentieel van dans, theater en cultuur voor menswording, kunnen op vele maatschappelijke lagen diepgaande en positieve invloeden hebben. Denk bijvoorbeeld aan het vermogen om non-verbaal met elkaar te communiceren, aan het creatief transformeren van schaduwkanten en destructieve krachten in de mens, aan het vormen van gemeenschappen waar het in eerste instantie om creativiteit in plaats van om materiële winst en eigenbelang gaat, en aan het bewust toelaten van het irrationele, het mysterie en de schoonheid die vanuit deze houding in creatieve processen gerealiseerd kunnen worden.'

Ik wil hiermee niet zeggen dat kunst en cultuur per definitie voor maatschappelijke doeleinden moeten worden ingezet, maar dat zij vanuit wat zij in essentie zijn op een positieve wijze als voorbeeld kunnen dienen voor de maatschappij. Bij dans en theater lijkt het mij belangrijk om de immateriële, maar desalniettemin door de tijd heen doorwerkende ervaringswaarde, concreet te kunnen omschrijven en in verhouding tot maatschappelijke ontwikkelingen van betekenis te voorzien. Bij de dans staat de non-verbale lichamelijke ervaring op de voorgrond. Het is daarom een uitdaging om tot een begrippenkader te komen dat de ervaringswaardes (aan beide kanten: van de uitvoerende kunstenaars en de toeschouwers) meerduidelijk maar expliciet kan benoemen en valoriseren.'

Hoe ga jij om met die immateriële ervaring als wetenschapper? En hoe verhoudt zich dat bij jou tot kritische omgang met erfgoed in theater?'

Verstraete: 'Voor mij staat een kritisch politiek en maatschappelijk bewustzijn altijd voorop, zeker als we het hebben over wat we willen behouden en doorgeven aan volgende generaties. In mijn Mastervak over musicals aan de Rijksuniversiteit Groningen bijvoorbeeld, gingen we naar *Soldaat van Oranje* kijken in de TheaterHangaar in Valkenburg met de nu al 24ste cast: daar zie je erfgoed over het historische verzet tegen de Duitsers totaal herverteld en tot leven komen, maar met alle toxische mannelijkheid, misogynie, nationalisme, royalisme en revisionisme die je eerder van een Amerikaanse film kunt verwachten. Het draaiend platform waar het publiek op zit geeft meteen lichamelijke impulsen om in de fictie, doorspekt van archiefbeelden, meegevoelt te worden alsof je de personages op de voet volgt. Maar studenten konden er ook niet aan ontkomen dat daardoor hun kritische functies voor de achterliggende ideologische betekenissen toch worden uitgeschakeld, hoe kritisch ze ook mogen denken te zijn.'

Nu geeft die voorstelling gelukkig wel momenten waar een oppositionele lezing mogelijk is – een term die je zowel bij de Birmingham School-receptietheorie van Stuart Hall als in het intersectioneel denken bij bell hooks vindt. Op de universiteit doen we er heel veel aan om dat kritische vermogen en *agency* te stimuleren, ook tegenover erfgoed, in en van theater. Dat doen we eigenlijk al in het eerste jaar in de Bachelors, bij Kunst, Cultuur en Media. Maar zoals je al kunt raden, blijft het in de universiteit erg gericht op concepten en methodes om te analyseren. De laatste investeringen van onze faculteit leverden een podcast-studio, een DIY-studio met groene wand, en vier losse podcast-sets op. Die heb ik ook het hele semester bij verschillende vakken ingezet. Maar het vergt toch heel wat technische kennis en organisatie om studenten *hands-on*, lichamen te laten doen en ervaren. Daar

zijn de middelen op de universiteit steeds beperkt, en die labo-functie in het academisch onderwijs staat nog erg in de kinderschoenen. Samenwerking met de Academie is hier toch wel erg nodig, maar daar loop je dan weer tegen heel wat andere organisatorische problemen aan, zoals van accreditatie.'

'Hoe zie jij die lichamelijke ervaring van dans in relatie tot kennis en kritiek? In je proefschrift heb je het onder andere over een belichaamde 'gnosis' die artistiek-epistemisch kan zijn, maar ook spiritueel. Kan je dat even uitleggen wat dat precies betekent voor kritische kennis? En hoe zie jij eventuele praktische toepassingen voor het onderwijs?'

Tunca: 'In mijn promotieonderzoek bevestig ik de relaties tussen het metafysische en het fysieke vanuit het dansende lichaam. Dit betekent dat ik ervan uitga dat het dansende lichaam hier iets over kan weten en zeggen. Vandaar ook het begrip 'artistiek-epistemisch': het duidt aan dat een artistieke praktijk kennis potentieel in zich kan dragen. Maar het is niet dezelfde soort kennis als bijvoorbeeld het rationele weten. De eigenaardigheid van deze kennis probeerde ik met het begrip 'belichaamde gnosis' te omschrijven. Het begrip staat voor weten en kennen vanuit een directe, non-verbale ervaring waarbij het metafysische en fysieke met elkaar samenvallen. 'Gnosis' kan voor een intuïtief weten van een oorsprong of eindbestemming van de mens staan, maar is in de Oudgriekse betekenis niet lichamenlijk. Ik voeg de lichamelijke dimensie toe en benoem hiermee dat een lichaam (in de dans) een intieme nabijheid van een creatieve oorsprong kan ervaren die tegelijkertijd ook een bestemming is. Onder het begrip 'spiritualiteit' versta ik het zoeken naar en onderhouden van betekenisvolle verbindingen tussen het intuïtief begrijpelijke en het fysiek tastbare, en het vertalen hiervan naar artistieke en alledaagse dimensies van werkelijkheid.'

Mijn proefschrift was gedeeltelijk praktisch, non-verbaal gedachte 'tekst' en verbaal-discursief geschreven tekst. Ik werkte hierbij met het idee van een

complementaire verhouding tussen 'lichamelijke theorie' en 'discursieve praktijk' die in dialoog met elkaar verschillende perspectieven op wisselwerkingen tussen geest en materie kunnen geven en de mediërende rol van het dansende lichaam hierin helpen te ontwikkelen.

In artistiek onderwijs (BA Dans Codarts en BA/MA choreografie Codarts/Fontys) stel ik het dansende lichaam als onderzoeksinstrument centraal om een eigen visie op dans en choreografie zowel lichamelijk alsook verbaal te articuleren. Het dansende lichaam komt dan naar voren als bron voor kennis door bijvoorbeeld op de danservaring te reflecteren, en door deze ervaring in een historische context en in verhouding tot andere kunst- en kennisdomeinen bewuster te laten spreken. Als er, via artistiek onderzoek, meer geverbaliseerd inzicht vanuit de binnenkant van artistieke praktijken expliciet wordt gemaakt, kan dit ook handvatten geven voor een nieuwe poëtica van de beschouwing van buitenaf.'

Verstraete: 'Kun je een paar van die handvatten geven?'

Tunca: 'Ik werkte bijvoorbeeld in mijn onderzoek met drie sleutelbegrippen die tot stand kwamen door het spanningsveld tussen wetenschap en religie via mijn artistieke praktijk als danseres te bevragen. Dit bracht mij tot de academische studie van de esoterie waar de wisselwerking tussen geloof, weten en gnosis in het ontstaan van denkvormen en wereldbeelden onderzocht wordt. De drie sleutelbegrippen die ik in dialoog met de danspraktijk verder heb ontwikkeld, zijn 'geestelijke lichamelijkheid', 'veranderde staten van kennis' en 'belichaamde gnosis'. Ik kwam tot een begrip van lichamelijkheid dat verweven is met geestelijke aspecten van bestaan in een continuüm van solide materie tot meest subtiele vormen van materialiteit zoals gedachtes of de energetische ruimte tussen lichamen. Het begrip 'belichaamde gnosis' heeft connotaties met spirituele termen als '(in)carnatie' en 'verlossing', en staat ook voor een zijn-kennen (*knowing-being*) vanuit het hart. Het is een idee maar ook een ideaal

dat als kritische meetlat voor een danser kan worden ingezet: is je gehele lichaam doordrongen van een geestelijk hart? Is dat überhaupt mogelijk?'

Verstraete: 'Jouw begrip 'belichaamde gnosis' vind ik erg interessant, omdat het ook de Oudgriekse filosofische 'levenskunst' oproept in een meer holistisch denken van lichaam en geest. Bij Kunst, Cultuur en Media op de universiteit heb ik het laatste jaar door de investeringen in 'active learning' en een nieuw Mastervak, Applied Cultural Criticism, kunnen experimenteren met vormen van toegepaste kritiek die ook net het lichamelijke verbinden met een kritisch vermogen tot creatieve interventie in de publieke ruimte. We



onderzochten Augusto Boals Theater van de onderdrukten (vooral technieken van beeldentheater) in combinatie met Paolo Freires radicale pedagogie én in contrast met Roland Barthes' meer literair *Mythologies* project, om de mythes van onze tijd met kritische verstandelijkheid én met het lichaam te ontleden. Ik stond versteld hoe waanzinnig actueel die technieken nog steeds kunnen zijn. Nu zorg ik er ook steeds voor dat die praktijken vanuit hun historische context begrepen worden. De Britse Birmingham School in culturele kritiek levert daar nog steeds heel wat inspiratie op, wat eigenlijk uit het volwassenenonderwijs is gegroeid, en ook een gevoeligheid voor klasse-ongelijkheid meebrengt in de manier waarop je kritiek uitoefent. Raymond Williams' ideeën over gesitueerdheid vielen ook

waanzinnig in de smaak. Maar ik zag ook hoe de studenten erg opleefden tijdens de workshops en hoe de dynamiek in de klas daardoor veranderde. Het leidde tot erg diepe discussies over de performatieve universiteit en mentale gezondheid bij studenten bijvoorbeeld, over 'post-kritiek' en de problemen van 'post-truth' vandaag, maar ook over erfgoed via curricula en wie bepaalt wat er toe behoort.'

'Hoe zie jij wat er verder nog nodig is om erfgoed van dans, theater en cultuur in het algemeen kritisch te benaderen, ook op de Academie?'

Tunca: 'Dat is een grote vraag en ik kan eigenlijk eerder voor de dans spreken, maar ik zal een poging wagen om het vanuit een concreet voorbeeld breder te trekken. In eerste instantie lijkt het mij noodzakelijk om nieuwe perspectieven op de intrinsieke waarden van dans, theater en cultuur te ontdekken en om deze te onderbouwen met een vocabulaire dat niet alleen vanuit een theoretisch oogpunt tot stand gekomen is, maar dat ook gevoed is door ervaringen en inzichten vanuit de binnenkant van artistieke praktijken. Een voorbeeld hiervan is de ABCdaire van Emio Greco en Pieter Scholten (artistieke directeuren van ICK), een schatkist van meer dan 180 begrippen vanuit de artistieke praktijk. Deze begrippen worden ingezet als een specifiek voorbeeld voor intuïtieve lichamelijke kennis bij interdisciplinaire onderzoeksprojecten. Ze zijn ook van belang bij het hernemen van repertoire om de incorporatie van meerdere betekenislagen te ondersteunen en bij het ontwikkelen van teacher trainingen in de dansmethodiek *Double Skin/Double Mind*. De ICK kennis en ervaring uit meer dan vijftien jaar onderzoek in dans (an)notatie, documentatie en kennisoverdracht, wordt ook geïntegreerd bij de talentontwikkeling voor jonge makers en dansers als slijpsteen en inspiratiebron voor het ontwikkelen van een eigen bewegingstaal - in lichaam én woord.'

Verstraete: 'Dus als ik het goed begrijp, roep je hier op tot een kritische taal die zowel die durationele, non-verbale als

immateriële aspecten kan weergeven die in de kunst een eigen ervarings-werkelijkheid kunnen teweegbrengen. Ik denk dat we in de kritische discours hier al heel wat aan hebben gedaan, maar ik zou toch ook willen aansporen tot voorzichtigheid wanneer alleen die ervaringswereld aan de binnenkant van het kunstwerk de maatstaf wordt en niet de gesitueerde ervaring van de toeschouwer in de wereld. Het is juist die gesitueerdheid die vandaag om nieuwe begrippenkaders vraagt, denk maar aan dekolonialisering en intersectionalisme, die juist ook de ongelijkheid in de ervaring van kunst meer naar voren brengt, en ook nieuwe perspectieven dwingt op erfgoed.'

Tunca: 'Ja, beide perspectieven zijn belangrijk, alleen lijkt soms discours over de maatschappelijke gesitueerdheid van artistieke praktijken het overwicht te nemen ten opzichte van artistieke kernvragen. Het lijkt mij waardevol om bij kritische beschouwingen van het erfgoed dat in deze tijd tot stand komt, altijd ook de kunstenaars zelf te bevragen volgens welke criteria zij hun eigen werk meten en vanuit welke artistieke intenties en noodzakelijkheden zij te werk gaan. Deze informatie kan dan weer in dialoog worden gebracht met kritische kaders van buitenaf die via andere wegen zijn ontstaan. Elk scheppend kunstenaar zal andere begrippen, ideeën en prioriteiten naar voren brengen die - in dialoog met historische en vanuit vak-expertise geïnformeerde beschouwingen uit andere kennisgebieden tot nieuwe perspectieven kunnen leiden die dan weer bepalen hoe de geschiedenis van de kunst van nu wordt geschreven, en hoe dit wederom het DNA van de toekomst van de kunsten kan gaan beïnvloeden.

In de context van PhDArts kwam ter sprake dat artistiek onderzoek ook een emancipatie van de kunstenaars bewerkstelligt doordat zij een eigen terminologie en discursief kader rondom hun werk scheppen. Zo dragen (dans)kunstenaars actief bij aan het discours over hun werk en geven denkrichtingen aan waar anderen

weer vanuit hun perspectief kritisch op kunnen antwoorden. Het zou goed zijn voorwaardes te scheppen waarbinnen zowel uitvoerende kunstenaars, beschouwende academici als critici door dialoog tot een intrinsieke waardebeoordeling én zingeving voor de performatieve kunsten en andere culturele uitingen zouden kunnen komen, omdat het voorspelbaar lijkt dat wij hiervoor argumentatiekracht zullen moeten ontwikkelen.'

Verstraete: 'Dat is natuurlijk erg idealistisch, maar ik begrijp dat in dit huidige politieke klimaat er ook ergens nood is onze argumentatiekracht over de noodzaak van kunst en erfgoed te verstevigen. En daar zijn allianties natuurlijk goed voor, zolang ieder met hun eigen kritisch vermogen bijdragen, of het nu via de praktijk van kunst, kritiek of kennis gaat.'

Tunca: 'Zeker! Het lijkt mij hoe dan ook waardevol om waar mogelijk meer ruimte en aandacht aan non-verbale, zintuiglijke en intuïtieve aspecten van belichaamde kennis te geven, om een balans tussen rationeel-verbale en arationeel-non verbale/lichamelijke ervaringen als uitgangspunt te kunnen nemen voor kritische beschouwingen over cultureel erfgoed en diens positie en waarde binnen de maatschappij. De positie en waarde die aan dans, theater en cultuur wordt gegeven is volgens mij hecht verbonden met wereldbeelden en de hieruit voortkomende waarden. Als wij van een puur materialistisch wereldbeeld uitgaan, wordt mijns inziens de geestelijke waarde van dans, theater en cultuur ondermijnd. Kunst kan naar mijn idee een werkelijkheid laten ontstaan die door de dichte materie heen geestelijke aspecten van zijn tevoorschijn kan brengen, een werkelijkheid die wij nog niet kennen maar intuïtief kunnen waarnemen en waar wij naartoe kunnen blijven streven om in ons en om ons heen te realiseren. Deze werkelijkheid staat los van religieus of wetenschappelijk dogma en het is mijns inziens inherent aan de natuur en het potentieel van de mens om haar voort te brengen.

Ik zou graag als gedachte-experiment en provocatie voor het discours deze twee vragen aan kunstenaars en academici willen stellen: wat is Verlichting doorheen het lichaam? Wat is verlossing doorheen de kunst?'

Verstraete: 'Met eschatologische vragen ben ik dan wel weer even voorzichtig, als daar een christelijke theosofie doorheen schemert. Maar we moeten inderdaad erg oppassen met hoe onze post-politieke tijden die Verlichting hebben ingeruild voor meer materiële, kapitalistische waarden die onze maatschappij, zingeving en zelfs 'democratie' volledig afhankelijk hebben gemaakt van markt-economische principes. Hetzelfde geldt ook voor de identaire politiek waardoor nationalisme weer opflakert en straks ook het erfgoed weer gaat beïnvloeden als tegenreactie op juist die wetenschappelijk onderbouwde, kritische denkkaders, zoals die dekolonisering, die we nu pas zien doorsijpelen in praktijk en beleid. Zo zie ik in mijn vaderland België spanningen tussen het vernielen of weghalen van standbeelden van koning Leopold II maar ook de verbreding van het idee van 'Vlaams erfgoed' in de subsidieverdeling. De vraag van erfgoed roept dan ook de vraag op: wie is de maatschappij? Hoe inclusief kan en moet het? Hoe 'verlossen' we ons is dan voor mij een vraag: voor wie is die verlossing? We moeten er ons zeer voor behoeden dat het discours dat we ontwikkelen, ook net niet weer alleen voor een bepaalde groep is. En we moeten ons goed beseffen dat het discours juist ook dat erfgoed mee vorm geeft. Het ene is niets zonder het andere: een weerbarstige maar onvermijdelijke pas de deux'.

