KULTUREEL FRONT 22/FEBRUARI 1982

DE NOODZAAK EN HET FALEN VAN DE THEATERKRITIEK

www.toneelwerkgroepproloog.nl

COLOFON

Kultureel Front is het driemaandelijk tijdschrift van het Kultureel Front, een organisatie van producenten en verspreiders van strijdkultuur. Alle aangeslotenen willen in hun werk een anti-patriarchaal en anti-kapitalistisch standpunt uitdrukken. In het Kultureel Front steunen ze elkaar bij de opbouw en de verdediging van de strijdkultuur.

De abonnementsprijs van dit blad bedraagt ƒ 20,- of 300 Bfr. voor vier nummers, verzendkosten inbegrepen. Je kunt je abonneren, door een briefje te zenden naar: Kultureel Front Vlaanderen vzw, Lange Winkelstraat 32, B-2000, Antwerpen, of naar Kultureel Front Nederland, Pauwstraat 13a, 3512 TG Utrecht. Het telefoonnummer voor Vlaanderen: 031/320885 en voor Nederland : 030/317263.

Het vermelde bedrag gireren naar het nummer: 551-2523301-12 van de Bank van Parijs en de Nederlanden voor Vlaanderen en naar postgiro 4050943 van Kultureel Front Nederland, Utrecht. Dit nummer is in de betere boekhandels te krijgen voor ƒ 5,- of 80 Bfr.

De redaktie van dit nummer werd gevoerd door Tinus Heymans, Willibrord Keesen en Jan Smeets met assistentie van Gemma van Zeventer, Bart Dieho en Hans Olink. De illustraties, tenzij anders vermeld, zijn van Jan Smeets. De lay out werd verzorgd door de werkgroep "Hoofd en Buikpijn" in samenwerking met het Verbond ter Combinatie van Creatieve Vermogens (VCCV). Het tiepwerk werd verzorgd door Mieke de Rooy.

INHOUD

REDAKTIONEEL p.1

DE FUNKTIE VAN DE THEATERKRITIKUS. Een opsomming van twaalf verschillende funkties die de geschreven theaterkritiek vervult. BART DIEHO. p.2

KRITISEREN, PRODUCEREN. Een betoog om kritiek te zien als wezenlijke bijdrage aan het produceren van theater. STEVE GOOCH. p.7

THEATER IN DE SPIEGEL. Over de noodzaak van een nieuw soort theaterkritiek, omdat de oude niet meer voldoet. CHRIS JOHNSON. p.11

HET FALEN VAN DE KRITIEK. Een beschouwing van wat er geschreven is naar aanleiding van de toneelstukken 'Rode Zondag' van Sater en 'Het Duurt Ons Te Lang' van Proloog. WILLIBRORD KEESEN. p.16

LITERATUUR OVER KRITIEK. Voor degenen die zich er verder in willen verdiepen, samengesteld door BART DIEHO. p.30

NIEUWS VAN HET FRONT. p.32

Voor de voorpagina is gebruik gemaakt van een foto van Rob van den Eertwegh.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

DE NOODZAAK EN HET FALEN VAN DE THEATERKRITIEK

Een heel nummer van het KULTUREEL FRONT tijdschrift gewijd aan *'kritiek'*. Op het eerste gezicht lijken we daar een heel specialistisch onderwerp mee te hebben opgepakt , zoals een themanummer over het gebruik van fresnelspots in tien jaar politiek theater in Nederland en Vlaanderen. We verwachten van dit nummer geen uitgebreid lezerspubliek, geen kassucces zoals bij het vorige nummer over atoomvrije kultuur. Toch vinden wij dat dit nummer geen vaklektuur voor geïnteresseerde specialisten zou moeten zijn. De reden, dat we met dit thema komen is juist dat we vinden, dat de kritiek niet als een specialistisch terrein opgevat moet worden.

Een opvatting zoals: *"Als er over onze groep eens een positieve kritiek in de krant kwam, gingen we meteen plenair vergaderen om te kijken, wat we verkeerd gedaan hadden"* (Otto Honders in Sonja's Goed Nieuws Show, voorjaar 1980), bestrijden wij. Natuurlijk zijn wij de laatsten om te beweren, dat het politiek theater in Nederland en Vlaanderen de afgelopen jaren veel van de geschreven kritiek heeft kunnen leren. Wij zoeken de oorzaak hiervan echter niet in de geschreven kritiek op zich, alsof die onveranderbaar zou zijn. De oorzaak hiervan zoeken wij op twee plaatsen: Ten eerste in de manier waarop de afgelopen jaren konkreet kritiek bedreven werd; ten tweede in de houding van toneelmakers zelf ten opzichte van kritiek.

Politiek theater is een terrein waarvan de grenzen voortdurend aan diskussie onderhevig zijn. Eén kenmerk waarom politiek theater politiek theater is kunnen we echter niet verdoezelen: politiek theater wil bewust , met haar theater, uitspraken doen, vragen opwerpen over mensen zoals ze nu leven, waarbij de maatschappij waarin we leven als iets historisch gegroeids beschouwd wordt. Politiek theater verwerpt het menselijk noodlot, weigert de mens en de situatie waarin mensen nu leven als een onveranderbaar gegeven te aksepteren. Het Trojaanse Paard is niet te vergelijken met het Theater-van-de-Lach van John Lanting. Toneelgroep Pijlsweerd of Conte Verkeerd niet met Het Amsterdams Volkstoneel. Het KNS is geen Proloog. Een kritikus, die slechts theater ziet en beoordeelt op basis van de mate waarin een toneelstuk hem of haar boeide, is niet interessant voor de verdere uitbouw van het politiek theater. Niet dat politiek theater van ons niet mag boeien. Zelfs kritici mogen geboeid worden. Maar het gaat er uiteindelijk om, waarom en waardoor iemand geboeid raakt en wat het nut ervan is. En ook welke technieken er gebruikt zijn om het publiek te boeien. (In veel films wordt bijv. gebruik gemaakt van de striptease als middel om het publiek geboeid te houden; zo'n techniek zou de lijn van bepaalde politieke films verstoren of zelfs vernietigen - ondanks dat het misschien voor sommige mensen boeiender wordt om naar te kijken). Hier ligt een keuze, ook voor de kritiek..Hier ligt een taak, juist voor de kritiek. Hoe is een stuk opgebouwd, met welke technieken, door wie, onder welke omstandigheden, voor wie is het bedoeld, komt dat overeen met het publiek, dat werkelijk bereikt wordt, en vooral: wat levert dit alles op, wat <u>is</u> het stuk, wat brengt het zichtbaar en onzichtbaar teweeg , komt dat overeen met hoe men het bedoeld had. Deze en andere vragen kunnen pas op een voor politieke theatermakers zinnige manier beantwoord worden, wanneer de kritiek uitgaat van de uitgangspunten van het politiek theater; dus als de kritikus deze uitgangspunten minimaal deelt. Daaraan lijkt het nogal eens te schorten en daaruit komt het wantrouwen van politieke theatermakers ten opzichte van de geschreven kritiek meestal voort. Wij vinden echter, dat de geschreven kritiek het politiek theater op vele manieren van nut kan zijn . In het eerste artikel van dit nummer geeft Bart Dieho een uitgebreid overzicht van de verschillende funkties, die de kritiek heeft.