Tunca: Mogelijk kunnen wij dan een mooi stukje discours als erfgoed voor huidige en volgende generaties kunstenaars en hun publiek achterlaten waar zij weer verder mee kunnen.

Verstraete: 'Daar doe ik graag aan mee, mét onze studenten!'



ECLECTISCH EN EEN BEETJE RAUW

IN GESPREK MET ALIDA DORS EN JANNY DONKER

Wat Alida Dors en Janny Donker delen, is hun grote liefde voor hiphop. Als een trouwe reisgenoot heeft deze dansvorm en levensstijl Dors bij Theater Rotterdam gebracht, waar ze artistiek directeur is. Donker heeft Dors altijd gevolgd, onder meer vanuit haar werk als danscritica. Intussen hebben ze bijna een moeder-dochter relatie. 'Mam, laat me het even zelf uitzoeken.'

DOOR MARIJN VAN DER JAGT FOTO'S JEAN VAN LINGEN

Bij binnenkomst van Alida Dors wil Janny Donker haar meteen iets laten zien. Een door Donker opgetekend, oud interviewtje met Dors. Maar waar is dat nou weer gebleven? Donker zoekt tussen de tijdschriften op tafel en in de plastic tasjes eronder. Intussen is ze in gevecht met een iPad – met grote letters vanwege haar slechte ogen – die via de spraakfunctie van zich laat horen. Tussendoor stuurt ze een vriendin aan die is komen helpen met de thee en de koffie. En met het opruimen van de flat in Amsterdam West, die een theater- en dansarchief herbergt van vele decennia. Een metershoge stapel papieren, tijdschriften en dossiers bij het raam heeft met een kleed erover een knusse aanblik gekregen. De fotograaf vraagt of er nog wat plastic tassen met papieren verwijderd kunnen uit de boekenkast achter de geportretteerden. Terwijl de vriendin dat doet, vindt Donker wat ze zocht, in een bijlage die *De Theatermaker* in 2012 bij het blad voegde. Het is het sluitstuk van drie TMXtra-katernen (de eerste twee kwamen uit in 2007 en 2009) met de verzamelnaam ‘Van de basis en de top’. Hierin vatte Janny Donker haar uitgebreide onderzoeken samen naar de *urban arts* in elf Nederlandse steden. In opdracht van al deze gemeentes bracht ze de lokale hiphop scenes in kaart, en plaatste die in het kader van bestaande en nieuwe subsidie-regelingen. Want de rappers, breakdancers en graffiti-artiesten die een nieuw impuls gaven aan de kunsten, waren moeilijk te plaatsen binnen het ondersteuningsstelsel.

In het laatste *Theatermaker* katern liet Donker ‘de dragers van de hiphop-cultuur’ aan het woord. Onder wie Alida Dors, die sinds 2004 met Bryan Druiventak in Amsterdam-Noord de hiphop-school Solid Ground Movement runde, naam aan het maken was als choreografe, en in 2011 haar eerste eigen gezelschap Backbone had opgericht. Het interview met Dors over de relatie tussen hiphop en moderne dans, sluit af met de zin: ‘Hiphop is mijn roots en reisgenoot en ik geloof dat de reis nog lang

niet is afgelopen.’ Mooi gevonden, vindt de Alida Dors van nu. ‘En: dat is ook zo gebleken.’

Tien jaar nadat Dors deze uitspraken deed, heeft reisgenoot hiphop haar bij Theater Rotterdam gebracht, waar ze artistiek directeur is en grote zalenproducties regisseert. *Primisi*, een groepsgewijze bezwering van ‘de vijanden buiten, maar ook binnen onszelf’ door zes dansers, vier musici en een zanger, vol rituele handelingen die verwijzen naar Afrikaanse, Surinaamse en Caribische gebruiken. Waren de critici daarover nog wat zoekend, de opvolger *Closed Eyes* die momenteel uitverkochte zalen trekt, kreeg juichende besprekingen. Zes dansers en drie musici nemen het publiek hierin mee de diepte in. Naar de levenspijn van de ontwortelde Surinaamse marrons (afstammelingen van uit de slavernij bevrijde Afrikanen) die beroofd werden van hun binnenlandse dorpsgemeenschappen toen hun woongebied verzonk in het Brokopondo-meer. Omwille van een stuwdam die elektriciteit opwekte voor een Amerikaanse aluminiumfabriek. De voorouders van Alida Dors behoorden tot de verdrevenen. Die persoonlijke verbintenis onderstreept de regisseur en choreografe door zelf op het podium te staan. Als een Master of Ceremony geeft ze in spoken word-teksten de – ook uit de geschiedenis - weggevaagde slachtoffers van het koloniale kapitalisme weer een stem. Steunt haar dansers vanaf de zijlijn, en voegt zich soms bij hen. Het duurde wel even voor Dors kon toegeven aan de noodzaak die ze voelde om zichzelf in de voorstelling te plaatsen, vertelt ze na afloop van dit interview, als we teruglopen naar Station Lelylaan. Zelf dansen had ze al lang niet meer in het theater gedaan. ‘Maar het is heel bijzonder dat ik ook op deze manier kan vormgeven aan mijn rol in het gezelschap.’

De trots van Janny Donker op de nieuwste creatie van Dors heeft iets moederlijks. Zo is ook hun verhouding, beamen ze beiden. Donker heeft

Alida Dors altijd gevolgd, vanuit haar werk als danscritica, en als hoofdredacteur van dansblad *Notes*. Dors: ‘We komen elkaar vaak tegen. Onze gesprekken gaan vaak over wat hiphop is, en wat hiphoptheater is. Ik heb veel geëxperimenteerd en dan maakte zij zich wel eens zorgen. Als een soort moeder. Dan zei ze: ik mis de hiphop in jouw werk, of: blijf dicht bij je oorsprong.’ Donker: ‘Ik zei: laat de hiphop meer doorkomen in hoe je verder gaat. Dat is jouw reisgenoot, zoals je zelf zegt. En een reisgenoot kan veranderen, maar je moet ermee in contact blijven.’ Dors: ‘Daarin heeft ze gelijk. Maar ik dacht ook: mam, laat me het even zelf uitzoeken.’

Wat deze vrouwen delen, is hun grote liefde voor hiphop. En hun strijd voor erkenning van deze uit Amerika overgewaaide kunst van de straat als een artistiek, theateraal medium. Alida Dors gebruikt als choreograaf stevast *urban dance* in haar danstaal, en draagt op en buiten het podium het community-uitgangspunt van hiphop uit. Janny Donker schrijft veel over breakdance en over verwante dansstijlen als popping, locking en house. Ze verheugt zich op Summer Dance Forever, een festival voor straatdans dat John Agesilas in Amsterdam heeft opgezet. ‘Dat is een heel goed festival met internationale voorstellingen. Daar ga ik straks weer naar de house-battles.’ Bij het Maastrichtse Löss Theater dat zij dertien jaar artistiek leidde, stimuleerde ze hiphoppers om theaterproducties te maken. En met haar onderzoeksrapporten bracht ze de bijzondere kwaliteiten van de opkomende beweging onder de aandacht van gemeentelijke subsidieverstrekkers. Dat was nodig, in een tijd dat ambitieuze beleidsmakers met fondsen voor de amateurkunst en voor cultuurparticipatie de kunst wilden democratiseren. De artistieke aspiraties en kwaliteiten van rappers, breakdancers en graffiti-artiesten werden met deze categorieën tekort gedaan. Maar zij vielen óók buiten de subsidiewaardig geachte professionele (podium)kunstenaars. Een probleem dat nog altijd actueel is,

gezien het recente advies van de Raad voor Cultuur om de kunstgelden op een nieuwe manier te verdelen. Om culturele rijkdom van de provincies buiten de Randstad te vergroten, maar ook om nieuwe kunstvormen meer toegang te geven tot structurele gelden. 'Zoals hiphop', licht Raadsvoorzitter Kristel Baele toe in een *Trouw*-interview. 'Dat komt doordat het huidige systeem gericht is op meer klassieke kunstvormen.'

Precies wat Janny Donker vanaf 2007 al aantoonde. Met haar gemeentelijke onderzoeken, en in haar afronddende boekje *Urban is anders, toch?* uit 2016. Terugkijkend constateert Donker daarin hoeveel weerstand er was tegen de *urban arts*, die aanvankelijk als ordeverstoorders werden gezien. Er was bij kunstsubsidënten weinig begrip voor de verrichtingen van deze 'immigranten van eigen bodem'. Bevlogen beschrijft Donker hun uitingen en de hooggehouden waarden die daaraan ten grondslag liggen. De hiphop als levensstijl. De *crew* als een soort gezin. Het respect voor voorgangers en het doorgeven van de *legacy* aan jongere generaties. Het dansen voor elkáár in de *cypher*, een informele kring-bijeenkomst. En het authentieke, creatieve makerschap dat Donker bijvoorbeeld aanwijst in battles, danswedstrijden met de hiphop-gemeenschap als jury. De solo's daarin noemt ze 'een instant product, een mini-choreografie die meteen verdwijnt.'

De exemplaren van dit boekje die opduiken in Donkers woning, worden gul uitgedeeld onder de aanwezigen, inclusief de fotograaf. Alida Dors: 'Wat heb jij toch veel gedaan, Janny!' Donker: 'Ja hè? Ik lijk wel gek!' Alleen de afgelopen twee jaar is ze niet heel actief geweest, vertelt Donker. 'De dood van mijn man heeft erin gehakt.' Cor Blok was kunsthistoricus en kunstenaar, en samen met haar vijf kinderen heeft Donker zich over zijn nalatenschap gebogen. Als Dors en Donker het besluit prijzen om breakdance als olympische sport onderdeel te maken van de aankomende Spelen in Parijs, noemt Dors de naam van



een meisje dat Janny Donker nog niet heeft zien dansen. India Sardjoe, die afgelopen jaar het Nederlands kampioen breakdansen won, heeft haar ticket voor de Olympische Spelen binnen. Zij is van de Hustle Kidz, een breakdance crew uit Tilburg. Donker: 'Ik ken die crew redelijk, maar zij is iemand van de nieuwe generatie. Dan merk ik dat de laatste tijd geen battles heb gezien.'

De hiphop-reis van Alida Dors begon in haar kindertijd. 'Bij mijn oma in de woonkamer. Mijn nichten en neven keken naar videoclip op MTV en TME, en wij stonden dat na te doen. Daarna luisterde ik veel naar rapmuziek. Zelf daarop bewegen kwam pas weer op mijn zestiende, toen ik Bryan (Druiventak) leerde kennen, via het skaten op straat, want dat deed ik graag. Met hem ging ik mee de *undergroundscene* in. Een gekke, leuke wereld leerde ik kennen. Een kleine, heel oprechte en liefdevolle gemeenschap. Het was een jongenswereld, maar ik kan wel tegen een heleboel mannen om me heen. Ik vond het heel gedisciplineerd; je werd snel opgenomen in de groep, maar dan moest je wél verschijnen. En wat dóen. Er was geen leider, het waren jongeren bij elkaar

die zichzelf leidden. We leerden elkaar moves, gingen trainen in achteraf studiootjes die we zelf moesten betalen, of in gymzalen waar we in mochten van buurtorganisaties. En bij mooi weer trinden we buiten. Voor de Stopera, of in het Vondelpark.'

Donker: 'En op het Leidseplein?'

Dors: 'Ik minder. Die jongens gingen daar een beetje geld verdienen, maar dat was niet helemaal mijn ding.'

Dors had ook een ander dagritme, ze studeerde er nog naast: fiscale economie, gevolgd door een master sociologie. 'Ik ging wél mee naar optredens. Dat vond ik heerlijk: het trainen, de shows. Dansbattles heb ik weinig gedaan, daar had ik minder mee.'

Donker: 'Ik hou juist zo van battles.'

Dors: 'Jij bent een echte B-girl, Janny! Aan mij is het competitieve van battles niet zo besteed. Moeten scoren, en daar dan kalm onder blijven, ik kan dat ook niet. Improviseren vond ik leuk, dus jammen deed ik wel. Maar de choreografie, daar kon ik mezelf helemaal in uiten. Ik bemoeide me altijd met welke moves we moesten maken. Daar zijn de zaadjes geplant voor wat ik nu doe.'

Theaterdans behoorde niet tot de interesses van de 'undergroundscene'. Dat ontdekte Dors via een vriendin die net als zij commerciële klussen deed, als achtergronddanseres bij concerten en in videoclip, ook bij grote namen als rappers P. Diddy en Usher.

Dors: 'Die vriendin die ging auditie doen voor een voorstelling. Ik ben met haar meegegaan. Daar leerde ik Marco (Gerris) kennen, hij was een van de coaches. Hij vroeg Bryan en mij om bij zijn gezelschap ISH te komen, waar ik drie seizoenen ben gebleven. Toen proefde voor het eerst van de *black box*, en van een andere dramaturgie van de dans. Dat was echt smullen. Je moest met elkaar iets gaan vertellen, met een langere spanningsboog van wel een uur. En het publiek ging daar dan voor zitten! Je moest op een heel andere manier vechten voor de aandacht. Dat was een mooie leerleschool.' Tegelijkertijd raakte Alida

Dors betrokken bij Nultwintig, het gezelschap dat in Amsterdam West producties realiseerde voor en door (multiculturele) jongeren. 'Ik gaf daar les, en ben een keer naar de directrice gestapt omdat ik wilde proberen zelf iets te maken. Dat kon. Zo ontwikkelde ik me in een mum van tijd naar hiphoptheater.' In 2002 regisseerde Dors bij Nultwintig haar eerste voorstelling *Trots*, waarin jongeren vertelden waar ze trots op waren.

In datzelfde jaar begon Janny Donker met het programmeren en produceren van hiphop-voorstellingen. Bij het Löss theater kwam ze in aanraking met hiphop. 'Ik deed naar niets voor. En ik had er ook niks mee. Ik zag wel eens wat, op het Leidseplein. Dan dacht ik: best leuk, en dan liep ik weer door. In Maastricht kwamen de jongens zelf naar mij toe. Dat waren rappers, die wel eens naar de party's kwamen die wij gaven om geld te verdienen. Ze zochten een podium om zich te presenteren. En ik had een theater waar geen blind paard schade kon doen. Daar kon veel. Het was voornamelijk rap wat zij deden. Toen ik het Löss Theater overnam, had ik daar een danswerkplaats van gemaakt, want dat was er nog niet in Maastricht. En ik dacht: met die hiphop moet ik ook dansdingen gaan doen. In Brunssum zat een dansschool, van Benito Deane, die alleen maar hiphop deed. Ik vroeg aan Benito of hij in het Löss wilde komen presenteren. We hadden daar niet veel geld voor, maar hij kon bij zijn battles gebruik maken van mijn rappers, die het Löss dan betaalde. Er bleken ook breakers te zitten in Heerlen, in Sittard, Venlo en in Maastricht. Die kregen of gaven les in welzijnshuizen; het welzijn is heel belangrijk geweest voor de begintijd van de hiphop. Ik ging die welzijnshuizen af met de boodschap: ik heb een podium, leuk als jullie komen. En ze kwamen. Ik vond iemand in Maastricht, MC Wicked (Andy Maintz) die bij ons battles ging opzetten. We combineerden dat met een voorstelling: choreografieën die voortkwamen uit



workshops die wij gaven. En ik vond dat die breed verspreid moesten worden, dus die gingen langs welzijnshuizen. We zaten op een gegeven moment overal in de provincie, in kleine theaters, in voorprogramma's van de schouwburgen en met aparte scholenprogramma's op scholen. Ik heb niet voor niks theologie gestudeerd, ik heb altijd die missionaristische instelling. Als het in één stad is, moet het ook in andere steden komen.'

Alida Dors heeft zo'n voorstelling in het Löss wel eens bijgewoond. 'Die waren een beetje interdisciplinair, toch? Dans, maar ook rap, en teksten.'

Donker: 'Ja. Aan de teksten werd gewerkt door mensen van de Toneelacademie Maastricht, en het conservatorium was verantwoordelijk voor het muzikale deel. Voor de dansworkshops haalden we veel Belgen in huis, die waren goedkoper. Choreografen die met mijn dansers kwamen werken, waren Sam De Waele uit Gent, en uit Nederland Nita Liem en Clearence Hoorndijk, die danser was bij Nita Liem. Mario (Walden) en Tyrone (van der Meer) kwamen ook, die wilden de boel onmiddellijk overnemen, maar dat vond ik geen goed idee.'

Dors: 'Mario en Tyrone! Dat waren toen al zulke grote namen!

Hoe kwamen die dan bij jou in Maastricht?'

Donker: 'Ik vroeg ze gewoon. Zij hadden in Rotterdam het IBE opgezet, een internationaal breakdance event dat nu in Heerlen zit. Door hen leerde ik de hele breakwereld kennen. Maar Tyrone had niks met mijn voorstellingen, die heeft een hekel aan theater.'

Dit raakt een terugkerend thema in het gesprek. De ideeënstrijd tussen de bewakers van de hiphop-tradities en de grenzenverleggers. Die dook ook weer op rondom de Olympische Spelen. Breakdance hoort daar niet thuis, lieten hardliners van zich horen. Het is geen sport, maar een kunstvorm. Hiphop gaat over stijl, en stijl kan je niet meten.