Het tweede artikel van Steve Gooch uit London snijdt de relatie aan tussen de geschreven kritiek en de kritiek binnen een groep, die een stuk aan het voorbereiden is. Met name op dat laatste aspekt - de kritiek binnen de produktiegroep - gaat hij verder in. Hij komt tot de konklusie, dat de wijze, waarop theatermakers onderling tot nu toe met kritiek zijn omgesprongen eerder een belemmering, dan een steun geweest is in de opbouw van het werk. Volgens hem is de noodzaak van een bewustzijn van wat je doet, je kritische reflektie, de kritiek dus, nu groter dan ooit en ligt hierin een gemeenschappelijke taak voor theatermakers en beroepskritici. Hoewel dit artikel over de britse situatie gaat, lijkt het vaak, alsof Steve Gooch jarenlang onze Kultureel Front weekenden bezocht heeft...

Chris Johnson gaat in het derde artikel in op de geschreven kritiek, die hij,meer dan Steve Gooch, een zelfstandige plaats toekent. Hij probeert o.a. een bepaalde traditie in de theaterkritiek te verbinden aan een bepaalde theatertraditie, n.l. de gangbare praktijk van de theaterkritiek aan de traditie van het burgerlijk theater. Met de opkomst van een nieuw theater is de noodzaak van een nieuw soort kritiek dus gegeven.

In het vierde artikel probeert Willibrord Keesen aan de hand van twee konkrete toneelstukken (van Sater en van Proloog) na te gaan, wat de geschreven kritiek in Nederland konkreet doet en waar deze in de fout gaat. We hebben geprobeerd een artikel te vinden, dat hetzelfde voor Vlaanderen doet, maar zijn daar niet op tijd in geslaagd. Overigens geldt het meeste dat gezegd wordt in dit themanummer zowel voor Vlaanderen als voor Nederland; de problematiek van de kritiek is niet aan landsgrenzen gebonden.

Voor mensen die op dit onderwerp verder willen lezen stelde Bart Dieho een tamelijk omvattende literatuurlijst samen. Dit omdat we met de uitgave van dit thema-nummer een diskussie willen openen en niet afronden. Uit deze literatuurlijst blijkt overigens ook, dat wij niet de eersten zijn, die over dit probleem nagedacht hebben. (Kijk alleen maar naar de vele artikelen in Toneel Teatraal). Dat deze diskussie nu ook in het Kultureel Front gevoerd wordt, lijkt ons echter hoog tijd.

redaktie

www.toneelwerkgroepproloog.nl

DE FUNKTIE VAN DE THEATERKRITIKUS

x)

Theaterkritiek kan meerdere funkties vervullen in het geheel van theaterproduktie en -distributie. Hieronder probeer ik een overzicht te geven van mogelijke komponenten.

Ik ga uit van de volgende vragen:
1. Waarom is er zo weinig zicht op wat de theaterkritici doen? en
2. Waarom is er geen systematische kritiek op de kritikus?

Volgens mij ligt de oorzaak in de onduidelijkheid die er heerst rond die funktie. Niemand definiëert die. Iedere theaterkritikus is steeds even vaag over zijn theatrale (kulturele) en maatschappelijke kriteria en over de ideeën die daaraan ten grondslag zouden moeten liggen. Als de theaterkritici zelf openlijker met die kriteria en ideeën voor de dag zouden komen waren er niet zoveel misverstanden. Wat denken de theaterkritici zelf over hun funktie? Slechts een paar van hen hebben hierover geschreven (vergelijk de literatuuropgave elders in deze uitgave). Behalve in de specifieke persoonlijke individuele invulling zijn er toch wel gemeenschappelijke eigenschappen te signaleren.
Ik wil proberen op basis van theaterwetenschappelijk onderzoek (indertijd verricht aan het Instituut voor Theaterwetenschap te Amsterdam) en mijn theaterproduktie-ervaringen die funktie van de theaterkritikus van verschillende kanten te belichten.
Om te beginnen wil ik enkele stellingen lanceren, uitgaande van enkele kernvragen betreffende de produktie en distributie van theater:
1. Hoe is de theatervoorstelling gemaakt?
   De theaterkritikus moet onderzoeken *door wie* en *onder welke omstandigheden* de theatervoorstelling is geproduceerd.
2. Welke inhoud heeft de theatervoorstelling?
   De theaterkritikus moet onderzoeken *welk mens- en wereldbeeld* wordt weergegeven in de theatervoorstelling.(Indeling op de lijn bevestigend - veranderend).
3. Voor wie is de theatervoorstelling bedoeld?
   De theaterkritikus moet onderzoeken voor wie de theatervoorstelling *nuttig* is.
4. Hoe kan de theaterkritikus funktioneren?
   De theaterkritikus moet onderzoeken onder welke omstandigheden hijzelf produceert, welke ideologie (als basis voor theater/kultuur-kriteria) hij zelf aanhangt en voor wie hij schrijft. Kortom *onder welke voorwaarden* en *met welke theater-ideologische inhoud* hij denkt bij te dragen aan het totale proces van theater(kultuur)produktie.