Dors: 'Je hebt verschillende stromingen binnen de hiphopscene, waaronder echte puristen. Die zijn heel statisch in hun definitie van wat wél hiphop is en wat niet.'

Donker: 'Dat purisme heb ik uitgebreid meegemaakt. Er waren mensen die alleen maar na de voorstelling naar de battles kwamen.'

Dors: 'Hiphop wordt soms behandeld als een dode kunstvorm. Terwijl het zo'n eclectische ontstaansgrond heeft. En de kracht van kunstenaars is dat we altijd aan het zoeken zijn naar nieuwe vormen. We hebben met theater een podium erbij, dat kan er gewoon náást. Het zou tof zijn als je elkaar daarin kan blijven voeden.'

Ook bij de beoordeling van haar voorstellingen door critici en programmeurs zag Dors een hang naar purisme: 'Als het hiphoptheater is, dan moet het er zó uitzien. Liefst met herkenbare bewegingen, puur en rauw. Ik wil niet zeggen dat alles wat ik maakte even goed was, maar er was weinig begrip voor de ontwikkeling van een nieuw genre. Het dansveld groeide daarin moeilijk mee.'

Thematisch is Dors in haar werk vrij consistent. Het gaat over de bevrijding van het individu, het uiten en overwinnen van onze emotionele schaduwkanten, het overbruggen van onderlinge verschillen en de gemeenschappelijke kracht van

Vraag je Dors welke choreografen belangrijk zijn geweest voor de ontwikkeling van haar danstaal, dan noemt ze Alain Platel én Krisztina de Châtel

de groep. In het vormgeven van die thema's heeft ze altijd veel vrijheid genomen. Ze gaf kostuums een grote rol (de dikmaakpakken bijvoorbeeld in *Built for it* uit 2015), werkte met videoprojecties (bij *True Colours* uit 2017 filmen en fotograferen de dansers elkaar met hun smartphones), zette niet alleen rappers naast de dansers op het podium maar ook operazangers. Of Thaiboksers (*Or Die Trying*, 2019). In haar choreografische taal komen hiphopstijlen terug - breakdance, house, krumping - maar ook vogue en traditionele Afrikaanse dans. Die stijlen kan ze in hun puurheid laten schitteren, maar Dors vermengt ze ook met emotioneel geladen moderne dans. Vraag je welke choreografen belangrijk zijn geweest voor de ontwikkeling van haar danstaal, dan noemt ze Alain Platel én Krisztina de Châtel. Bij allebei liep ze stage. 'Bijzonder bij Alain is de gelijkwaardigheid van verschillende disciplines en kwaliteiten. En de vrijheid die hij neemt in de dramaturgie, in de opbouw van een voorstelling. Krisztina is het tegenovergestelde: heel gedisciplineerd en minimalistisch, alles gaat over ritme. Daar had ik ook wel honger naar. Bij hiphop is er altijd een veelheid aan bewegingen in een korte tijd. Ik vond het fascinerend dat zij drie minuten lang dezelfde beweging kon doen, met kleine verschuivingen.'

Aan *Closed Eyes* lees je af hoe dit alles heeft geleid tot het handschrift van Dors als choreografe én regisseur. De voorstelling is een *gesamtkunstwerk* waarin dans, film, live muziek, decor en licht fraai bij elkaar optellen. De choreografie bevat een aantal vrije solo's, maar wat overheerst zijn strak gezette groepsbewegingen vol herhaalde sequenties die gaandeweg een andere emotionele kleur krijgen. En die in de uitvoering ruimte geven voor de persoonlijkheden van de dansers. Daar zijn autodidacte hiphoppers bij, maar ook geschoolde moderne dansers.

Dat Alida Dors heeft moeten strijden voor de manier waarop zij vanuit hiphop theater ging maken, blijkt uit

het interviewtje met Janny Donker uit 2012. 'Hiphop is mijn danstaal', zegt ze daarin, 'maar het zou dom zijn me af te sluiten voor de invloeden van en overlap met andere dansvormen.'

Terugkijkend verzucht ze: 'Het is een hele zoektocht geweest. Hiphop en breakdance is mijn bron, maar toen ik op zoek ging naar wat daar nog meer mee kan, had ik daar weinig voorbeelden in. Er waren in Nederland wel groepen waar ik blij van werd: Made in Da Shade, Don't Hit Mama, ISH. Maar er waren weinig choreografen die hiphop meenamen in een nieuwe vormtaal. Soms werd het er een beetje bijgehaald: doe maar even een spectaculaire headspin. De enkele makers die daarin gehonoreerd werden, hadden de insteek van contemporaine dans. Als dat jouw voorland is, dan is het best moeilijk om te bepalen wat jouw eigenheid is. Om heel stoïcijns te zeggen: dit ga ik doen, terwijl je daar ook middelen en publiek voor moet vinden. Misschien heb ik me daardoor wel eens laten verleiden om buiten mijn bron te stappen.'

Als het daarom gaat, stemt *Closed Eyes* Janny Donker tevreden.

Donker: 'In zijn vorm heeft de voorstelling veel van de hiphop.'

Dors: 'Omdat het zo eclectisch is, en een beetje rauw.'

Donker: 'En daar is het beeld tegengesteld aan. Dat is heel esthetisch. Daar wil je bij wegdromen, maar de dansers houden je bij de les.'

Dors: 'Het is een cypher ook, we zijn de hele tijd in een cirkel aan het bewegen. Maar de danstaal is niet echt hiphop.'

Donker: 'Nee. Maar je ziet wél dat het er vandaan komt.'

Donker vertelt dat ze in Eindhoven, waar ze *Closed Eyes* voor de eerste keer zag, naast een Surinaams-Nederlandse mevrouw zat. 'Zij was alsmaar aan het huilen. Ik vroeg aan haar of ze de geschiedenis kende waar de voorstelling over gaat. Ze zei ja, en huilde door. Ik vond dat zo indrukwekkend. Jouw voorstelling raákt, en daar mag je heel trots op zijn. Op de tranen van zo'n mevrouw.'

wiede
wold

peergroup

GARAGE TDI

ATROPOS

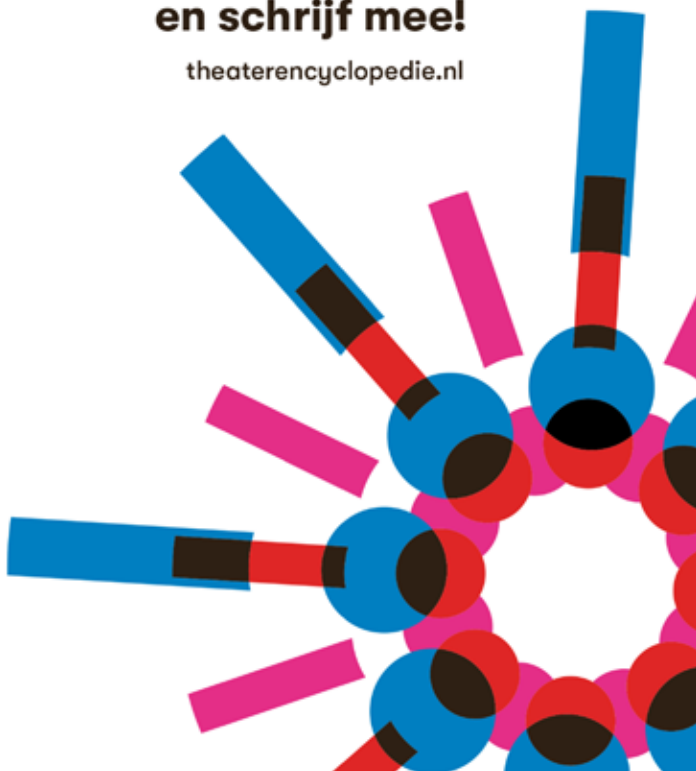
Vanaf 25 mei
Tickets: peergroup.nl

Wervelende theaterstorm
in Koekangerveld (Dr.)

Ontdek de
Nederlandse
theatergeschiedenis
en schrijf mee!

theaterencyclopedie.nl

Theater
Encyclopedie



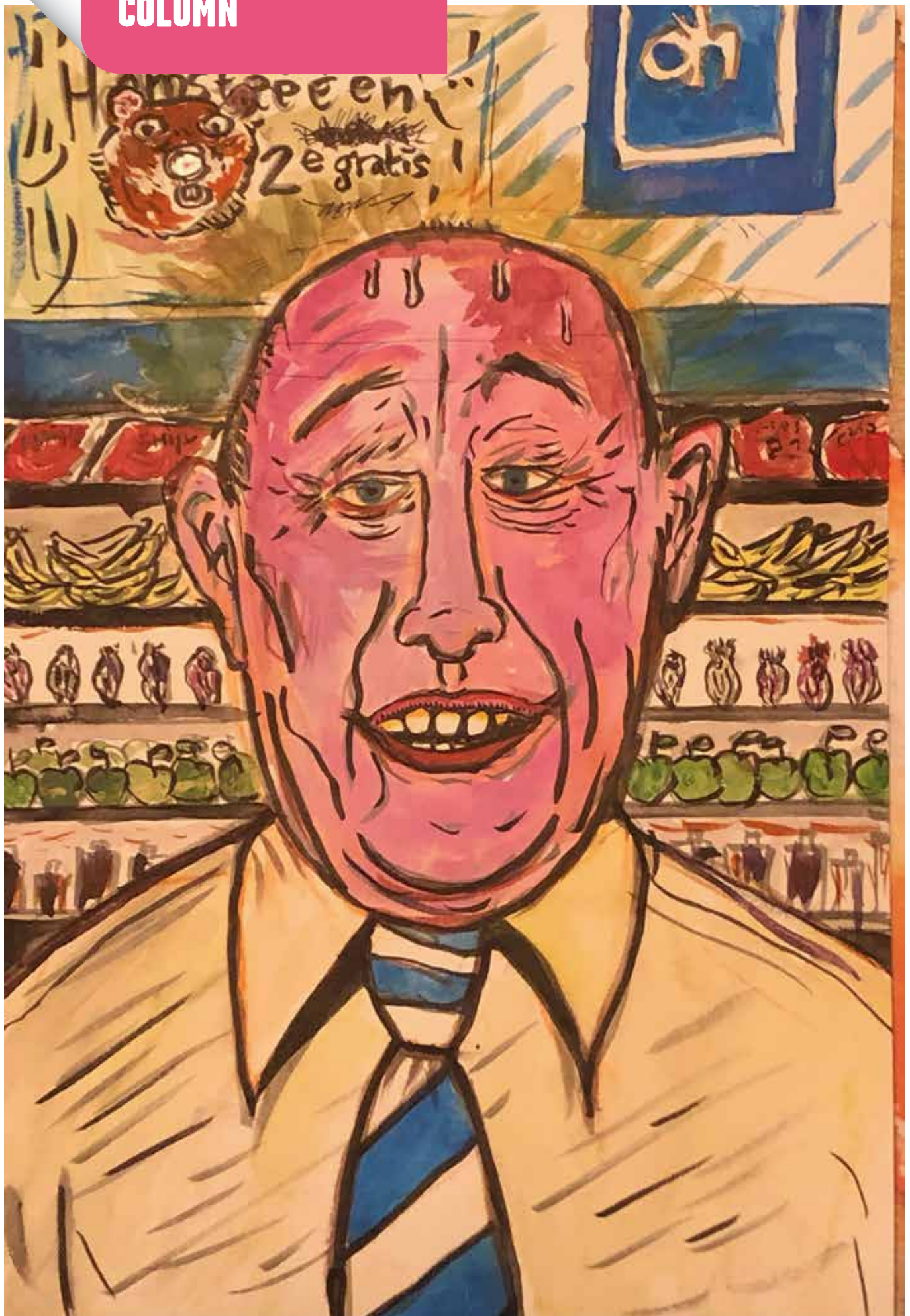
CIRCUSFESTIVAL CASCADES
Waar circus stroomt

29
31
mrt



STADS
SCHOUW
BURG

ssbu.nl/cascades
voor tickets en info



X en Y zitten op een bankje in het park. Ze zitten al een halfuurtje te keuvelen.

X Natuurlijk praten zij en ik daar over. Als ze niks tegen je zegt, doe je het sowieso fout.

Y Nou...

Dat klinkt wel een beetje... als een gespannen sfeertje. Als ze niks tegen je zegt, doe je het sowieso fout.

X Ik ervaar dat niet als gespannen.

Ik zie dat als... als een TomTom te lang stil is, geef je er toch ook een tik op?

Y Maar als je de weg weet hoeft je toch niet meer zoveel aanwijzingen.

X En jij weet de weg? Altijd. Elke keer ga jij precies goed.

Y Kom op nou... Je kan je er toch een beetje in verdiepen? Ik verdiep me wel in dingen. Ik zie mezelf als een ally.

X Ja, natuurlijk dat ben ik toch ook.

Y Educate yourself. Er zijn heel veel plaatjes te vinden hoor. En filmpjes. Op YouTube, niet Pornhub.

X Sommige dingen kun je niet weten.

Y Je hebt toch wel biologie gehad?

X Het niet-weten en je daarbij neerleggen, dat is de opluchting. Je kunt nooit precies van de ander weten wat die wil. Dus dat moet je ook niet willen kunnen raden.

Y Ja, nou ja, misschien bij jou en Renée, maar... Bij mij en Sanne is er niet meer zo veel te raden hoor.

X Wat jammer voor je.

Y Ja.

Ja. Misschien wel.

Nou goed, Sanne zei laatst tegen me dat het haar een goed idee leek als ik zou vreemdgaan. Dus vandaar dat ik er over begin.

X Oh je bedoelt op die manier 'praten over seks'. Praten aan de keukentafel over seks buiten de samenleefovereenkomst.

Y Ja.

Dat kan toch ook onderdeel zijn van je seksualiteit?

X EN Y

DOOR TJEERD POSTHUMA BEELD DON DUYNIS

X Ja... Jazeker. Luister maar naar podcasts. Staat er iets in jullie overeenkomst over een open relatie?

Y Ze wil geen open relatie, dat vindt ze te burgerlijk en dan wordt ze weer meegenomen in een overleg waar ze geen tijd voor heeft, ze vindt dat ik het stiekem moet doen.

X Oké...

Y Het is bevrijdend voor mij, denkt ze. Bevrijdend en verdiepend.

X Verdiepend.

Y Ja, qua... snap je wel? Cheatcodes.

X Vind je het bevrijdend en verdiepend?

Y We hadden het er eergisteren over. Tot nu toe nog niet echt. Ik wis nog steeds m'n browsergeschiedenis.

X Geen nieuwe cheatcodes?

Y Nee... Maar ja, ik ben ook nog niet met iemand anders... zeg maar... weet je wel. Ik had die behoefte helemaal niet zo. Maar als het nodig is voor de relatie.

X Misschien komt het nog.

Achtenveertig uur is ook kort.

Zeker als je ook de kinderen hebt op woensdag.

Y Ik heb wel Froukje een berichtje gestuurd via Instagram.

X En dan moet zij jou cheatcodes geven voor Sannes orgasme?

Y Ja.

X En gaat Sanne zelf ook nog iets bijdragen tussen de lakens?

Y Ja, toen Sanne het mij uitlegde klonk het heel logisch. Zo van: ja kom op, own je shit, neem de leiding, los het op, kom thuis met nieuwe technieken. En... dingen.

Maar ik voel me nu een beetje het riet ingestuurd.

X Met een kluitje het riet ingestuurd?

Y Ja. En dat kluitje, dat ben ik.

X Wat ik net zei, hè. Ik bedoel het positief. Eerst dacht ik wel: jee-tje, wat heeft ze veel te zeggen. Maar nu zijn we op een punt dat als zij zegt: 'hoger', dat ik gewoon denk 'ja, zeg dan niet lager, maar goed, dan ga ik wel weer hoger'.

Y Ik vind het nooit zo sexy als ik woord gemicromanaged, ik krijg daar erg veel stress van.

X Het was voor mij de eerste keer dat ik van dat hele feministische sekspositieve geürineer denk: en dáár hebben jullie een punt. Als jij niet klaarkomt, is dat niet mijn schuld.

Y Maar je doet wel je best toch?

X Ik zet mijn schouders eronder en mijn beste beentje voor. Maar als PostNL en bol.com mogen vragen hoe bevalt onze service tot nu toe, waarom zou je dat dan niet aan je partner, mogen vragen die toch wel een factor tien belangrijker is dan een Jan van Haasterenpuzzel in een verlengde Volkswagenbus.

Y Je hebt een beetje iets manisch.

X Ja.

Y En ik niet. Terwijl mijn vriendin tegen me heeft gezegd dat ik mag vreemdgaan.

X Moet vreemdgaan.

Y Om haar vulva beter te gaan begrijpen.

X Terwijl, als háár vulva onbegrepen is, dat is toch háár probleem.

Y Dus stel ik doe wat jij doet. Stel Froukje appt terug. Wat doe ik dan.

X Gewoon precies wat zij zegt. Alsof je samen zit te sexten.

Y Oh is dat het.

X Ja.

Y Ooh!

X Maar dan live.

Y Ja precies.

X Ik had niet gedacht dat seks nog zo zou veranderen na mijn veertiende. Ik dacht: seks, je hebt het, of je hebt het niet. En als je het eenmaal hebt, dan is het een beetje als een rondje door de Albert Heijn. Die stress van dat lijstje afwerken. En nu is het alsof het personeel naar me toe komt en zegt: dáár is de saffraan.

Y Harry Piekema himself?

X Het gaat om de metafoor.

Y Harry Piekema, dat is wat voor jou seks heeft veranderd na je veertiende. Je zag hem staan bij de hamburgers met korting en je dacht—

X — nou, eigenlijk —

Y HAMSTEREEEEEEEEENNNN!!!

X Eigenlijk is Harry Piekema nog niet zo'n slecht beeld.

Y De seksgod uit Zaandam.

X Een soort vrolijke goedbedoelende onhandige onwetendheid, maar wel open.

Y Dat is toch heel erg onaantrekkelijk?

X Als ze dat onaantrekkelijk vindt, kan ze niet omgaan met verantwoordelijkheid.

Y Jij bent echt een beetje manisch, hè.

X Als ik jou was zou ik teruggaan naar Sanne en ik zou gewoon zeggen: hier sta ik, ik ben een kluitje in het riet en als je iets met me wil, dan moet jij zeggen wat je van me wil. Wil je nog iets van me?

Y Maar nu maak jij er een soort relatiecrisis van....

X Ja.

Y Dat is dit niet.

X Nee, natuurlijk niet.



TIPPING POINT (2023) VAN PANAMA PICTURES CHOREOGRAFIE PIA MEUTHEN DECORONTWERP SAMMY VAN DEN HEUVEL
KOSTUUMONTWERP SANNE REICHERT LICHTONTWERP BART VERZELLENBERG FOTO TEIS ALBERS

KANTEL- MOMENTEN

PANAMA PICTURES IN PRAAG

Met haar gezelschap Panama Pictures werkt choreografe Pia Meuthen (Duisburg, 1972) al jaren aan een artistieke taal waarin dans en acrobatiek samengaan. Dat levert filmische voorstellingen op, waarin de mens verschijnt als instabiel maar vindingrijk wezen. Ingrid de Rond bezoekt de groep tijdens een residentie in Praag, waar ze ziet hoe ze fysieke risico's opzoeken - en die tegelijkertijd proberen te beperken.

DOOR **INGRID DE ROND**

19.08.2023**PRAAG: BLIKSEM**

Bij de bushalte spreek ik de performers van Panama Pictures voor het eerst. Francesco Barba, Tarek Rammo en Jęfta Tanate stellen zich voor, en verbazen zich tijdens de busrit hardop over een voorstelling van het Praagse circusgezelschap La Putyka die ze gisterenavond hebben gezien. Dertig performers hingen in de open lucht aan een stalen installatie boven het publiek. Vlak voor aanvang was het begonnen te bliksemen, het stuk ging zonder aanpassingen door. Barba laat me een foto zien en kijkt bezorgd naar zijn telefoonscherm. 'I wouldn't have liked to be up there', zegt hij.

Terwijl in de binnenstad de eerste toeristen verschijnen, rijden wij naar een buitenwijk van Praag, richting het huis van Cirk La Putyka, waar Panama Pictures een week lang te gast is. De residentie staat in het teken van onderzoek voor nieuw werk, en vormt een van de hoogtepunten van het internationaliseringsproces dat het gezelschap de afgelopen jaren doormaakt. Daarbij worden ze ondersteund door het Fast Forward-programma van het Fonds Podiumkunsten: een programma dat kunstenaars in het midden van hun carrière de ruimte biedt om internationale ervaring op te doen, om zo hun netwerk te verbreden en artistieke ontwikkelvragen ook buiten de landsgrenzen te onderzoeken. Ik bezoek het gezelschap in Praag en spreek hen ook voor en na de residentie een aantal keer op hun Brabantse thuisbasis: de Verkadefabriek in Den Bosch.

07.07.2023**DEN BOSCH: WIE SCHÖN IST PANAMA**

'Ik ben geïnteresseerd in kantelmomenten; in hoe mensen zich staande proberen te houden wanneer hun omgeving wankelt', vertelt Meuthen. 'Hoe verandert die onzekerheid de onderlinge relaties? Wanneer bereik je het punt waarop je niet meer terug kunt?' Het gezelschap heeft net een intensief performanceweekend op festival Down The Rabbit Hole achter de rug. Het werk *The Weight of Water* was daar te zien: een voorstelling waarin zes performers evenwicht zoeken op een

metershoge, drijvende trap. Steeds wanneer eentje zijn gewicht verplaatst, kantelt de trap en moeten de anderen direct reageren om niet weg te glijden of in het water te vallen. De voorstelling is exemplarisch voor de artistieke signatuur van de groep, waarbij monumentale scenografieën steeds het vertrekpunt vormen en performers naar houvast zoeken in een omgeving die dat nauwelijks toelaat.

In 2002 richtte Meuthen Panama Pictures op. De eerste tien jaar werkte ze uitsluitend met dansers, sinds 2012 wordt circus daarbij geïntegreerd. Ze gelooft dat de uitersten van het mens-zijn goed kunnen worden weerspiegeld in acrobatiek: 'Bij circus hoort veel kracht en controle, maar ook overgave, kwetsbaarheid en de bereidheid iets op het spel te zetten. Het gevoel dat je kunt vallen, dat er soms geen vaste grond onder je is, maar ook: dat een ander je op kan vangen, en dat je de balans kunt terugvinden.'

De naam Panama Pictures is enerzijds een knipoog naar filmmaatschappijen - haar werk wordt vaak filmisch genoemd - maar bovenal is het een verwijzing naar haar favoriete kinderboek: *Oh, wie schön ist Panama*. In dat verhaal wonen een tijger en een beer in een hutje aan een rivier. Op een dag drijft er een lege kist voorbij waarop PANAMA is geschreven. De kist ruikt heerlijk naar bananen, en de tijger en beer denken: daar waar bananen groeien moet het paradijs zijn. Ze gaan op zoek naar Panama en maken een avontuurlijke reis, en uiteindelijk komen ze aan bij een prachtig hutje aan een rivier en denken ze: 'Dit is zo mooi, dit moet Panama zijn'. En die plek, zo blijkt later, is gewoon hun eigen huis. 'Als kind vond ik dat al een mooie gedachte', vertelt Meuthen. 'Dat je in je hoofd een plek kunt creëren waarover je kunt blijven dromen - en dat die plek misschien wel gewoon thuis is.' Ze ziet haar voorstellingen als een uitnodiging aan het publiek om géén verhaal te ontrafelen, maar om op te gaan in een andere wereld. 'Daarom werk ik ook uitsluitend met scenografieën die afwijken van het traditionele circusdecor. Ik wil niet dat je als toeschouwer bezig bent met de vraag of je naar circus of dans kijkt - ik wil dat het voelt alsof je een reis doormaakt.'

19.08.2023**PRAAG: PLEASE DON'T DO THAT AGAIN**

In Tsjechië is het buiten 32 graden, binnen draait de ventilator en wordt de repetitie opgestart. Meuthen toont de performers een videomontage met momenten uit de improvisatiesessie van de vorige dag. Barba, Rammo en Tanate bekijken de film en reconstrueren de montage stap voor stap. De lijnen van de composities worden vastgelegd, overbodige bewegingen worden geëlimineerd en het tempo en de intentie van de bewegingen worden op elkaar afgestemd. Improviseren, monteren en reconstrueren: het is hun vaste werkmethode. Normaal doen ze zo'n drie maanden over dat proces, maar in Praag doorlopen ze het in minder dan een week. Tanate vertelt me later dat het reconstrueren voor hem het lastigste deel van het proces is: het vastleggen van dat wat in improvisatie is ontstaan. 'Ja', zegt Rammo, 'en soms duurt het weken voordat bewegingen weer zo organisch gaan als aan het begin.'

Om de hoek, in de kantine, zit zakelelijk leider Gerda van der Kamp achter haar laptop. Ze verwondert zich over de ruimte die La Putyka beschikbaar heeft: vier repetitieruimtes, een eigen theaterzaal en een enorme kantine: 'Een kleine Verkadefabriek'. 'Het is mooi dat ze ook voor anderen een huis kunnen zijn, zegt ze. 'Daar werken wijzelf op dit moment ook naartoe.'

In de repetitieruimte hangen de performers inmiddels ondersteboven aan een raster dat aan het plafond hangt, een soort grid. Hun lichamen tasten langs de randen van het staal. Soms aarzelend en wankel - dan weer evenwichtig en trefzeker. De bewegingen zijn traag en precies. De constante geladenheid ervan wordt versterkt door het geluid op de achtergrond: elektronische ambient van Loscil - in een latere fase zal Meuthen haar huiscomponisten er weer bij betrekken. Er is zoeken, tuimelen, vastklampen en weer loslaten. Afwachten, meebewegen, springen en elkaar opvangen. 'Het is niet alleen smoothness en virtuositeit waarnaar we zoeken', vertelt Barba me later. 'Er mag ook twijfel zijn, en falen - het werk heeft alles met menselijkheid van doen.'

Tussen twee scenes door gaat Meuthens telefoon. Ze kijkt op haar scherm en zegt dan: *Fynn just texted me. They made a scan and everything is ok.* Iedereen kijkt opgelucht.

Gaandeweg wordt me duidelijk wat er in de week voorafgaand aan de residentie is gebeurd: het gezelschap stond met *The Weight of Water* op Theaterfestival Boulevard en zou daarna doorreizen naar Sziget in Boedapest, maar Rammo - die op beide festivals zou optreden - raakte kort tevoren geblesseerd en kon niet spelen. Een stagiair die bekend was met het werk werd teruggevraagd en meerdere performers namen delen van Rammo's rol over. Eén van die performers, Fynn, zou Rammo ook in Boedapest vervangen - maar tijdens het laatste optreden op Boulevard viel hij van de zes meter hoge trap. Barba: 'Hij viel met zijn hoofd op het bouwwerk terwijl hij in het water had moeten vallen.' Meuthen: 'Ontzettend eng. Er lag bloed in het water en hij moest worden gehecht. Het was een wonder dat hij de volgende dag toch wilde repeteren voor Sziget. Uiteindelijk heeft hij daar ook opgetreden, maar eenmaal terug thuis was hij bang dat er opnieuw iets mis was en is hij direct naar het ziekenhuis gegaan. Gelukkig blijkt alles nu oké.' Meuthen merkt dat ze zich inmiddels extra bewust is van wat er mis kan gaan. Dat is voelbaar tijdens de repetities: wanneer de performers een onhandige sprong van het raster maken springt ze op. *What happened? Please don't do that again.*

'We werken met extreem toegewijde mensen', vertelt Rammo. 'Niemand zegt snel nee, dat is zowel een kracht als een valkuil.' Inmiddels heeft hij minder last van zijn blessure, maar ook hij merkt dat hij deze dagen voorzichtiger werkt dan normaal. 'Risico's horen erbij', zegt Barba, 'ze zijn onderdeel van de magie. Maar dat wat je krachtig maakt, maakt je soms ook instabiel.'

Kijkend naar de tweede helft van de repetitie realiseer ik me dat die paradox zowel in het repetitieproces als in de uitkomsten daarvan doorklinkt. Uit de improvisatiesessies selecteert Meuthen niet alleen momenten van kracht, maar ook de momenten waarop het zoeken daarnaar zichtbaar wordt: een misstap, een val, reiken zonder te vinden. Het broze

en het virtuoze raken verstrengeld, en de zoektocht naar het werk wordt in het werk zelf blootgelegd.

Barba werkt sinds 2014 bij Panama Pictures, Rammo sinds 2017 en Tanate sinds 2018. De afgelopen jaren hebben ze het gezelschap zien groeien: er kwam structurele subsidie, een eigen studio, de groep werd groter, de tours werden langer en ze maakten de stap naar de grote zaal. Ook het aantal internationale contacten werd uitgebreid. 'Dat komt denk ik doordat we iets anders doen dan mensen van circus gewend zijn', zegt Rammo. 'Binnen het circus zie je vaak dat performers sterk gericht zijn op de eigen discipline: de Chinese paal of de trapeze, bijvoorbeeld. Wij verwerken dat soort technieken, maar het werk draait er niet om. Iedere beweging heeft betekenis, het gaat niet alleen om het momentum of de truc.' Rammo verwijst naar de verschuiving van het traditionele, op spektakel en extremen gerichte circus, naar een meer kwetsbare en menselijke variant. 'Het Nederlandse circus zoekt daarin nog naar een stem. In landen als België en Frankrijk merk je dat ze daarin al verder zijn.' Ook Meuthen stelt dat het Nederlandse circus achterloopt ten opzichte van sommige andere landen. 'De infrastructuur is bij ons nog niet optimaal, er zijn bijvoorbeeld nog geen vooropleidingen, het aantal werkplaatsen is beperkt en theaters programmeren het nieuwe circus nog niet standaard. Ook daarom is het voor ons belangrijk om te zien hoe ze het buiten Nederland aanpakken.'

20.08.2023 PRAAG: PALINGEN

In de repetitieruimte van La Putyka heeft een klein publiek zich verzameld. De muziek gaat aan, en niet veel later duikt Barba vanaf het raster richting de vloer. Hij laat zijn handen los, klemt zijn enkels rond het staal en trekt zich in een snelle beweging weer omhoog. Ondertussen balanceert Rammo aan één arm aan de zijkant van het raster. Hij daalt af en stijgt langzaam weer op - een hypnotiserende beweging die in strijd lijkt met de wetten van de zwaartekracht. Dan valt Tanate van het grid en blijft liggen op de vloer. Barba en Rammo strekken hun armen - en

Tanate hurkt, springt en wordt opgevangen. Hij valt opnieuw, springt opnieuw en draait, cirkelt, kantelt en kapseist in de armen van de anderen. Zijn bewegingen beginnen klein en aarzelend, maar worden gaandeweg vastberadener, waardoor de mogelijkheid van evenwichtig cirkelen ontstaat; een onnavolgbaar zweven in de ruimte tussen het raster en de vloer. Druppels zweet vallen vanaf het raster naar beneden, de repetitieruimte is nog warmer dan de dag daarvoor. De performers hebben magnesium op hun handen, enkels en nek gesmeerd, maar de hitte is hardnekkig en al gauw valt er een kleine maar constante stroom van zweetdruppels op de grond. Langzaam zien we de performers grip verliezen: een hand glijdt langs een nek, een elleboog langs een arm. Er klinkt kort gefluister vanaf het raster - twee, misschien drie seconden - dan knikt Tanate, laat Barba hem los en tilt Rammo hem opnieuw op. Een ingewikkelde lift wordt overgeslagen en de performance wordt afgerond.

I felt like you needed each other to survive, zegt een Franse regisseur. Een Belgische acrobaat vergelijkt Tanate met een vogel die leert vliegen.

Tijdens het eten vraag ik de performers wat ze op het raster tegen elkaar zeiden. 'Eigenlijk gebruiken wij nooit zoveel woorden', zegt Tanate. 'Volgens mij zei ik alleen *yo bro...*'. Rammo: 'Je knikte, toen wist ik dat ik je over moest nemen.' Barba: 'Volgens mij begrepen we allemaal dat we niet langer door konden gaan.' Meuthen: 'Jullie leken wel lek, zo glad als palingen!' Er wordt gelachen. Het gesprek sluit goed aan bij hoe ik het gezelschap de afgelopen dagen heb leren kennen: als een groep mensen die elkaar vrijwel woordeloos begript, die vertrouwd is met de grenzen en de mogelijkheden van elkaars lichamen en zonder overleg lijkt aan te voelen of een beweging versneld of verstild, gemaakt of gestaakt moet worden.

04.10.2023 DEN BOSCH: GEDEELD MOMENT

Twee maanden na de residentie spreek ik Meuthen en Van der Kamp weer. Ze hebben opnieuw een drukke tijd achter de rug: in september toerden ze met *Into*



THE WEIGHT OF WATER (2023) VAN PANAMA PICTURES CHOREOGRAFIE PIA MEUTHEN TRAP ROB VAN DAM KOSTUUMS SANNE REICHERT FOTO ROB HOGESLAG

thin air door Spanje, op hetzelfde moment speelde *The Weight of Water* in Zutphen en inmiddels zijn ook de repetities voor *Tipping Point* gestart. Er liggen een aantal internationale samenwerkingen in het vooruitzicht: dit jaar zijn ze zowel in Duitsland, Hongarije als Spanje teruggevraagd, en in gesprek met La Putyka zijn er ideeën voor de inrichting van internationale coproducties ontstaan. Ze hopen in de toekomst grotere internationale tours te kunnen maken. Meuthen: 'Dan kunnen we voorstellingen langer op repertoire houden, daar willen we graag naartoe.'

We praten over de balans tussen op *safe spelen* en iets op het spel durven te zetten. Circus maken lijkt een boeiende tegenstrijdigheid met zich mee te brengen: je investeert veel om de risico's van een voorstelling te minimaliseren - en tegelijkertijd zoek je met het stuk de fysieke risico's juist op. Hoe beperk je het gevaar zonder de magie van acrobatiek te

verliezen? En wat levert het werken met risico's op?