Ik kom tot de volgende deelfunkties:

Algemeen:
1. Massakommunikatieve funktie;
2. Journalistieke funktie;

Meer specifiek ten aanzien van de lezers:
3. Informatieve funktie;
4. Opiniërende funktie;
5. Konsumentengids- funktie;
6. Edukatieve funktie;
7. Evaluatieve funktie;

x) Waar de mannelijke vorm wordt gebruikt, dient ook de vrouwelijke te worden gelezen (b.d.)

Meer specifiek ten aanzien van de theaterproducenten:
8. Preventieve funktie;
9. Korrigerende funktie;
10. Stimulerende funktie;

Rest deelfunkties algemeen:
11. Kroniek/dokumentatiefunktie;
12. Funktie van de weergave van de eigen reaktie en die van het publiek.

Opmerking: auteursnamen met een cijfer verwijzen naar auteur/boek/pagina in de literatuuropgave.

ALGEMEEN.

1. Massakommunikatieve funktie.

In het grove theater-kommunikatiemodel producent/voorstelling/kritikus/lezerspubliek/opvoeringspubliek/ neemt de kritikus een typisch massakommunikatieve plaats in. Binnen het kader van kunstoverdracht brengt hij zijn kritiek doorweefd met nieuws.
Deze funktie kan worden opgevat als demokratiserend en kultuurspreidend, wat inhoudelijk neerkomt op nieuws en feiten-verspreiding en opinie-vorming en beïnvloeding (vgl. Willems).

2. Journalistieke funktie.

Kritieken in een krant vragen om een soepel jasje. Sommige kritici hebben hier een spel op zich van gemaakt; naar het schijnt komt dit vooral voor in de Angelsaksische traditie (zie Esslin 261). De invloed van dergelijke spitsvondige kritici is niet altijd evenredig aan de juistheid van hun oordelen.

MEER SPECIFIEK TEN AANZIEN VAN DE LEZERS.

3. Informatieve funktie.

De theaterkritikus kan feitelijke informatie verstrekken, d.w.z. voor iedereen kontroleerbare gegevens, over de theatervoorstelling, de theatergroep, de plaats waar gespeeld is of over een aantal elementen in de voorstelling, zoals het dekor, de kleding, enz. Hij kan die informatie kombineren met andere gegevens over de groep, de schrijver, de plaats of zelfs nog algemener met nieuws uit de theaterwereld enz.
Deze informatieve funktie hangt samen met de kroniek/dokumentatie-funktie (zie onder 10).

4. Opiniërende funktie.

De meeste theaterkritici lijken ervan uit te gaan dat het in de eerste plaats gaat om hun mening over een voorstelling. Door publikatie kan die mening invloed hebben op de lezers en de theatermakers.
Kwant (48) stelt dat kritiek via de pers een integrerend deel is geworden van de samenleving. De kritiek draagt wezenlijk bij tot opinievorming. Kritiek die mondeling onderling wordt uitgesproken heeft duidelijk andere waarde. Gassner (120) voegt hieraan toe dat dit de reden is waarom theatermakers altijd zo geinteresseerd zijn in geschreven

www.toneelwerkgroepproloog.nl

kritiek.
Doordat de lezers op de hoogte raken van de mening van een door hen gekende (en eventueel gewaardeerde) kritikus zal die mening uiteindelijk invloed hebben op het suksues van de voorstelling.

5. Konsumentengids-funktie.

In de Verenigde Staten en Engeland schijnen veel kritici de rol van konsumentengids (letterlijk) te benadrukken. Het gaat hier om het sociale gebruik van de mening van een representatief of bevoegd geachte kritikus, die doelbewust de smaak van het lezerspubliek beinvloedt, soms bepaalt, in het ergste geval verpest. Deze schijnautoriteit moet de 'waarde' van sommige invloedrijke kritici verklaren.
Brecht typeerde deze funktie als *"kulinaire"* kritiek: *"Maar juist hun hoofdfunktie: publiek in het amusements- en opvoedingsinstituut theater te pompen, heeft de stijl van de kritiek bepaald. Deze stijl kan het beste als kulinair getypeerd worden"*.(98)
Als we kijken naar het Nederlandse gesubsidiëerde theater dan zien we dat ook hier het publiek vaak afgaat op door de kritici vermeende, beschreven en aangeprezen kwaliteiten van bepaalde theatervoorstellingen.
Brenner schetst de schijndemokratische variant hiervan: *"De kritikus fungeert als gids. Hij dient rekening te houden met de smaak van het publiek (samengesteld uit verschillende generaties en binnen die generaties verschillende smaken) en de lezer dient uit zijn kritiek af te kunnen leiden of het stuk bij hemzelf in de smaak zal vallen"*.
Daarbij stelt Brenner dat de kritikus vanzelfsprekend (sic!) de mening van de gemiddelde lezer weer zal geven, omdat hij door de krant in dienst is genomen juist omdat hij lijkt op de gemiddelde lezer.
De volgende bezwaren zijn hier tegen in te brengen: 1. Alleen zeer globaal kan de kritikus lijken op de gemiddelde lezer: zijn kennis, ervaring en vaardigheden m.b.t. het theatervak en het bekritiseren van voorstellingen moeten van hem juist een bijzonder gekwalificeerde observator maken. (Vgl. Gassner, Esslin). 2. De kritikus in dienst van een krant, zoals Brenner dat wil: werkt die verhouding niet censurerend en anti-kritisch? 3. Diverse schrijvers over kritiek stellen dat het om de mening van de kritikus gaat en niet om die van de lezer. Zij (Esslin, Gassner, Weitz) willen juist dat de lezer iets wordt bijgebracht, dat hij wordt beinvloed. Brenner's schijnkompromis laten we voor zijn rekening; we maken ons bij hem geen illusie meer over de kwaliteit en zelfstandigheid van de kritiek.