Meuthen: 'Ja, dat is een belangrijke vraag. Werken met circusartiesten stelt me in staat om steeds extremere fysieke vormen op te zoeken. Voor mij is dat een groot deel van de aantrekkingskracht: dat je fysieke grenzen oprekt en het onmogelijke mogelijk probeert te maken. Tegelijkertijd moet dat natuurlijk verantwoord blijven, en soms is dat een dunne lijn. Omdat ik zelf niet op de vloer sta ben ik ook afhankelijk van wat performers daarin aangeven. Dat is een voortdurend gesprek: is wat we willen realistisch? Zijn de risico's die we aangaan acceptabel? Het ongeluk bij *The Weight of Water* was voor mij de eerste keer dat het zo misging. Na afloop dacht ik: wat heb ik gedaan? Was die sprong wel verantwoord? Toen Fynn terugkwam uit het ziekenhuis heb ik hem dat direct gevraagd, maar hij gaf aan dat hij gewoon een fout had gemaakt - dat hij

een fractie van een seconde te vroeg was gesprongen, en dat hij de sprong zo weer zou maken.'

Van der Kamp: 'De voorstellingen zijn per definitie niet zonder risico, dus alle risico's die we wél in de hand hebben dekken we af. We bevragen de performers over veiligheid, we laten een stevig decor bouwen en testen of het de krachten aankan, op iedere locatie nemen we het stuk opnieuw door - en als we merken dat het te riskant is leggen we het stil of zeggen we het af. Je minimaliseert de risico's zo goed als je kunt, maar iedereen die in het circus werkt weet: daarna is het nog steeds gevaarlijk.'

Meuthen: 'In de weken na het ongeluk werkte ik voorzichtiger dan voorheen. Inmiddels heb ik daar gelukkig niet zo'n last meer van. Uiteindelijk ben ik, geloof ik, steeds op zoek naar echtheid in het werk. Daarom speelt improvisatie ook zo'n grote rol: zodat de performers



THE MAN WHO FELL FROM THE SKY (2022) VAN PANAMA PICTURES CHOREOGRAFIE PIA MEUTHEN DECORONTWERP SAMMY VAN DEN HEUVEL KOSTUUMONTWERP SANNE REICHERT LICHTONTWERP BART VERZELLENBERG FOTO TEIS ALBERS

kunnen meenemen wie zijzelf zijn. Ook het fysieke risico draagt bij aan de echtheid: er bestaat een reële kans dat iemand valt en dat voel je als publiek. Het maakt dat je je adem inhoudt, je spieren aanspant - en als dat gebeurt ben je als toeschouwer voor even in hetzelfde moment als de performer. Dat gedeelde moment, daar ben ik naar op zoek - dat is misschien wel de grootste kracht van beweging.'

23.11.2023 DEN BOSCH: WE HOEVEN NIETS MEER TE ACTEREN

In de grote zaal van de Verkadefabriek staat een halfrond bouwwerk met zeven hoeken. Het is drie uur 's middags: over ruim vijf uur speelt *Tipping Point* voor het eerst voor publiek. Performer Fabian Krestel zet een paar

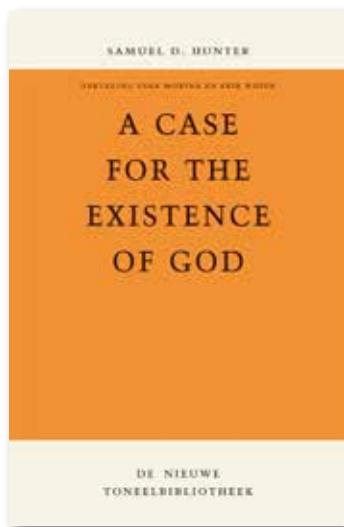
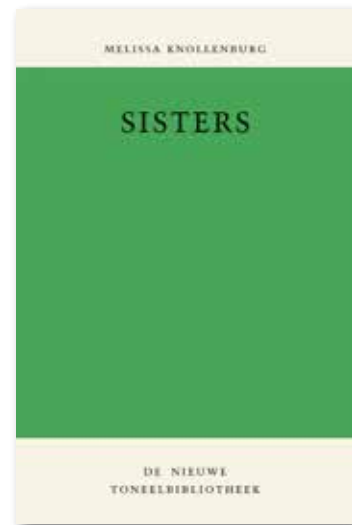
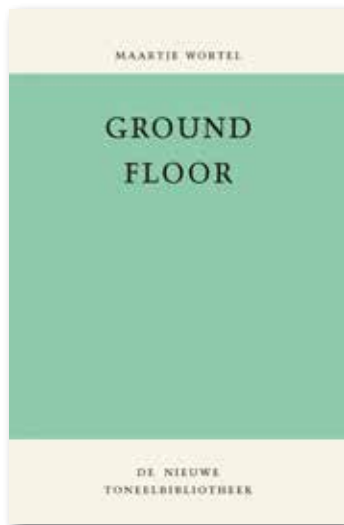
voorzichtige stappen op de constructie; het object kantelt onmiddellijk in de richting van zijn passen. De andere performers volgen, bij iedere stap die ze zetten trilt en helt het bouwwerk. 'Al bij de eerste repetities merkten we dat dit decor zich niet echt laat regisseren', vertelt Meuthen. 'Het is instabiel en reageert zo subtiel, je kunt die bewegingen onmogelijk tot op de tel reproduceren.' Daarmee is onbedoeld een nieuwe vorm van improvisatie haar werk binnengekomen: 'We moeten de harmonie en de disbalans nu ter plekke met elkaar zoeken. We hoeven niets meer te acteren.'

Aan die woorden denk ik wanneer ik 's avonds vanuit de zaal zes tuimelende lichamen zie verschijnen. Ze lijken te zoeken, dolen - proberen te achterhalen wat de constructie inhoudt of verbergt. Halverwege de voorstelling klimt Rammo in een mast op het bouwwerk en houd ik mijn adem in. Rammo balanceert aan één arm aan de mast, de constructie kantelt onverminderd - en hoewel hij hoog boven het publiek hangt en zijn bewegingen verbluffen voelt hij tegelijkertijd nabij en breekbaar.

Collectieve geruststelling: Rammo zet weer voet op het bouwwerk en strekt zijn armen naar Barba, die boven hem staat. Even komt het onberekenbare decor tot stilstand, en in die stilte cirkelt Rammo in de armen van Barba door de lucht. Hij lijkt gewichtsloos en vrij van zwaartekracht, zoals tijdens de Praagse repetities. Kijkend naar hun verstilde lichamen herinner ik me *Oh, wie schön ist Panama* - en hoe een reis je soms in staat stelt om op een nieuwe manier thuis te komen: met andere sprongen en vormen van vallen, nieuwe momenten van broos evenwicht en hoop, van niet-weten en op zoek gaan: het begin van de volgende reis.

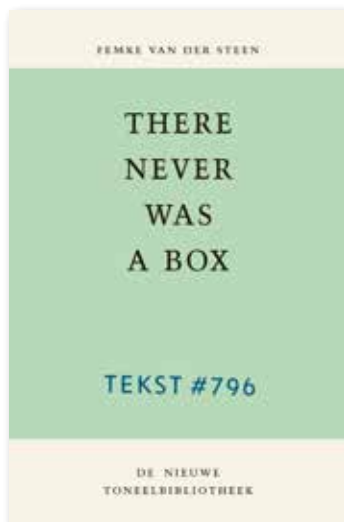
The Man Who Fell From The Sky van Panama Pictures gaat van maart tot en met juni '24 op tournee.

Ingrid de Rond is schrijver en dramaturg en werkt als docent kunsttheorie aan de Fontys Academy of the Arts.



DE NIEUWE TONEELBIBLIOTHEEK

www.denieuwetoneelbibliotheek.nl



OVER VERGEVEN

OMTREKKENDE GEDACHTEN OVER ACTIVISME, KUNST EN SAMENLEVEN

In de theatersector hebben nieuwe inzichten over eeuwenoude misstanden de afgelopen jaren onder meer geleid tot nadenken over klimaatneutraler produceren, Fair Pay, racisme en machtsmisbruik, al dan niet seksueel. Het werk is nog lang niet klaar. Wat moeten we met gevoelens van medeplichtigheid? En wanneer zijn we toe aan deze volgende stap: vergeving? Schrijver Han van Wieringen schijnt een licht.

DOOR HAN VAN WIERINGEN BEELD MUNIR DE VRIES

Josien Stampe zit schuin tegenover me in groep 7. Ze heeft kastanjebruin, dik haar en een bleke huid. Haar vader rijdt op een Scania vrachtwagen, haar moeder houdt haar soms thuis van school terwijl ze niet ziek is, wat mij jaloers maakt. Ze verbluft me door midden in een felle ruzie haar hand naar me uit te strekken en 'vrede?' te zeggen. Zomaar, totaal gemeend. Haar oprechte gebaar overrompelt en de hete woede in mijn borstkas verschrompelt als een horcrux. Daarna bekijk ik haar met andere ogen. Ze is beslist gegroeid. Ze kan iets: zich losmaken uit een situatie waar ze tegelijk middenin zit. Die bewegelijkheid, twijfelde ik, kan dat gewoon? Het effect ervan was zo sterk. Het was het soort openheid dat met openheid beantwoord wil worden, onwillekeurig. En op geen enkele manier te vergelijken met wat in mijn familie de gebruikelijke werkmethode was - en is - bij conflict: ontkenning, wegdrukken, lijden in stilte, cumulatief laten toenemen tot een nieuwe ongecontroleerde eruptie. Dit woord, door Josien Stampe tien jaar, uitgesproken, wat was dat voor een morele toverkunst?

Over onze sociaal culturele bewustwording van de afgelopen jaren, waarin Occupy, Black Lives Matter, MeToo en de wereldwijde klimaatbeweging een aandeel hebben, valt vast te stellen dat de middenklasse in het Westen zich meer en meer bewust wordt van hoe sociale en ecologische misstanden in elkaar steken. Hoe deze misstanden onder andere te verklaren zijn op de intersectionele as,

waar klasse, geslacht, seksuele oriëntatie en verondersteld ras onrechtmatig veel verschil maken. Die bewustwording kan bij tijd en wijle aanvoelen alsof de schellen van de ogen vallen en nog altijd vallen. Het is een schokkend proces, waarin het dus ook voor de hand ligt zaken tijdelijk binair-der voor te stellen dan ze in wezen zijn. Niet in de laatste plaats omdat het een heel desoriënterende ervaring kan zijn: dat wat je kent is niet wat het leek. Je dacht dat Zwarte Piet prima was, dat is hij niet. Je dacht dat je met theater bezig was de wereld te veranderen, blijkt tegelijkertijd dat je dat totaal niet op groene wijze deed. Je dacht dat je niets over je kant liet gaan, blijkt dat je jaren laakbaar gedrag heb getolereerd. Je dacht dat je een aanrakerige en onzekere persoonlijkheid had, ben je je feitelijke machtspositie uit het oog verloren. Houvast is geboden.

Ik wil al deze verschillende emancipatoire processen, en persoonlijke posities daarbinnen even tegelijk beetpakken binnen dit stuk, en van ons één zoekende burger maken, maar daarmee natuurlijk niet over één kam scheren. We zijn totaal ongelijke grootheden én ook niet. De gemene deler hoe dan ook: de eenheid van plaats, tijd en ruimte, het hier en nu van de werkelijkheid.

Zelf heb ik gedacht, en misschien meer nog gevoeld, over deze kennis en inzichten: ik ben dus medeplichtig geweest. Doordat ik niet beter wist, heeft dit/iets/het langer kunnen plaatsvinden. Dat is een vorm van zelfoverschatting, meteen toegegeven. De grensovergang tussen geloven dat het uitmaakt hoe je leeft en zelfoverschatting is nu eenmaal onbewaakt. En ik houd het voor mogelijk dat dit gevoel van medeplichtigheid me een fanatiekere stellingnemer heeft gemaakt dan ik van nature ben. En zeker



binair-der in denken dan ik ben. Niet zelden projecteerde ik die lastige gevoelens van schuld en medeplichtigheid, om ervan af te zijn óók nog op 'de tegenstander': het patriarchaat, witheid, het kapitalisme, heteronormativiteit. Die 'machthebber' werd zo steeds verwerpelijker. En steeds vreemder, steeds verder af van wie ik ben. En het eigen straatje raakte ijverig schoongeveegd. En wat schoongeveegd is, is doorgaans nogal leeg, en kan steriel en levenloos worden. Dus wat zullen we nu eens doen met die medeplichtigheid, is wat ik me afvraag. Je innerlijke Josien Stampe vrede laten zeggen tegen jezelf? Je eigen onwetendheid bekijken, aanvaarden en oké mee zijn? Omdat je vandaag weer ouder bent dan gister? Jezelf vertrouwen met je beste bedoelingen?

In onze sector specifiek hebben de nieuwe inzichten over eeuwenoude misstanden onder andere geleid tot (het nadenken over) klimaatneutraler produceren. Het aan de kaakstellen van machtsmisbruik, al dan niet seksueel. Fair Pay heeft zijn intrede gedaan, betalen naar draagkracht. En er is een groter bewustzijn over het alledaags racisme dat in het baanbrekende boek van Philomena Essed uit 1984 als begrip het daglicht zag. Wat ook maar weer laat zien: we hebben de taal hard nodig. We hebben de woorden nodig die grip krijgen op de nu nog ongedefinieerde gevoelens van onbehagen. Dit toenemende bewustzijn heeft geleid tot betere werkomgevingen voor meer soorten mensen en tot een bredere waaier aan verhalen op onze podia. Werkprocessen zijn veiliger geworden, de zorg voor elkaar is toegenomen, het bewustzijn over machtsposities en privileges.

Dat werk is niet af. We zijn nog altijd bezig met die schellen en onze ogen inzake al deze thema's. En zo moet dat denklijk ook gaan: het toepassen van de bevindingen uit een alsmaar voortschrijdend inzicht. Dat hier en daar ook weer rap achteruit schrijdt - er is in januari van dit jaar een motie aangenomen in de Tweede Kamer over de afschaffing van de diversiteitsvoorwaarde bij cultuursubsidies. En nieuwe misstanden komen nog steeds aan het licht. We zitten dus mid-actie, in dit alles, wat bij uitstek mensenwerk te noemen is: sociale en ecologische rechtvaardigheid.

Waar ik redelijk hoopvol over ben.

Mét de verkiezingsuitslag in het achterhoofd.

Daarnaast wil ik genoeg plek inruimen voor de wetenschap dat de werkelijkheid geen veilig plek is, en dat hopelijk ook niet wordt. Alleen in een dictatuur weet je precies wat er gaat gebeuren. Vrijheid komt hoe dan ook met het risico op schending. Het gaat er om dat zoveel mogelijk mensen toegang hebben tot vrijheid.

Dieper en persoonlijker ingezoomd op één element uit de bewustwordingsslag van de afgelopen jaren, het machtsmisbruik: ik heb veel en vaak samengewerkt met Marcus Azzini, die ik bewonderde en ook vreesde. Ik zag zijn *Crave* in de Brakke Grond toen ik kaartjes verkocht in Frascati tijdens mijn studie en werd er diep door geraakt. Later zijn we aan elkaar gekoppeld bij het schrijversprogramma van het toenmalige Gasthuis. Hij regisseerde mijn eerste eenakter *Reiger ex Machina*. Voor de mannenrol had ik Damiaan De Schrijver in gedachten en hij castte Antonie Kamerling, naast Maria Kraakman en Kirsten Mulder. Kamerling speelde dat uitzonderlijk mooi. De onverwachtheid van Azzini's denken, zijn humor en vitaliteit trokken mij aan, een band werd gesmeed. Hij werkte met een opstuwende kracht aan een gevoelig en sexy oeuvre, waar ik geen voorstelling van wilde missen. Waanzinnig mooi teksttoneel maken in een taal die niet je moedertaal is, ik bewonderde hem ook daarom. En om zijn Pasolini, waarin hij zijn moeder op het achtertoneel zette, die een kaartje legde -solitaire - terwijl Joep van der Geest en Stefan Rokebrand op het voortoneel het oeuvre van Pasolini in geest en lichaam benaderden: gevaarlijk was het, hot. En ik, mens in de wereld, bezig me al werkend te richten tot de wereld, was op nog geen enkele manier vertrouwd met mijn eigen levensangst. Azzini leek zijn angst met een 'fuck it' mentaliteit te kunnen pareren, wat mij met grote ogen deed afvragen, die vrolijke bruuskheid, kan dat gewoon? Ruimte zo innemen?

Later in onze samenwerkingen heeft hij mijn hart gebroken en omdat we genoeg tijd met elkaar kregen heb ik nog weer later ook zijn hart gebroken. Wat we niet wilden, maar verwachting en teleurstelling zijn in menselijk contact nu eenmaal niet van de lucht. Het gaat erom hoe je daarmee omgaat. Uiteindelijk. Of je kan verdragen dat iemand die jou pijn heeft gedaan ook over deze aarde loopt, ook de lucht inademt die jij inademt.

Inmiddels is Azzini in opspraak geraakt en heeft hij zijn geliefde werk als regisseur neergelegd. Hem is iets uitgelegd door de werkelijkheid - die onder andere is opgebouwd uit mensenharten. Hem is iets zeer luid en duidelijk uitgelegd over zijn manieren om zijn angst te reguleren. Hem is door de veranderende tijdsgeest een grens aangegeven. Een tastbare grens, waar werk, inkomen, en aanzien op stuk zijn gelopen.