6. Edukatieve funktie.

Weitz zegt over de funktie van kritiek: *"Kritiek is een gebruik van taal, in de eerste plaats bedoeld om het begrip van kunst te vergemakkelijken en te verrijken"*. We kunnen de edukatieve funktie zo omschrijven: overdracht van alle relevante theater- en kultuurkennis door een deskundige, de kritikus, op zijn lezerspubliek. Barthes beschouwt de kritikus zelfs als degene die in zijn kritiek wetenschappelijke kennis op de lezer overdraagt.
Terwijl Esslin stelt dat dit ook weer niet mag uitmonden in akademische lesjes die niets meer met de voorstelling te maken hebben, lijkt het voor de hand te liggen via kritiek zoveel mogelijk relevante kennis over te dragen. Het is een gegeven dat slechts een klein gedeelte van het lezerspubliek naar de voorstellingen gaat en zelfs dat gedeelte is niet zo goed op de hoogte als de kritikus.
Esslin signaleert met Wesker (een theaterschrijver die zich geteisterd voelt door slechte kritici) dat de meeste kritici die funktie van theaterdocent niet waarmaken. Esslin vindt de meeste van hen te ijdel, onwetenschappelijk, anti-objektief, te gesloten om te kunnen bijdragen aan heldere theorie-vorming, een akkurate en faire diskussie, juiste meningsvorming en kennisoverdracht. Om te beginnen letten ze niet eens goed op en verder beschrijven en citeren ze heel vaak verkeerd.
De konklusie van Esslin is dat de meeste kritici op intuïtieve, onnozele, subjektieve en onwetenschappelijke gronden hun mening baseren. Wat moet het lezerspubliek met slechts gedeeltelijk juiste meningen en een gebrekkige kennisoverdracht? Ook hier werkt het aura van het krantenpapier helaas ten gunste van de kritikus, die daar maar al te graag gebruik van maakt. Hij voelt zich vaak niet verplicht zijn mening (theater)wetenschappelijk te onderbouwen of meer dan minimale informatie over te dragen.

Brecht beschouwt de edukatieve funktie vanuit een geheel ander optiek. Tegenover de al genoemde *"kulinaire"* kritiek (zie onder 5) plaatst hij de sociologische wetenschappelijke kritiek. Iemand die aan kultuuroverdracht doet, dient zich te baseren op de dialektische denkwijze. Vertaald naar het theater houdt dit in: (vergelijk ook de in de inleiding genoemde stellingen, die hiermee in verband staan)

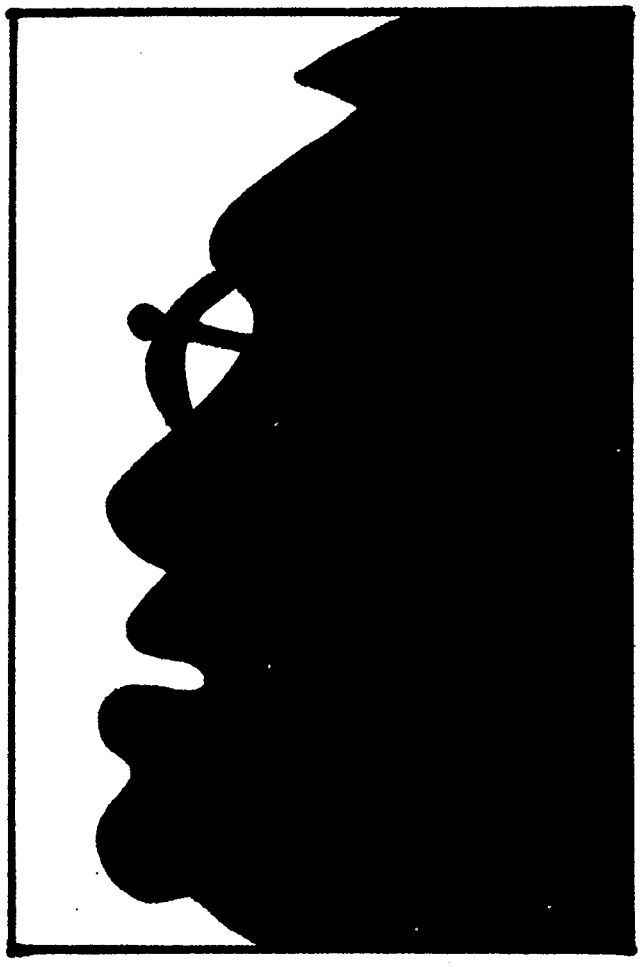
1. Kritiek moet onderzoeken, niet beleren.
2. Kritiek moet onderzoek doen naar de kapitalistische *"Vorstellungskomplexe"*, daar de heersende klasse bepaalde wensen heeft ten aanzien van de stofkeuze en de wijze van uitbeeling. De kritiek moet de voorstellingen, die de kunstenaar heeft van de wereld en het handelen van de mens daarin, onderzoeken. De kritiek moet daarbij ook vervalsingen van de werkelijkheid onderzoeken. Het mooie moet gewantrouwd worden, want het kan onecht zijn.
   Dit betekent bij kunstwerken, dus o.a. theatervoorstellingen:
   a. uit welke materiële situatie komen ze voort?
   b. op welke vragen geven ze antwoord?
   c. geven ze het juiste wereldbeeld weer?
   d. welke voorstellen tot verbetering houden ze in?
   e. voor wie zijn ze nuttig?
3. Kritiek moet de druk van de zijde van de pers en de theatermakers onderkennen. Ook kunstwerken behoren tot de ekonomische goederen, die verhandeld worden. Kritiek moet zich bewust tegen mensen verzetten, die z.g. in het algemeen belang dit willen uitbuiten.