Wanneer mag hij, of iemand in een vergelijkbare situatie, terugkeren, is wat ik mij wil afvragen. En wie bepaalt het? Na x aantal slapeloze nachten? Na zevenhonderd weesgegroetjes? Als de laatste persoon die zich een slachtoffer noemt van een MeToo situatie op aarde zegt: en zo is het goed, welkom terug? Ik vraag het ook, omdat de straf die via een rechtbank wordt opgelegd transparant is

opgebouwd. Sociale uitsluiting is veel ongrijpbaarder, en lijkt te drijven op onderstromen.

Dat ik mij dat wil afvragen, betekent niet dat ik voorbij wil gaan aan geleden leed. En ook: de hier genoteerde gedachten zijn bij elkaar gesprokkeld met de voordelen en beperkingen van mijn zichtlijnen op de materie.

Nu ik hier al schrijvend deze tegenstrijdige gedachten orden, moet ik denken aan zijn voorstelling *Wat het lichaam niet vergeet*, Azzini's eerste voorstelling bij het toenmalige Toneelgroep Oostpool, dat hij bemande samen met Erik Whien en Rob Klinkenberg als intendant. Ik herinner me een plexiglas wand over de hele lengte van het voortoneel, een alarm installatie met rode lichten (scenografie Dries Verhoeven), ik herinner me mensenlichamen die zich keer op keer stukliepen op die wand. In mijn herinnering wilde die voorstelling het hebben over hoe onbereikbaar we zijn voor onszelf en elkaar, en dat die onbereikbaarheid vooral in onze gedachten tot stand komt. Onze lichamen komen makkelijker tot zichzelf en elkaar dan onze gedachten dat doen. Maar omdat je die twee niet werkelijk kunt scheiden is er veel meer eenzaamheid dan we zouden moeten hoeven verdragen.

In mijn keuken hangt boven de prullenbak een gedicht van Wendell Berry, een ecologisch activist en dichter. Het activisme kan een vreselijk effect hebben op de poëzie - op kunst. Ik vrees de volgende voorstelling die me zonder omhaal gaat vertellen dat feminisme moet, aardolie vervuilend is en transmensen ook mensen zijn. Ook op de gedichten van Berry heeft het soms een simplificerend effect. Maar hij schreef ook dit:

Enemies

If you are not to become a monster,
you must care what they think.
If you care what they think,

how will you not hate them,
and so become a monster
of the opposite kind? From where then

is love to come — love for your enemy
that is the way of liberty?
From forgiveness. Forgiven, they go

free of you, and you of them;
they are to you as sunlight
on a green branch. You must not

think of them again, except
as monsters like yourself,
pitiable because unforgiving.

Berry zegt hier, in de laatste strofen, je vijand en jij verschillen niet zoveel van elkaar. Denk maar niet meer aan je vijand, of doe het wel maar weet dat hij net zo'n monster is als jij bent, en dat hij even slecht is in vergeven.

Ik verlang echt maatschappijbreed, naar dat 'sunlight on a branch.' 'Forgiven, they go free of you, and you of them.' Wat zeg ik: geopolitiek-breed, Netanyahu – Hamas-breed. Leven waar mogelijk een wilsdaad, toch, een werkwoord? Ik wil niet als een stuurloos schip op de golven van een onberekenbaar ressentiment dobberen.

Dus actief loslaten, vergeven, groeien, doorbewegen.

Ik ben zeventien en verliefd. Hij geeft me een boek van Hannah Arendt cadeau, *Eichmann in Jerusalem*, de Penguin editie. Zoals dat gaat, verdween het in de kast. Ik was nog niet ontvankelijk voor dat denken. Veel later kreeg het grip op me. Het begrip 'nataliteit' dat ze hanteert stond en staat mij aan. Dat zoiets als het tegenovergestelde van sterfelijkheid kan betekenen. Het menselijke, zegt ze, neigt naar het nieuwe begin, steeds opnieuw. Arendt schrijft: 'Het feit dat de mens tot handelen in de zin van een nieuw begin begaafd is, kan slechts betekenen dat hij zich onttrekt aan al wat reeds voorzien en berekenbaar is.' Wat ik interpreteer als: we laten het verleden, dat wat we kennen, los omwille van het nieuwe. Wat iets anders is dan het verleden vergeten. Daar heb ik ook te veel een olifantengeheugen voor. En historisch besef, nu ja, komt ook echt van pas bij het vormgeven van een toekomst.

Ze schrijft ook het volgende dat veel geciteerd is, ze zegt het in een nogal indringende *YouTube watch*, een interview met haar voor de Duitse televisie. 'Wir fangen etwas an; wir schlagen unseren Faden in ein Netz der Beziehungen. Was daraus wird, wissen wir nie. (...) dieses Wagnis [ist] nur möglich (...) im Vertrauen auf die Menschen. Das heißt (...) in einem (...) Vertrauen in das Menschliche aller Menschen. Anders könnte man es nicht.'

Wat ik zal parafraseren als: we beginnen aan dingen, we verbinden ons, en we weten niet wat daarvan komt. En zo'n waagstuk is alleen mogelijk als we vertrouwen hebben in mensen. En dan bedoel ik in de menselijkheid van alle mensen. Anders kun je dat niet.

Zij schrijft dit redelijk kort na de Tweede Wereldoorlog. Ook daarna zijn we weer begonnen aan dingen, met vertrouwen in de menselijkheid van alle mensen.

Filosofe Donna Haraway noemt als voorwaarde voor emancipatoire vooruitgang haar bekende 'staying with the trouble', waarbij ongemak niet uit de weg wordt gegaan,

maar samen wordt ervaren en doorgewerkt. Maar *staying with the trouble* vraagt expliciet om dit open en onbevangen te doen. Dus precies niet als een angstig en wantrouwend mens op een eigen eiland van gelijk, waar je niemand duldt die een andere taal spreekt als jijzelf.

Zou het mogelijk zijn je wantrouwen alleen daar neer te leggen waar zij pas geeft? Of is het met wantrouwen zoals met luizen, als je ze eenmaal hebt kun je ze moeilijk op een plek houden?

Ik weet dit niet hè, ik vraag me dit af. Als iemand die regelmatig worstelt met die verlamme grootheid: wantrouwen.

Andere begrippen die van pas komen hier: in haar *queer theory* hanteert Eve Kosofsky Sedgwick de begrippen *paranoid reading* en *reparative reading*. Die je kunt vertalen met wantrouwend beschouwd en helend beschouwd. Dus het hele bovenstaande stuk kun je lezen als een verlangen naar helend beschouwen, vooruit bewegend, samen, helend beschouwen.

Er is overkoepelend nog een andere zinnige vraag te stellen: waar zijn we níet mee bezig als we bezig zijn elkaar wantrouwend de maat te nemen? Wie of wat

profiteert er van een tegen zichzelf verdeelde (overwegend linkse) sector?

En als we in dat domein van helen blijven: wantrouwen isoleert, vertrouwen verbindt. Nu word ik inmiddels behoorlijk stuurs en tegendraads van de hele tijd verbinding dit, verbinding dat, maar zie tegelijk ook zoveel gewonden. En daar is verbinding dan toch beslist op zijn plaats? Heling.

Misschien is de morele verontwaardiging een fase in een groter geheel. Leren we in verontwaardiging leven met nieuwe kennis en oude kwetsuren. En zou het dan de vergeving zijn die ons kan helpen los te laten, ons los te maken en voort kan bewegen? Tegen wie wil je 'vrede' zeggen, in de geest van Josien Stampe? Om iets, onszelf, de sector los te trekken, om *the way of liberty* te bewandelen?

Waarín we groener, zachtmoediger, rechtvaardiger werken. Waarín we dat met kracht en inventiviteit proberen. En soms moe en uitgeput en chagrijnig. Met z'n allen in de wereld, de onwetende racisten, de activisten, de boomers, de gen-z-ers, de overtreders, de bange wekijkers, de velen kleinzieligen, wij allemaal, *monsters like ourselves*.

ADVERTENTIE

THE LAST POET
23 MAART – 19 MEI '24

OVER HET LEVEN VAN UMAR BIN HASSAN VAN THE LAST POETS, EEN COLLECTIEF VAN DICHTERS UIT DE TIJD VAN DE CIVIL RIGHTS MOVEMENT.

REGIE NITA KERSTEN, TEKST MAXINE PALIT DE JONGH
MET JONATHAN EDUARDO BRITO, MIKE LIBANON,
CARMEN VAN MULIER, NICK LIVRAMENTO SILVA,
FARIDA VAN DEN STOOM

Try outs
altijd
12,50,-

BOEK JE KAARTEN OP
TONEELSCHUURPRODUCTIES.NL

TONEELSCHUUR
PRODUCTIES ITA
internationaal
theater
amsterdam

HUIS VAN TROJE
2 MAART – 24 APRIL '24

OVER DE DRIJFVEREN VAN EEN HEERSENDE KLASSE IN OORLOGSTIJD.

COPRODUCTIE ITA
REGIE MATEUSZ STANIAK
MET NADIA AMIN/ CHARLIE CHAN DAGELET,
YAQIEN BOUHBABA, ELSIE DE BRAUW, LAURA DE
GEEST, MONA LAHOUSSE, CARLO
PAARDENKOOPEER

EEN URGENT GESPREK

DEAN BOWEN

Als schrijver met nog relatief weinig meters in mijn recensentenpen, maar ook als iemand die vrij stevige opvattingen erop nahoudt met betrekking tot wat ik van mijzelf en van anderen verwacht die die rol innemen, vind ik het altijd wonderlijk hoe dichtbij ik heb mogen komen en hoe ik vervolgens ben begonnen bijdragen te leveren aan het discours dat gevoerd wordt over de toekomst van deze specifieke rol in het theaterveld.

Als groot liefhebber van het theater, kan ik enorm genieten van de zorg en aandacht die door zowel mijzelf als door collega's gestoken wordt in het bijdragen aan het inzichtelijk maken, vertalen van of reageren op de weelde aan voorstellingen, klein en groot, die elk jaar weer aan ons worden gepresenteerd. Dit is niet om te zeggen dat er in die generositeit niet ook dingen mis kunnen gaan.

Het reageren op een artistiek werk is op zijn minst een creatieve onderneming te noemen. Dit aangaan op een manier die de complexe balans weet te waarborgen tussen het respect voor de makers en betrokkenen, de eigen integriteit, bewustzijn van de subjectieve positionering en de manier waarmee een potentieel publiek met zowel de recensie en de voorstelling omgaan is geen makkelijke taak. En vooral niet een die door recensenten licht wordt opgevat.

Ik werd hieraan herinnerd toen ik onlangs bij de start van dit nieuwe jaar op de zoveelste nieuwjaarsborrel terecht was gekomen. Dit keer was het de borrel van de publicatie waar u nu in bladert.

Voorafgaand aan de borrel was er een conversatie gepland met de redactie van de Theaterkrant die zou worden ingeleid door Simone Zeefuik. Onder andere mede-initiatiefnemer van het online platform PaarsPaars waar ik vorig jaar al een column aan wijdde. Die inleiding kwam helaas niet. De griep trok, zoals het nu nog steeds lijkt te doen door het land en had ook haar huis aangedaan. Jammer, omdat ik altijd zeer onder de indruk ben van de robuuste manier waarop Zeefuik nadenkt over de verantwoordelijkheden die gepaard gaan met het innemen van eender welke positie in het veld waarin we bewegen. Ik hoop nog altijd dat deze ontmoeting op een later moment kan worden ingehaald.

Zelf schoof ik door omstandigheden buiten mijn controle om, helaas pas tegen het einde van die conversatie aan, maar ik merkte meteen op dat ik in een dynamisch, onderzoekend en daarmee urgent gesprek terecht was gekomen. Een gesprek dat over meer ging dan reflecteren op het afgelopen jaar of

interne struikelblokken. Dit was een gesprek waarin er vragen werden gesteld die direct betrekking hadden op de intenties en motivaties van de individuele recensenten aldaar. En laat nou dat de conversatie zijn die PaarsPaars leek aan te zwengelen toen zij zichzelf aankondigden, omdat ze een noodzaak ontwaarden in de bespreking van het artistieke werk van Afro-Nederlanders door mensen uit hun gemeenschap.

Waar zij impliciet ook de vooringenomenheden die ingebed zijn in het idee van objectieve kunstcritiek problematiseren, betrof het hier veelal vragen over de wijze waarop er met de voorstellingen die gerecenseerd worden, omgegaan dient te worden. Hoe er bijvoorbeeld mee om te gaan wanneer je het idee hebt niet de juiste bagage of het juiste instrumentarium te hebben om een voorstelling op haar eigen premisse te analyseren. Wat überhaupt de persoonlijke ideeën waren over de functie van de recensie in het algemeen of over de interpretaties en implicaties van het woord *kritiek* in de term *kunstcritiek*.

Allemaal noodzakelijke vragen. Vooral in een tijd waarin het discours vraagt rekenschap te geven van de particulariteit in zowel individueel en collectief makerschap. In die omstandigheden heeft de recensent niet de luxe zich van die vraag te ontdoen.

Genoeg tijd om al deze complexe vragen volledig uit te pluizen is er natuurlijk nooit. Zo ook deze keer niet.

Het gezelschap rondde de discussie af en trok naar de bar van de Smoeshaan om daar het nieuwe jaar in te luiden en ietwat informeler de nog rondzingerende vragen onder het genot van een drankje verder met elkaar te bespreken.

Het leidde tot verrassende inzichten. De invloed van scholing bijvoorbeeld. En hoe dit vrij heftige effecten heeft op wat van waarde wordt geacht in artistieke analyse.

Hoe anders dit lag bij mensen die zelf maker waren. Maar ook leek er een intergenerationeel verschil te zijn in de opvattingen rondom de positie, de functie en de invloed van de recensent. Deze en nog vele andere inzichten herinnerden me aan de noodzaak deze conversaties te blijven voeren, vooral ook met alle andere stakeholders in het veld om op holistische wijze te blijven affasten wat de dynamische reikwijdte is van onze respectievelijke rollen in relatie tot het discours en de wijze waarop we verantwoordelijkheid dragen voor zijn ontwikkeling.

En als dat geen waardevol startpunt van alweer een nieuw jaar is, dan weet ik niet wat wel.

SOCIAAL MOBIEL

DANIËLLE KERSTEN: 'JE HERKENT DE AANPAKKERS'

Theaterwetenschapper Talitha Stijnman was de eerste in haar familie die ging studeren. Jarenlang voelde ze zich soms ongemakkelijk in de theaterwereld waarvoor ze zo'n passie koestert. Voor Theaterkrant Magazine interviewt ze collega's die, net als zij, uit een andere sociale omgeving komen over hoe zij dit ervaren en welke positieve bagage ze vanuit hun achtergrond meebrengen. In deze editie: Daniëlle Kersten.

DOOR TALITHA STIJNMAN BEELD HERMAN VAN BOSTELEN

Daniëlle Kersten is oprichter en samen met Ine de Boer eigenaar van Eigen Naam BV, gespecialiseerd in het produceren van grote evenementen zoals *De Stormruiter*, *Hanna van Hendrik* en *De Vergeten Twentse Lente*. Daarnaast boeken zij diverse theatertournees en verzorgen het agentschap van een breed scala artiesten, zoals Richard Groenendijk, Eva Crutzen en Nina de la Parra. Kersten is (als enig kind) geboren en getogen in Nijmegen, in de wijk Goffert, een buurt waar naar verhouding veel mensen wonen met een lager opleidingsniveau en die moeten rondkomen van een klein inkomen. Na de havo ging ze naar het vwo en was de eerste in haar familie die naar het hbo ging.

Wie is je vader, wie is je moeder?

'Mijn vader leeft niet meer. Hij was elektricien en verwarmingsmonteur. Mijn moeder was in die tijd huisvrouw en maakte schoon bij andere mensen. Ze waren een hecht, liefdevol team. Als mijn vader spoedklussen had 's avonds of in het weekend ging ze altijd mee. Helpen. Of schoonmaken. Twee hardwerkende mensen die probeerden op die manier de extraatjes te verdienen.'

Hoe ben jij in het theater terecht gekomen?

'De gymlerares van mijn middelbare school was getrouwd met de

adjunct-directeur van de Schouwburg. Ik was een jaar of 15 en gefascineerd door het theater. Dat komt uit het niets, want mijn ouders waren helemaal niet cultureel ingesteld. Samen met mijn beste vriendinnetje, met wie ik nog steeds bevriend ben, had ik gevraagd of we een keer backstage mochten kijken. Hij had geregeld dat we bij de voorstelling van Paul van Vliet een dag mee mochten lopen. Bouwen, voorstelling kijken en daarna afbreken. Ik werd gewoon gegrepen door het theater en de hele sfeer eromheen. Ik mocht in de coulissen zitten en voelde wat er op zo'n plek gebeurde. Dat wilde ik ook! Die technici boden aan dat ik gratis voorstellingen mocht kijken als ik mee zou helpen met afbreken. Dat deed ik in mijn vrije tijd. Tot ik na een afgebroken opleiding fysiotherapie stuitte op de studie Cultuur & Beleid op de Hogeschool Holland en naar Amsterdam ben verhuisd.'

Werd je van huis uit gestimuleerd om te leren?

'In keuzes werd ik gelaten. Mijn ouders hebben mij nooit hoeven stimuleren. Mijn moeder kon me niet helpen en mijn vader was druk met zijn eigen werkzaamheden. Dus ik heb het altijd uit mezelf gehaald. Die gedrevenheid heeft mij ook ver gebracht. Het feit dat je zelf de

verantwoordelijkheid hebt of krijgt werkt ook goed. Ik heb soms wel twijfels als ouders hun kinderen direct bijles geven. Uiteindelijk is het prettig wanneer je zelf gemotiveerd bent.'

Zouden kinderen van nu vanuit motivatie de route die jij gevolgd hebt kunnen bewandelen of is dat moeilijker geworden?

'Ik denk dat dat nog steeds wel mogelijk is. In mijn vak dan. Als je gewoon alles aanpakt, dan kom je echt wel bovendrijven. Maar het is wel moeilijker, omdat er nu ook goede opleidingen zijn op het gebied van productie en techniek. Werkgevers zullen sneller kiezen voor iemand die een papertje heeft. Maar als ik iemand op de vloer zie, van wie ik denk: oh die snapt het, dan vraag ik die voor een volgend project. Vooral als het gaat om productie, dat is toch gewoon een uitvoerend vak, dus dan weet je op de vloer al vrij snel wat iemand waard is. Je herkent de aanpakkers.'

Merk je dat je uit een andere sociale klasse komt?

'Nee, ik heb daar geen last van. Ik heb het gevoel dat dat ook niet zo speelt in de culturele sector. Ik denk dat als je in de advocatuur werkt, het veel meer van belang is wat je achtergrond is. En ik heb me ook wel op een bepaalde



manier ontwikkeld. Ik heb een aantal interesses, en heb vrienden die ook die interesses hebben. En in mijn omgeving komen ook veel mensen uit een arbeidersgezin, dus die snappen waar ik vandaan kom. Je verzamelt toch gelijkgestemden om je heen. Maar als ik naar mijn familie kijk, en ik hou heel veel van mijn familie, denk ik wel: het is echt een andere wereld.'

En pas je je dan aan, als je weer bij hen bent?

'Ik vind het moeilijk me tot hen te verhouden. Vroeger kon ik er een beetje op neerkijken. Dat gevoel heb ik gelukkig niet meer. Ik zie inmiddels de waarde van hoe ieder zijn leven leidt en ik vind het belangrijk dat te respecteren. Maar zelf heb ik me toen vanuit weerstand een andere richting uitgeduwd: ik wilde financieel onafhankelijk zijn, ik wilde niet iedere avond voor de tv zitten. Ik wilde ertoe doen. Ik ben zelfs, toen ik me ervan bewust werd dat ik een Nijmeegs accent had, lessen ABN gaan volgen. Het was niet zo extreem dat ik mijn afkomst verloochende, maar ik wilde wel echt een andere kant uit.

Maar nu dat gelukt is, zie ik ook dat wij in onze Amsterdamse bubbel zitten. Als ik op locatie sta bij *Hannah van Hendrik* in Twente hoor ik dat mensen radicaal anders denken over dingen, die nu spelen. Wij zien onze eigen omgeving als basis maar het is natuurlijk veel interessanter om je te verhouden tot de ander.'

Doe je daar ook iets mee?

'Ik doe heel veel met humor. En ik heb in de loop der jaren ook geleerd alert te zijn op mijn eigen vooroordelen. Dat ik open moet staan voor mensen van wie ik juist ben weggegaan, en die niet per se hetzelfde denken als ik. Om in verbinding te blijven.'

Snapt jouw familie jouw huidige leven?

'Ik heb het daar gewoon niet over. Ik vind het ingewikkeld om uit te leggen, het is zo'n andere wereld. Zelf wist ik vroeger ook helemaal niet dat mijn beroep bestond. Ik ben daar ook maar ingerold. Na mijn studie was ik

officemanager bij een geluidsbedrijf, zo kwam ik bij La Bloemen Productions terecht en vandaaruit ben ik het management voor artiesten gaan doen en kwam het produceren erbij. Ik heb ook nog nooit een vijf jarenplanning gemaakt, dat zit niet in mijn systeem. Ik ben wel op dit moment aan het denken: waar word ik nu echt blij van? En welke dingen wil ik niet meer?'

Ben je ambitieus?

'Meer trots. Dat ik ondertussen weet dat ik iets kan. Dat helpt, omdat ik het bijvoorbeeld soms lastig vind in een omgeving te werken waar ik me niet prettig voel. Ik durf me daar nu meer over uit te spreken.'

Welke waarde heb jij meegekregen van huis uit?

'Eerlijkheid. Hard werken en niet zeuren. Sparen, ik heb geleerd goed met geld om te gaan. Je nergens te goed voor voelen. Ik denk dat je daar het verst mee komt, zeker bij van die grote locatieprojecten met veel medewerkers. Dat iedereen zich verantwoordelijk voelt. Maar dat kan ook doorslaan. Als iemand te lui is om iets te doen, dan word ik daar een beetje onaardig van, haha.

En wederzijds vertrouwen. Mijn moeder kon 1000 procent op mij vertrouwen dat ik geen dingen deed die niet mochten. En omgekeerd dat wat er ook gebeurde, zij er altijd voor mij zou zijn. En verder is mijn moeder super trots op mij, al gaat ze zelf maar sporadisch naar theater.'

Wat is volgens jou de reden dat mensen niet naar theater gaan? Geld? Onbekendheid?

'Ik moet eerlijk zeggen dat het ook wel een ouderwetse vorm is. Al die gebouwen in elk zichzelf respecterend dorp, die de hele dag leeg staan. En 's avonds komen daar mensen een kopje koffiedrinken en gaan het theater in. Ik heb het gevoel dat de vorm lastig is voor mensen. Het is natuurlijk toch heel statisch, ook al gebeurt het live. En ik denk zeker dat geld een rol speelt. Naar theater gaan is duur, je moet er wat voor over hebben.

Ik had vroeger zendingsdrang om mensen naar theater te krijgen, dan ging ik ze adviseren, omdat ik het jammer vind dat ze die magie van theater niet meemaken. Dat heb ik in Twente ook gezien. Daar kwamen mensen die nog nooit naar het theater waren geweest betoverd naar buiten. Dat vind ik het mooiste aan theater.

Natuurlijk zijn er ook best veel voorstellingen die niet heel goed zijn. Maar het gekke is dat mensen dat wel van televisie of series accepteren. Daar zit ook veel middelmatigheid, al voel je dat niet direct in je portemonnee.

En het gaat volgens mij ook om een gesprek kunnen voeren met elkaar over wat je gezien hebt - om iets aan te wakkeren. Als niemand van je familie naar theater gaat, dan is het ook geen gespreksonderwerp. En dat is toch de basis, dat je elkaar ergens vindt in een gemeenschappelijkheid van wat je gezien of wat je ervaren hebt. Als dat te ver uit elkaar ligt, is er geen grond.'

Hoe vind je het dan dat er gemeenschapsgeld naar de kunsten gaat?

'Ik vind het heel goed dat er mogelijkheden zijn om dingen te ontwikkelen die er anders niet zouden zijn. Ik zou het erg vinden als de culturele wereld verschaalt, dat er alleen maar entertainment is. Het is belangrijk, net als dat er uitvindingen zijn, dingen te ontwikkelen die je op een andere manier naar iets doen kijken. Anders wordt dat pad nauw en ontstaan er ook geen nieuwe vormen of nieuwe uitgangspunten. Het is van belang in de breedheid dingen te kunnen blijven maken, zodat het iets teweeg kan brengen.

Maar ik ben me wel heel bewust van het feit dat je met gemeenschapsgeld dingen mag maken en dat daar ook iets tegenover moet staan. Daarom vind ik het belangrijk dat er beweging blijft in de sector en dingen niet statisch zijn. Gelukkig waait er nu een nieuwe wind, dat voel je met Eline Arbo en Daria Bukvić. En dat werd ook wel tijd.'

**LADY
+
LORD
MACBETH**

NAAR SHAKESPEARE VAN TOM LANOYE

TS
THEATERGROEP
SUBURBIA.NL

REGIE OLIVIER
DIEPENHORST
SPEL JOY WIELKENS
ALWIN PULINCKX
AUS GREIDANUS JR.
MATTHIJS IJGOSSE
YARA ALINK
MUZIEK BLACK
PENCIL

THEATERTOURNEE
VAN 01/03 T/M
14/04 2024

ZUMMER
BÜHNE

**DE GROTE
VLOED**

Muziektheater
over liefde en opstand

14 aug - 8 sep
Oosterwijtwerd

Tickets: [zummerbuhne.nl](https://www.zummerbuhne.nl)

GARAGE TDI
Jeugdtheater Drenthe

18 MRT
T/M 21 APR
NORG

**OERLAB
VOOR DE
TOEKOMST**

5 WEKEN VOL CREATIVITEIT:
THEATER, MUZIEK, WORKSHOPS
EN MEER. DOË JE MEE?

Meer info: garagetdi.nl/oerlab

Fonds voor Cultuurparticipatie | het Cultuurfonds | provincie Drenthe | Gemeente Assen | VSBfonds

Jim van der Woude (1948-2023)

Op zoek naar de ontsnapping

Door Willem de Wolf

Ik herinner me dat ik toch vooral gefascineerd was door de pijn die hij zichzelf aandeed, dat hij het elastiek zo onwerkelijk diep in het eigen vlees liet snijden. Mijn generatie zag Jim van der Woude waarschijnlijk voor het eerst op een van die vele avonden in het Shaffy-theater waar Hauser Orkater de voorstelling *Zie de mannen vallen* speelde en waar hij - Jim dus - ergens aan het begin van de voorstelling geloof ik, zijn dan al legendarische omgekeerde Houdini-act uitvoerde. Een nummer waarin hij zijn lichaam en gezicht alsmaar verder in dikke elastieken liet snoeren en zichzelf onherkenbaar vervormde. Was het wel zo leuk om naar te kijken? Ik weet dat ik het ook huiveringwekkend vond en dat ik me tijdens het optreden vooral afvroeg of het niet een keer mis kon gaan, of we er niet getuige van zouden worden dat z'n oog uit zijn kas zou worden gekatapulteerd.

Jim was mysterieus en onvoorspelbaar. Hij bracht eind jaren zeventig, begin jaren tachtig een nieuw, bizar en uitzinnig soort fysieke clownerie dat niet alleen ergens met Jango Edwards en zijn *Festival of Fools* te maken had, maar ook – althans voor mij – met Gerard Reve en zijn romanfiguren Frits van Egters en Werther Nieland. Eigengereide, knutselende en experimenterende acts waren het, vol perversiteit en wreedheid met een grote weerzin tegen het burger-establishment. Wat Jim deed was gevaarlijk. Zowel op als naast het toneel. Als je als toneelschoolstudent al eens de moed had verzameld om hem in het Shaffy-café na afloop van een voorstelling aan te spreken dan was dat niet zonder risico's. Met een sardonische lach met harde

uithalen, een cryptische opmerking en een paar buitenissige bewegingen werd je voor je het wist tot onderdeel van een volgende act gemaakt.

Jim was ongrijpbaar. Hij leek altijd op zoek naar de ontsnapping, naar zijn onafhankelijkheid. En ik herinner mij dat juist dat, die wil autonoom te zijn – of was het eerder het verlangen met rust gelaten te worden - voor mij en mijn medetoneelschoolleerlingen toen al iets heel uitdagends had. Belangrijker soms dan het in stand houden en het koesteren van een theatergezelschap leek toen al de romantiek van de opsplitsing, was de keuze voor de eigen artistieke ongebondenheid. In ieder geval was Jim zich in die tijd altijd wel ergens van aan het losweken, altijd hoorde je wel een gerucht over een breuk, over voorbereidingen voor nieuwe solo's, altijd was hij wel bezig zich aan een al te dwingende esthetiek te onttrekken. In ieder geval ontgingen de afsplitsingen van Hauser Orkater in de *Horde* en *De Mexicaanse Hond* ons in die tijd niet. Zoals het ons ook niet ontging dat alle nummers op de elpee *Zie de mannen vallen*

– een titel uit 1979 nota bene! – van Alex van Warmerdam en Dick Hauser waren. Op één na: het onnavolgbare *Jabber-Nederlands van Plasties Faam*. Dat was van Jim. En laat nu juist dat het nummer zijn dat we vaak door de gangen van de toneelschool lieten galmen: *plasties faam commode esse ruitpracht de droefheid...*

Jims lichaam en gezicht mochten dan van elastiek zijn, het maakte hem niet altijd even flexibel. Zijn wil tot autonomie werd in de loop van de tijd meer en meer ook gevoed door weerzin tegen het vak in het algemeen, door diepe existentiële twijfel aan het eigen kunnen ook. Ik heb slechts een keer intensief met hem samengewerkt. In 1997 maakten Kas & de Wolf samen met René van 't Hof en Jim *Desperado*, een voorstelling over een viertal door het leven en het werk gefrustreerde mannen die zich in het weekend in cowboypakken hesen om zich tegenover zichzelf en elkaar van hun flinkste kant te kunnen laten zien. Aanvankelijk zouden we gaan improviseren, maar Ton en ik hadden nog een tekst liggen waarvan de opzet

was zo min mogelijk te zeggen door het hele stuk uit een platitudes te laten bestaan. Jim speelde de op zijn werk vanwege zijn leeftijd uitgerangeerde Bert. Zelden heb ik iets dat leek op 'op het lijf geschreven' zien samengaan met zoveel weerzin en verzet. Het werkproces bestond voor Jim behalve uit het zo gereserveerd mogelijk doen over het eigen plezier vooral uit een aanhoudend gevecht met de tekst, met het kostuum, met het lichaam, met de discipline, met het publiek, met het toeren, met de theaters en met het spelen. Naar het einde van zijn carrière kreeg de afkeer de overhand. De solo begon zich meer en meer over de rest van het leven uit te strekken. Jim was graag alleen om niets uit te hoeven leggen denk ik, om alles in het eigen tempo te kunnen doen, maar waarschijnlijk ook om de mogelijkheid te hebben om uiteindelijk te kunnen vertrekken zonder gedag te hoeven zeggen.



JIM VAN DER WOUDE IN *DESPERADO* (1997) VAN KAS EN DE WOLF/STICHTING WOODS VAN EN MET RENÉ VAN 'T HOF, TON KAS, WILLEM DE WOLF EN JIM VAN DER WOUDE LICHT JACQUES VAN ROON FOTO CLEO CAMPERT MET DANK AAN THEATERCOLLECTIE/ALLARD PIERSON (STICHTING TIN)

Marjon Brandsma (1943-2024)

Ernstig en frivool

Door Leonard Frank

Marjon heeft geleefd zoals ze toneel speelde en ze heeft toneel gespeeld zoals ze leefde. Onverschrokken en bedeesd, dramatisch tot peilloze dieptes en liefvallig klingelend in momenten van geluk. Bijna kapseizend onder een toegewijd geweten, nerveus en geharnast achter een groot gekoesterd geheim. Koket en dansend, ondeugend en flirterig zoals de zon die even naar binnen piept. Ernstig en frivool, dat is ze tijdens haar leven en op het toneel. Afwisselend een pure schoonheid en dan weer morsig uiteen gezakt.

Een intellectueel met aandacht voor de tekst maar ook vol beweging en muziek. Charmant en tegelijk met een vermogen tot grandioze norsheid en daar bovenop de eeuwige twijfel: het Baal toneel of de Haagse Comedie? De tweespalt waaruit ze is opgebouwd.

Uit de verte maakte ze een schuchtere indruk tussen alle anderen bij het studentoneel van de AVSV, het meisjescorps in het begin van de jaren zestig. Frêle en onzeker, zo weg te blazen. Dichterbij blijkt het tegendeel: een gedegen klassieke dansopleiding, een forse periode pianoles, nu student Nederlands met een onwrikbaar plan. Het plan om toneelspeler te worden.

'Graai eens wat meer in de vuilnisbak, bevuil en verlaag je, haal het onderste uit je kan, zoek de onderkant, smijt met vunzigheden, ga eens weg van dat beeldige, o zo goed opgevoede en keurige Gooise meisje, schreeuw de longen uit je lijf,' roep ik in voorbereiding voor haar gang naar de toneelschool. Het kostte haar moeite maar ze hield vol, ze begreep de noodzaak ervan.

Op school met Marjon in *Freule Julie* en Olga Zuiderhoek en Robbie Prager. Waarschijnlijk de eerste Strindberg met belcanto zang (en vermoedelijk de laatste).

Voor mijn regie-eindexamen met als onderdeel *De 3 Soldaten* van Brecht. Spel: Olga, Marjon, Trudy Derksen en Sacha Bulthuis in gekleurde overalls en met schietgeweertjes.



MARJON BRANDSMA IN BEKENDE GEZICHTEN, GEMENGDE GEVOELENS (1978) VAN BAAL REGIE LEONARD FRANK DECOR PAUL GALLIS KOSTUUMS LEONIE POLAK FOTO HANS VERHOEVEN MET DANK AAN THEATERCOLLECTIE/ALLARD PIERSON (STICHTING TIN)

Haar klas doet eindexamen, nee niet weer met een mooi gespeelde scène, nee, het oproer kraait: een scène uit een stuk van Anouïhl wordt (om het dames- en herentoneel te kijk te zetten), de eerste keer zorgvuldig en net echt gespeeld, dan herhaald, en iets sneller, nog iets sneller herhaald, nog iets, totdat het uit de bocht vliegt, het stencilapparaat opkomt en de pamfletten met opruiende teksten in het publiek worden uitgedeeld. Het is 1970.