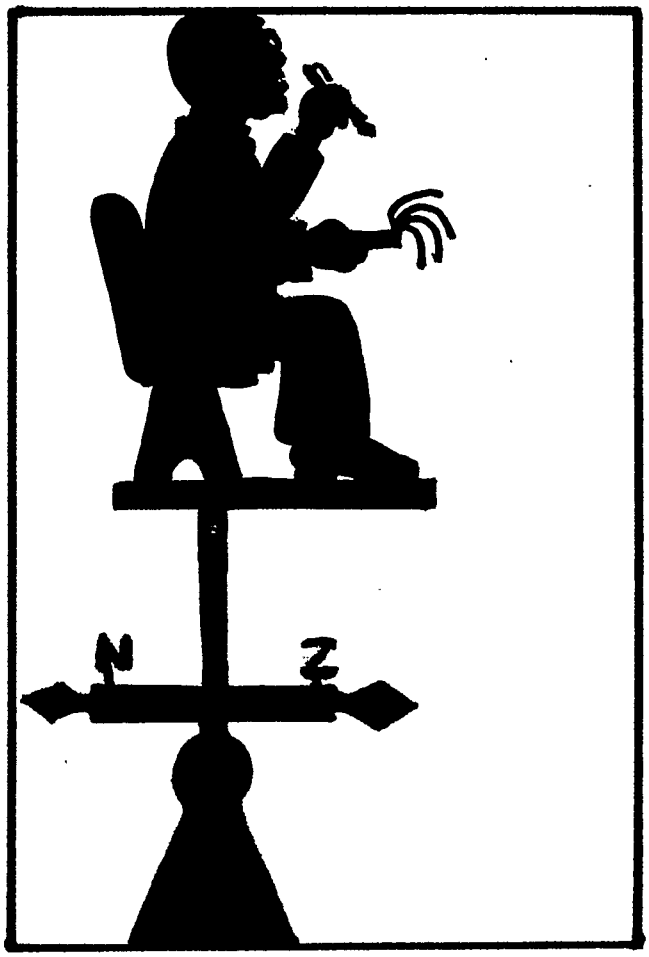
Deze visie van Brecht kan een basis vormen om te komen tot een andere vorm en inhoud van kultuuroverdracht en tot een andere edukatieve funktie van de kritiek. Kritici zouden zich steeds deze vragen moeten stellen om tot een gefundeerde mening te komen, waarbij hun eigen positie in het geheel van de kultuurproduktie speciale aandacht verdient.

7. Evaluatieve funktie.

Voor vele schrijvers over kritiek komt evaluatie, waardebepaling van de voorstelling op de eerste plaats. Weitz zegt b.v.: *"evaluatie is en blijft het centrale punt van kritiek"*. Voor Esslin (259) hoort deze funktie bij de drie hoofdeigenschappen van kritiek: *"beschrijvende, feitelijke en evalua-*

www.toneelwerkgroepproloog.nl





www.toneelwerkgroepproloog.nl

tieve drama-analyse (voorstellingenanalyse, e.d.), die zal bijdragen in het kreatieve proces van de theatermakers en het publiek helpt dat proces beter te begrijpen". Kwant geeft een algemene omschrijving: *"kritiek stelt de waarde vast van het feitelijke gegeven"* (20) en *"Kritiek is beoordeling van het betrekkelijke in het licht van het absolute"* (29).
Mooie uitspraken die te vergelijken zijn met die van Stroman (117) die beweert, dat wanneer men schrijft over theater men dient te *"streven naar een eigen gefundeerd inzicht in de totaliteit van de voorstelling en van de betekenis van die voorstelling in het geheel van het Nederlandse toneel".* Zo wordt bij hem de kritikus de *"beoordelaar van een voorstelling in zijn totaliteit".* (112). Een vage en toch kernachtige uitspraak als je vergelijkt met wat Brecht bedoelt. Gassner zegt dat de kritikus op basis van gezag (inklusief onderscheidingsvermogen) zijn invloedrijke mening (politiek en artistiek oordeel) moet uitdragen naar een (lezers)publiek.
We kunnen de volgende aspekten van evaluatieve kritiek onderscheiden:

a. Estetische kritiek.
De waardebepaling van een theatervoorstelling als kunstwerk wordt vnl. beschouwd vanuit theatertechnisch oogpunt. Er wordt dan gelet op zaken als: originaliteit, opbouw, gehalte van nabootsing. Gassner legt de nadruk op het hanteren van standaards betreffende de diepte van karakterisering, situatie-ontwikkeling, onvermijdelijkheid en kracht van de climax.
Esslin (262) stelt dat de kritikus meestal een estetische lijn op het oog heeft. Hij vindt dat die openlijk moet worden uitgesproken zodat wanneer die estetische lijn zich systematisch en konsistent ontwikkelt er een kritisch geheel ontstaat wat een periode of beweging kan typeren.

b. Emotivistieve kritiek.
G. Scheuffler, geciteerd bij Stroman, heeft gezegd dat deze funktie bestaat uit *"het ophelderen van de tegenstrijdigheid van gevoelsindrukken",* met als ideale kritikus iemand die zowel spontaan-emotioneel als op grond van normen oordeelt.

c. Intentionele kritiek.
Downs stelt dat je de intentie van de schrijver moet zien te begrijpen.
Gassner vindt dat je de doeleinden van het kunstwerk goed moet bestuderen en beoordelen. Dit komt neer op het bekijken van een komedie als komedie enz. In kleiner verband gaat dit wel op, in groter verband echter niet: er schuilt hier het gevaar van het geven van uitsluitend aangepaste kritiek.

d/e/f. Ideologische, moralistische en politieke kritiek.
Esslin is er op tegen als een kritikus alleen om ideologische redenen een theatervoorstelling goedkeurt terwijl hij die om esthetische redenen zou moeten afkeuren. Dit verlaagt volgens hem het nivo van het theater. Hij pleit wel voor het expliciteren van de ideologische, politieke, sociologische en morele implikaties van een voorstelling als hulpmiddel bij het begrijpen en het beoordelen ervan (262).
(Vergelijk het onderstaande met de artikelen van Gooch en Johnson elders in deze uitgave).

d. Ideologische kritiek.
Volgens Brecht in de eerder weergegeven visie (zie onder 6) oefent een kritikus pas goed zijn vak uit als hij iedere voorstelling ideologisch onderzoekt. Waardebepaling vindt dan plaats door middel van konfrontatie van de ideologische inhoud van de voorstelling (de ideeën die erin weergegeven worden) en de ideologie van de kritikus (zijn visie op de maatschappij en de kultuur, ook het theater, daarin).

e. Moralistische kritiek.
Het gaat hier om afwijzing of goedkeuring op ethische gronden die samenhangen met de ideologie. Het is bijv. merkwaardig om op te merken hoe afwijzend liberale kritici kunnen reageren op vormende z.g. radikale politieke theatervoorstellingen, terwijl ze zich positief uitlaten over de meest gewaagde esthetische theaterexperimenten waarin een uitgesproken negatief mensbeeld wordt gegeven (bijv. van de vrouw).