Een aan een pijp lurkende stuurse boer in Jan Hanlo bij het Instituut voor Theateronderzoek en *Oote Boe*, het gedicht.

Dan wordt in 1973 toneelgroep Baal opgericht en is zij er vanzelfsprekend bij.

In een schriel roze onderjurkje heupwiegen en zingen over een stuk zeep om de breeduit liggende Baal (Rudolf Lucieer) te verleiden.

Toneel was bittere ernst en het werken eraan eveneens. Als ze ja zei tegen het stuk, dan geen flauwekul, maar op zoek naar de waarheid over haar rol. Het improviseren als middel, daar is veel bezienswaardigs uit voort gekomen.

Het tweede seizoen, *De Rit over het Bodenmeer* (Peter Handke). Marjon trekt alle registers open, danst, buldert, zingt, verkleedt en hangt de clown uit.

Niet weer de keuze voor de Gooise kant,

donder ik, en haar honende lach schalt door de repetitieruimte. Een dubbelzijdig talent. Een grande dame en een lachende kleuter. Alsof ze het altijd koud had behalve op het toneel, daar gloeide ze.

Voor *het Pensioen*, ze vouwt zich om de blote vermoeide voeten van haar broer heen en pampert ze bijna tot een happy end.

'Zeg, hallo Frank', klonk het soms, haar stem een octaaf lager bassend, dan wist je, Ojee, dat wordt hommeles en een lange discussie. En zo konden we onze platonische haat-liefdeverhouding verder ontwikkelen en verfijnen.

In *Bekende Gezichten, gemengde gevoelens* rent ze razend en schuimend van woede over eettafels heen en zet tegelijkertijd de lampenkapjes recht. Is er dan niets op haar spel aan te merken? Jawel, ze is met haar handen aan het wapperen. Elke impuls of overgang wordt begeleid met een gebaar. Hou op, het voegt niets toe, integendeel.

Leedvermaak, zij gescheiden en solo, maar getrouwd met haar viool, die zij bij het afscheid tegen de borst klemt, hurkend tegen een pilaar. Eenzamer beeld ken ik niet.

Niet de ogen zijn de spiegel van de ziel, Marjon heeft me doen inzien: het is de stem en dan met name die van haar.

Ze was onschatbaar, voor mij, voor Baal, voor het toneel.



HELMERT WOUDENBERG, PUBLICITEITSFOTO VOOR MANSHOLT (2014) FOTO PAUL HOES

Helmert Woudenberg (1945-2023)

Betrokken en bevlogen

Door Tjeerd Bischoff

Jeroen van den Berg en ik leerden Helmert Woudenberg kennen op de Theaterschool waar we in de vorige eeuw les van hem kregen, ik als aankomend acteur, Jeroen als aankomend regisseur. Helmert was een zeer bevlogen en inspirerend docent die ons onderwees in de vier elementen water, vuur, aarde en lucht, en hoe je die bij het toneelspelen in kon zetten. Druk rokend deed hij het voor. De o zo zachtvaardige man veranderde voor onze ogen in een vulkaan van kolkende drift. Zijn imposante gestalte

leek haast nog te klein voor al het vuur en water dat door hem heen stroomde.

Circa 35 jaar later, in 2012, zaten we opnieuw tegenover hem, in een café aan de Amstel. We hadden een stichting opgericht met de bedoeling de voorstelling *Mansholt* uit te brengen en we hadden bedacht dat Helmert de hoofdrol moest spelen. Onder andere omdat hij zo ongelofelijk op *Mansholt* leek. Tot onze verbazing zei hij meteen ja. Misschien omdat we van plan waren de voorstelling niet in de theaters te spelen maar in boerenschuren - zelf was hij opgegroeid bij een boerenfamilie -, misschien sprak het hem aan om te werken met oud-leerlingen, of misschien had de IT'ing hem verteld dat hij rustig met ons in zee kon gaan.

Mansholt hebben we twee zomers lang gespeeld in schuren verspreid over het land. En van het een kwam het ander. Tien jaar lang was hij onderdeel van Toneelgroep Jan Vos. In weer en wind, op erven en

velden vertelden we onze verhalen.

Helmert speelde prachtige rollen in *Wind*, in de *Recreanten*, in *Gas* en in *Koning van het Grasland*. En zoals dat gaat met dergelijke lange en intensieve samenwerkingen, je wordt familie.

In onze familie nam hij niet zomaar de rol in van 'de vader'. Hij was wel degelijk de spil, maar dat was onuitgesproken, zonder dat hij daar een positie voor opeiste. Hij was het door zijn betrokkenheid, zijn durf, zijn onverstoornheid. Door zijn lichtheid ook. Helmert had een enorm vermogen om als het onderling even zwaar was, dat volop te incasseren, maar het vervolgens weer achter zich te laten. Het stroomde door hem heen, hij had totaal geen talent voor bitterheid. En een groot talent voor spelerei, ook buiten het toneel om. We hebben ons zo vaak slap gelachen. De buitenissige toneelstukjes die ontstonden tijdens *Gas* als ik met hem en Stefanie (van Leersum) en Anna (Raadsveld) door Nederland tufte,

waarbij we ook weer een familie speelden. Helmert was dan de moeder, lijdend aan kanker in een terminaal stadium, en bij wijze van afscheid maakten we een tournee langs haar favoriete pretparken.

Zijn lichtheid had ook te maken met onthechtheid. Alles wat met status, positie en decorum te maken had, deed hem weinig. De uitspraak van Mansholt die hij het mooiste vond, begint met de volgende zinsnede: 'Wanneer je iets nieuws moet gaan opbouwen en alle mensen als gelijken moet aanvaarden, niet alleen maar met de lippen, maar echt...' Helmert straalde in alles uit dat mensen voor hem radicaal gelijkwaardig waren. Hij keek tegen niemand op en hij keek ook op niemand neer. En hoe graag hij ook aan het woord was, hij interesseerde zich voor de mensen om hem heen. Ook voor mensen die hij op straat ontmoette en die hij vervolgens meetroonde naar de voorstelling.

Dat brengt mij bij een andere eigenschap: een groot vermogen om niet te oordelen. Hij sprak bijna nooit lelijk over mensen. Wel was er een eindeloze fascinatie over hoe ze/we in elkaar steken. Daar was hij door gegrepen, dat stond in directe verbinding met het toneel dat hij maakte. In *Waterman*, een solo van hem, vertelde hij zeer aangrijpend het

verhaal van een joodse jongen uit een groot gezin die na een razzia alleen thuis achterblijft. In *Übermensch* vertelde hij het beklemmende verhaal van de jeugd van Hitler. Beide verhalen gespeeld vanuit een volledige betrokkenheid. Helmert engageerde zich als toneelspeler met het menselijk bestaan in al zijn facetten en al zijn kleuren. Zonder oordeel, zonder aanzien des persoons.

Waar hij ook onthecht in was, was in lichamelijk ongemak. Met flapperend zomercolbert liep hij door regen en wind, zonder dat het hem leek te deren. Deze zomer kwam hij er achter dat hij al jaren en jaren op schoenen liep die twee maten te klein waren. Tijdens corona, toen iedereen het openbaar vervoer meed, nam hij onverstoortbaar de trein, hij kon ook met me meerijden, maar nee, in de trein kon hij nog even werken. Dezelfde onverstoortbaarheid waardoor we op de dag van de première van *Gas* op en neer moesten racen naar Terschelling, waar hij 's middags nog even een solo moest spelen.

Het enige fysieke wat hij niet relativeerde was eten. Iedere dag op tournee kwam de vraag: wat eten we? Of, hoe laat is de lunch? Of: is er wel gedacht aan lunch? Met een licht verontruste blik. De koelkast opentrekken om even de inhoud te controleren. En zo gauw het

eten klaar stond, begon hij. Methodisch bijna. Helmert at, als het hongerkind dat hij ooit was geweest.

Wat indruk op mij maakte, was de open en ontspannen manier waarop hij op het toneel stond. Waarbij hij het altijd deed met dat wat er op dat moment aan de hand was. Steeds geloofwaardig, steeds overtuigend. En als dan de vlam in de pan sloeg en hij gegrepen raakte of aangedaan, uit hemzelf of in reactie op het spel van een tegenspeler, dan sloeg dat moeiteloos over op het publiek en op mij. Dan zat ik daar ineens met een schroeiend gevoel in mijn keel, of de tranen liepen onverhoeds over mijn wangen.

Als schrijver maakte hij indruk op mij met zijn stilistisch vernuft en durf. In *Waterman* laat hij iedere zin met het werkwoord beginnen: 'Loop ik over het Waterlooplein, zie ik ineens...' 'Zo'n ingreep klinkt bedacht - en is dat natuurlijk ook - maar het effect is overrompend. Je wordt volledig in de beleving getrokken van een jongen die geen idee heeft wat er komen gaat. Wat gemakkelijk het zoveelste verhaal over een tijd van verschrikking had kunnen zijn, wordt volkomen vers en actueel. *Waterman* is één van de beste monologen die ik ooit heb gezien.

Helmert leefde voor het toneel. Soms was je hem kwijt en dan stond hij aan de rand van een akker nog even de tekst van een solo door te nemen was. Twee dagen voor zijn overlijden was hij nog druk in overleg met Jeroen over nieuwe projecten. Met José Kuijpers zat hij midden in een tournee van de voorstelling *Blind*. En er werd gerepeteerd aan een nieuw stuk van hem, *De kwestie Sjostakovitsj*. Het is hem in elk geval vergund geweest om te kunnen sterven in het harnas.

Helmert zei wel eens dat hij bij ons het familiegevoel van het Werkteater terugvond. Wij op onze beurt vonden het geweldig dat Helmert zich op een dergelijke manier aan ons wilde verbinden. Bijna onopgemerkt, zonder er ooit een woord aan vuil te maken, zijn we zijn pad ingeslagen, hebben we op zijn manier toneel gemaakt.



TRUDI KLEVER EN HELMERT WOUDENBERG IN KONING VAN HET GRASLAND (2017)
VAN TONEELGROEP JAN VOS FOTO DAPHNE VAN DE VELDE

BACK STAGE

Bent u geïnteresseerd om uw adresgegevens een jaar lang (6 plaatsingen) voor € 250,- (met logo € 350,- per jaar) in deze rubriek te vermelden? **Bel Daily Productions 030-691 38 35** (Ook voor het plaatsen van advertenties)

ADMINISTRATIEKANTOOR ASK www.kantoorask.nl



Online boekhouding, rapportages, salarisadministratie, jaarrekeningen, interim werkzaamheden, management informatie, fiscale- en financiële advisering.

Herengracht 566 III, 1017 CH Amsterdam
020 620 83 39 / www.kantoorask.nl

BUREAU LOMMER www.bureaulommer.nl



Wilt u ook gratis adverteren in Google? Bureau Lommer is gespecialiseerd in het opzetten van Google Grants-campagnes voor culturele organisaties. Wij werken o.a. voor Holland Festival, Paradiso, De Kleine Komedie en Theaterkrant.nl. Meer weten?

06 41 81 26 59 / bureau@bureaulommer.nl

THEATERBOEK www.theaterboek.nl

WWW.THEATERBOEK.NL

Theaterteksten van hedendaagse schrijvers. Monologen, dialogen, integrale stukken en korte scènes om te lezen en te spelen.

Postbus 1445, 1000 BK Amsterdam
020 638 19 78 / info@theaterboek.nl

CULTUUR ACCOUNTANTS www.cultuuraccountants.nl



Wij verrichten onze diensten aan organisaties in de kunst- en cultuursector zoals Musea, schouwburgen, orkesten, poppodia, dans- en theatergezelschappen. Wij kunnen uw jaarrekening of subsidieafrekening controleren. Daarnaast hebben wij veel ervaring en kennis van de diverse subsidieregelingen.

www.cultuuraccountants.nl
T: 06-14181185
M: info@cultuuraccountants.nl

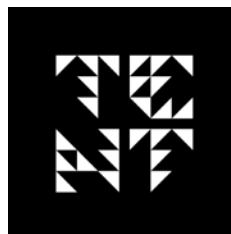
GARAGETDI www.garagetdi.nl

GARAGE TDI Jeugdtheater Drenthe

GarageTDI is hét huis voor jeugd- en jongerentheater in Drenthe. Het is een plek waar geëxperimenteerd, gecreëerd, ontwikkeld en getoond wordt. Dit doet GarageTDI door het maken van jeugdtheatervoorstellingen voor alle leeftijden, het ondersteunen van talent binnen de theateropleiding, het organiseren van het jeugdtheaterfestival Art of Wonder, kunsteducatie op school en de eigen jeugdtheaterschool.

Industrieweg 8
9403 AA Assen
info@garagetdi.nl
0592-795412

TENT HUIS VOOR HEDENDAAGS CIRCUS www.tent.eu



TENT is een onafhankelijk, landelijk opererend productiehuis voor hedendaags circus. In dit huis onderzoeken en verleggen we de grenzen tussen circus en andere kunstdisciplines. We ondersteunen makers in verschillende stadia van hun artistieke ontwikkeling en maken ontmoetingen mogelijk tussen makers onderling en hun publiek.

Gedempt Hamerkanaal 203
1021KP Amsterdam
info@tent.eu
@TENTcircus

KUNSTEN'92 KOMT OP VOOR DE BELANGEN VAN KUNST, CULTUUR, ERFGOED EN DE CREATIEVE SECTOR.

Kunsten'92

Kunsten '92 wil met een gezamenlijke stem het maatschappelijke en politieke klimaat voor kunst en cultuur in Nederland verstevigen. We lobbyen met en namens de hele sector - makers en organisaties - voor verantwoord beleid en voldoende budget voor cultuur. We zetten urgente onderwerpen op de politieke agenda en laten goede voorbeelden zien. Hoe? Met bijeenkomsten, publicaties, KUNSTEN2030, Fair Practice Code, Taskforce culturele en creatieve sector, Paradijsdebat, BNG Bank Erfgoedprijs, noem maar op. Voor leden (en niet-leden) vormt Kunsten '92 een zeer breed landelijk netwerk. Word ook lid!

www.kunsten92.nl / info@kunsten92.nl
020 - 4220322 / @kunsten92

NAPK www.napk.nl



Samen met de NAPK voor een gezonde en professionele sector. Sluit je aan en word lid.

www.napk.nl
info@napk.nl

OZCAR www.ozcar.nl



Ozcar is DE financiële partner voor culturele instellingen. Ozcar voorziet u van overzichtelijke en betrouwbare rapportages. Daarmee bent u op elk gewenst moment in staat om op actuele cijfers te sturen.

Ozcar werkt voor meer dan 90 toonaangevende culturele instellingen.

Ozcar
Mondriaan Toren
Amstelplein 54
1096 BC Amsterdam
www.ozcar.nl
T: 020-2559344
E: info@ozcar.nl



NOTITIES

Je ziet 6 (authentieke) bladzijdes uit de notitieboekjes van theaterrecensent Sander Janssens. Over welke 6 voorstellingen uit seizoen 2023-2024 was hij aan het schrijven?

by een stukje draag
veldje ramin
se plant - auberg

Tr → spangard
werdigen
aan 1573
8 oktober

in de veldje van de spangard
met de kring streek de
bezoeker terug van
het veldje

gevoel & ontweer

juridisches flinkheid
(wegen de tijd)

1.

leuke dag 'maakte me een
aard'

Strookje - Hraavijg 2
- dlethoer
- rok met CEO doorgaff

Wrouw bijt weg

ik dank met dat ik
weg loop omdat voor
'doel' bevallen is
of omdat ik het is
meer want dat is het
wat later komde en
narrer komde
ik dank dat het van
mij licht.

2.

wanenmeel

tap/klompen/
schakel abis
Stu

jezus met herold



trom, sonbrade

3.

egipste
weldines
in widdervand

"rediscover
your wild side"

tele your inner
aninet
back into
nature

4.

muren heelen dat
se nieren leen
den streken
planken en
dunne G&J

minkten is die luffante
wat de spit wank allen
anteen draat en voor
de widdet bekrijpen
den de men G&J

Umwelt

5.

Man van de
reboanden
hou het vast
reken het niet
of het is
of het is
of het is

Had je twee
leat het van

[S scham je]

6.

Stuur de juiste oplossing vóór 4 april naar: info@theaterkrant.nl en maak kans op een mooie theaterprijs.

De oplossing van de vorige puzzel was 🧩🌞
De winnaar is Nicolien van Norel.

20 – 30 MRT

LIEVE STAD

M
MEERVAART

ITA
internationaal
theater
amsterdam

DE MENTALE STAAT VAN DE STAD

MET O.A.

AMBER VINEYARD

YOUSEF GNAOUI

SAMAN AMINI

RAYMI SAMBO MAAKT

EN

**TANK AND
THE BANGAS**

**& METROPOLE
ORKEST**

**GUILLAUME
SCHMIDT**

**& PRISCILLA
VAUELLE**