f. Politieke kritiek.
Weinig kritici onderzoeken de theatervoorstelling op de manier zoals Brecht die aangeeft (zie onder 6 en vergelijk ook de vragen en stellingen in de inleiding). Degenen, die denken dit wel te doen, geven slechts vage omschrijvingen van de maatschappelijke inhoud van het stuk op grond van al even vaag gehouden feitenanalyses. Een kritikus opgevat als interpretator van de opvoering als geheel zou ook onderzoek moeten doen naar de funktie van theater in de samenleving.
Het is duidelijk dat de op snelle oppervlakkige intuïtie gebaseerde dagbladkritiek hiervan ver verwijderd is en daarom in sociaal-politiek opzicht voor maatschappij-gerichte theatermakers slechts een beperkte waarde kan hebben.
Het is misschien wel zinnig om eens naar Kirby's argumenten tegen evaluatieve kritiek te kijken. Hij vindt dat soort kritiek primitief, naief, arrogant en immoreel. Er gaat volgens hem een uitgesproken negatieve invloed vanuit. (59)
Zijn argumenten:

1. Niemand ziet hetzelfde, dus waar praten we in feite over? Het is primitief en naief er vanuit te gaan dat iedereen hetzelfde ziet bij een voorstelling.

2. Veel kritici beschouwen hun eigen normen als normaal: in veel gevallen wijken die normen juist af van de 'statistische' norm.

3. Kritici beweren dat waarde een eigenschap van een ding is (van een stoel of een voorstel ling): het is echter de emotie van een kijker. Het is dus arrogant van een kritikus om te spreken over de waarde van een voorstelling.

4. Negatieve kritiek kan sociaal en immoreel werken, experimenten tegenhouden, enz.

5. Het gaat niet om jouw mening aan een ander op te dringen. Bij een demokratie van smaken is iedere smaak, mening even waardevol. De funktie van een kritikus kan zich ook beperken tot een kontroleerbare beschrijving.

6. Sommige kritici denken dat ze meehelpen aan de kreatie en de standaardisatie van smaak. Zo ontstaan normen. De kritikus die normatief probeert te zijn ten opzichte van zijn lezers is arrogant en repressief bezig.

7. Kroniekfunktie van beschrijvingen kan beter zonder evaluatie plaatsvinden: evaluatie kan vervangen worden door meer technische beschrijvingswijzen. De evaluatieve beschrijvingen hebben nu alleen 'niet-esthetische, sociologische' waarde.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

Kirby stelt een nieuwe vorm van kritiek voor: de z.g. voorstellingsanalyse en -dokumentatie. Een feitelijke beschrijving die historische waarde heeft (zie onder 10), omdat dergelijke observaties door mensen moeten gebeuren. Hij wil hierbij ook reakties van het publiek beschrijven. Hoe - geeft hij niet aan.

Kirby's eenzijdige keuze voor het beschrijvingsaspekt van kritiek gaat voorbij aan de mogelijkheid in een openbare gedachtenuitwisseling gefundeerde meningen op te bouwen en met elkaar te konfronteren. Daar het bij kunstwerken, dus ook theatervoorstellingen, juist om de ervaringen en meningen van de toeschouwers gaat, vind ik het niet reëel om hieraan in de kritiek geheel voorbij te gaan. Goede kritiek kan m.i. juist zicht bieden op dat belevings/bewustwordingsproces naar aanleiding van een theatervoorstelling. Dan moeten echter tegelijk met die ervaringen en meningen argumenten worden gegeven waarop alles wordt gebaseerd.
Een punt blijft wel wie er aan die gedachtenuitwisseling deelnemen. Met de kritici in de elitaire positie binnen een krant is dat niet zo best geregeld.

MEER SPECIFIEK TEN AANZIEN VAN DE THEATERPRODUCENTEN.

8. Preventieve kritiek.

Kwant gaat er van uit dat perskritiek niet alleen gericht is op verbetereren maar ook op voorkomen. *"De preventieve funktie van een vrije pers is wellicht nog belangrijker dan haar corrigerende funktie"*. Hij voegt er aan toe: *"De vrije pers zal, indien zij goed wordt beheerd, een wapen zijn in de hand van het volk, een onvrije pers is een wapen tegen het volk en dan nog wel een wapen, dat zich voordoet als spreekbuis van het volk"*. (49).
Binnen het theater kunnen we stellen dat soms, maar lang niet altijd, theatermakers afzien van produkties of er snel na de première mee stoppen. In het algemeen proberen zij ervoor te zorgen dat hun voorstellingen de kwaliteit bezitten die voor de kritiek akseptabel is.
Terwijl theatermakers veel meer dan industriële producenten openlijke, in de pers geinstitutionaliseerde kritiek moeten verwachten, ziet men hier een van de duidelijkste invloeden van theaterkritiek.

9. Korrigerende kritiek.

Door expliciet zijn kritiek te geven kan de kritikus meehelpen de kwaliteit van het theater te verhogen. Meerdere beschouwers zien hierin een positieve funktie. Esslin (258) ziet kritiek in dit opzicht als een vitaal *"feed-back"* systeem dat een kunstwerk verandert en voorwaarden schept voor de organische groei ervan als een kontinu levend geheel. John Lahr vindt dit zelfs de belangrijkste verantwoordelijkheid tegenover de theatermakers.
Luft onderscheidt drie dialogen,: één met de theaterschrijver die in het openbaar antwoord krijgt, één met de regisseur die door de kritikus bekritiseerd kan worden betreffende de toon van de voorstelling en één met de akteurs die hij een spiegelbeeld in woorden voorhoudt.

10. Stimulerende funktie.

Deze funktie is voornamelijk gericht op het stimuleren van (nieuwe) schrijvers (zie o.a. bij Lahr) en andere theatermakers en heeft uiteindelijk als doel de kwaliteit van het theater te verhogen.
Stroman stelt dat de theatermakers de kritikus kennen: die kan op grond daarvan meebouwen aan het theater.
Volgens Downs (13) kan de kritikus de snelheid van de vooruitgang in het theater als sociaal instituut helpen vergroten.

REST DEELFUNKTIES ALGEMEEN.

11. Kroniek/dokumentatie-funktie.

Theaterkritieken kunnen later ook nog op een andere wijze van nut zijn, als er tenminste nauwkeurige feitengetrouwe beschrijvingen instaan.
a. Je kunt ermee uitzoeken hoe volgens de betreffende kritikus een bepaalde toneeltekst al eerder tot een voorstelling is verwerkt. Esslin vindt kritieken echter zo tijdgebonden dat ze vaak beter dienen om de kritikus en zijn eigenaardigheden uit te zoeken. De kritieken zijn volgens hem minder geschikt voor de rekonstruktie van opvoeringen. Daarvoor heb je veel andersoortig materiaal nodig (over de groep, de omstandigheden, de periode, enz.).
b. Op een bepaalde manier is een voorstelling in de woorden van de kritikus vervat (Luft). Vaak beperkt zich dit tot een persoonlijke beschrijving van wat de kritikus als individu bij een voorstelling heeft ervaren.
c. Esslin ziet wel wat in de bruikbaarheid van kritieken als historische bronnen. Kritieken bijv. waarin persoonlijke beschrijvingen worden gegeven van bepaalde aspekten van voorstellingen, zoals het specifieke akteren van iemand, de methode, of persoonlijke stijl.

Ik heb de voorstellen van Kirby al weergegeven onder 7 (bij Politieke kritiek). Esslin waarschuwt voor het beschrijvingsspel als adoratieventiel op zich. Hij stelt dat in het rijtje beschrijving-interpretatie-evaluatie de eerste het meest kontroleerbaar is. Weitz probeert hiervan een voorbeeld te geven. (Zie literatuuropgave).

12. Funktie van de weergave van de eigen reaktie en die van het publiek.

Esslin noemt de kritikus die alleen zijn eigen reaktie probeert weer te geven *"impressionistisch"*. Terwijl sommige kritici echter de illusie schijnen te hebben dat ze nog steeds fungeren als een gewone toeschouwer, stelt Esslin dat de kritikus zijn eigen reaktie juist moet gebruiken en die niet als representatief voor andere toeschouwers moet zien.
Michael Smith ziet het weergeven van reakties van het publiek als onderdeel van kritiek. Esslin merkt in het algemeen op dat voor de theatermakers de kritikus de stem van het publiek is, waarbij hij zoals we net zagen benadrukt dat die kritikus zijn eigen mening moet weergeven.
Brecht ziet gebondenheid van kritiek aan de smaak van het lezerspubliek als een eigenschap van slechte *("Kulinaire")* Kritiek, die slechts uit is op eigen invloed en succes.

Ik geloof dat een gekwalificeerde theaterkritikus een gedegen theater- en kultuuropleiding moet koppelen aan aktuele en historische kennis van de maatschappij.
In de kritieken zelf moeten zijn keuzen betreffende het theater en de maatschappij, in onderling verband beschouwd, duidelijk naar voren komen. Alleen zó wordt die kritiek nuttig, d.w.z. inzichtelijk voor het lezerspubliek en eventueel akseptabel of zelfs bruikbaar voor theatermakers die maatschappelijk en theatraal/kultureel (zelf)bewust zijn.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

KRITISEREN, PRODUCEREN x)

Er wordt binnen het politiek theater al jaren gediskussieerd over onderwerpen als agit-prop versus naturalisme, feminisme versus arbeidsstrijd, hiërarchie versus kollektieve werkwijze. Toch heeft deze diskussie nog steeds niet iets echt vruchtbaars opgeleverd. Daarvoor is één duidelijke reden: binnen de grote verscheidenheid die er is krijgt elke richting te maken met haar eigen problemen. De doelstelling van straattheater, agitprop,kindertheater en het toneel voor kleine theaterzaaltjes verschilt vaak wezenlijk, en dat vind je terug in methode, organisatievorm en in het produkt. De tweede reden ligt minder voor de hand: er bestaat een kloof tussen ons kreatieve werk en ons kritische denken daarover, tussen het praten en het doen.
Een groep die 's morgens om 7 uur voor een fabriekspoort staat om een sketch van twee minuten te doen over bezuinigingen op de kollektieve voorzieningen zal slechts met moeite begrip kunnen opbrengen voor de problemen van een gezelschap dat avondvullende stukken voor een intellektueel publiek over de subtiele nuances van de Britse klasse-oorlog speelt. Beide partijen hebben de neiging hun eigen werk belangrijker of revolutionairder te vinden, hun eigen methode en organisatie praktischer en het bereik van hun werk van grotere betekenis. We kunnen deze houding begrijpen. Het gaat immers om mensen die het volledig van hun geloof in zichzelf moeten hebben willen ze overtuigend en samenhangend werk leveren. Meestal heeft men echter ook de neiging om het werk en het denken van anderen zonder meer af te wijzen, en dit terwijl vertegenwoordigers van totaal verschillende richtingen beweren dat ze hetzelfde nastreven, n.l. de opbouw van politieke kultuur.
Om hier wat mee aan te kunnen moeten we allereerst het verschil in doelstelling van verschillende theaterprodukten weten te herkennen en het verschil in effekt kritisch onderzoeken. Men kan veel leren door gewoon de suksessen en de mislukkingen van groepen na te gaan. Maar voor alles zullen we moeten begrijpen hoe de kritische reflektie van elkaars werk z'n effekt heeft op het kreatieve proces. Het is zinloos om een bepaald genre te bepleiten of te bekritiseren als men geen rekening houdt met *wat* er geproduceerd wordt zowel als met *hoe* het geproduceerd wordt. Zolang we ons er niet terdege van bewust zijn hoe en op welke wijze onze kritiek haar weg terugvindt in onze kreatieve aktiviteit, is er geen echte basis voor de diskussie.
Kritiek leveren - het praten over kunst - is nu eenmaal niet hetzelfde als kunst maken. Het klinkt misschien als een open deur, maar dat neemt niet weg dat de vele diskussies van de afgelopen jaren eigenlijk van maar bitter weinig bewustzijn van het karakter van kritiek getuigden. Men is de mist ingegaan waar de burgerlijke kritiek ook steeds de mist ingaat: men ziet het werk van anderen als iets buiten de mens, d.w.z. als een objekt, als een gebruiksvoorwerp. Erger nog, zelfs bij konstruktieve kritiek bestaat de neiging om aan te nemen dat kommentaar direkt omgezet kan worden in een produktie, met andere woorden, dat wanneer men vindt dat een zeker aspekt van iemands werk reaktionaire trekken vertoont, dit meteen de volgende dag rechtgetrokken kan worden in het stuk.
We stuiten hier op het filosofische gegeven dat er een materieel verschil bestaat tussen wat men over iets zegt en de aard van het objekt waar men het over heeft. De produktie van kritiek is, ook al lijkt het wat betreft inhoud en doel op het produceren van kunst, een heel ander proces. We mogen dan in een kapitalistische maatschappij leven en er tegenaan willen schoppen - tussen willen, kunnen en doen zit een groot verschil. Zij die als beroep over kunst praten hebben andere belangen en verkeren in andere sociale kringen dan degenen die kunst maken.

HET VERBAND TUSSEN KRITIEK EN PRODUKTIE.

Wanneer men kunst, en zeker theater produceert, dan bevindt men zich noodzakerlijkerwijs binnen haar produktieverhoudingen, en produceert men via deze verhoudingen. Wanneer men over kunst praat, staat men buiten deze verhoudingen, maar produceert men kritiek binnen de produktieverhoudingen van kritiek, zoals daar b.v. zijn een gesprek in een bus, een krante-artikel of een diskussie na afloop van een voorstelling. In plaats van dat men via de uitbeelding van de werkelijkheid in het theater tot uitspraken komt, doet men dat nu direkt in een intellektueel debat. In plaats van dat men het publiek emotioneel en intellektueel moet raken, moet men nu via intellektuele argumenten tot geloofwaardigheid komen. Je kunt dus bijna stellen dat alles wat over kunst gezegd wordt voor de producent waardeloos is. Toch is er een samenhang, en de vraag is waar die ligt. Hoe kan de een de ander het meest van nut zijn.
Dit is niet eenvoudig. Niet alleen verschillen de produktieverhoudingen, maar ook de uitgangspunten en motieven zijn anders.
De wil om kunst te produceren komt voort uit de zeer persoonlijke manier waarop iemand de tegenstellingen in de wereld ervaart. De ervaring, een emotionele en bewuste ervaring, moet omgezet worden in een herbeleving hiervan. De echte wereld moet geherstruktureerd worden om er een estetisch samenhangend beeld van te geven. En ondanks dat het theater een sociale en kollektieve aangelegenheid is brengt iedereen sterk persoonlijke, subjektieve gevoelens en overtuigingen mee. En we mogen dan in dezelfde wereld leven, onze ervaringen hiervan lopen sterk uiteen. Vanuit deze subjektieve oorsprong ontstaat alles wat met de 'binnenkant' van kunst te maken heeft - zaken als inhoud, betekenis, vorm, struktuur, stijl, enz., kortom alles dat ieder kunstwerk anders dan een ander, en dat kunst onderscheidt van elke andere aktiviteit. Maar voordat men over kunst kan praten, moet het eerst geproduceerd worden. Zolang het sociaal niet bestaat, heeft het geen betekenis. Het kan natuurlijk als een idee bestaan, en jarenlang in het hoofd van een individu groeien; er kan over gepraat worden, maar zolang het niet op papier staat, of op doek, of op de bühne, zolang het niet gezien of gehoord kan worden, zolang het niet geproduceerd en gekonsumeerd wordt, kan niemand erover praten. Je kan pas over kunstprodukten praten, en ze krijgen pas specifieke kwaliteiten, als ze sociaal geproduceerd worden.

KUNST EN KRITIEK ALS PRODUKT.

Op het moment dat kunst geproduceerd wordt is het iets verschillends voor verschillende mensen. Zij die het produceren staan er anders tegenover dan zij die het konsumeren. Zij die er financieel of in verband met werk bij betrokken zijn (sponsors of kollega's) kijken er anders tegenaan dan zij wier interesse op het gebied van de kritiek ligt,

x) Dit artikel verscheen eerder in het londonse blad 'Platform' (no.1, winter 1979)

www.toneelwerkgroepproloog.nl

of die er louter voor hun plezier naar kijken (kritici en publiek). Sommigen projekteren hun eigen wereld erop, anderen voelen een zekere mate van sympathie voor wat het kunstwerk wil. In een samenleving die de konkurrentie bevordert en de mensen verdeelt bestaat de neiging dat dit verschil in respons nog groter wordt. Maar op 't-zelfde moment is er toch een soort overeenkomst: ook de producenten zijn kritisch, het publiek leeft mee, en identificeert zich soms zelfs met het kreatieve aspekt van het werk, bijvoorbeeld als het vragen stelt als: hoe hebben jullie dat toch gedaan, en jullie zullen met het repeteren van die scène wel lol hebben gehad.
Er kan pas sprake van kritiek zijn als kunst naar buiten komt. Zo kan je kritiek dus zien als een parasiet van kunst. Soms echter lijkt kritiek overeen te komen met kunst. Het bestaat en ontstaat onder dezelfde materiële en sociale voorwaarden. Het is een respons op kunst en daarom kan men kritiek als het ware het sociale gezicht van kunst noemen, een reflektie, of een bevestiging van wat er in het produktieproces van het kunstwerk ingestopt is. Omdat het werk nu sociaal bekend is, wordt de kritiek haar bewuste reflektie. Er zijn zelfs momenten dat de kritiek het sociale bestaan van een kunstwerk wórdt, zoals wanneer mensen recensies lezen maar niet naar een stuk gaan kijken.
Om het originele werk echter op de juiste manier weer te geven moet de kritiek er gevoelig voor zijn, en moet het in feite de subjektieve ervaring achter het produkt voor een gedeelte delen. En tenslotte staat deze kritiek ook weer bloot aan kritiek, en wel van mensen die hetzelfde kunstwerk voor ogen hebben. Hoe meer kritiek en kunstwerk de werkelijkheid die ze reflekteren met het publiek delen, des te beter worden kritiek en kunstwerk ontvangen.(.....)
In zekere zin zijn producenten en konsumenten immers identiek: geen musici die nooit naar muziek hebben geluisterd, en geen luisteraars zonder musici.

KRITIEK ALS ONDERDEEL VAN HET KOLLEKTIEVE PROCES.

Wat betekent dit alles nu voor de praktijk van het politieke theater? Als men aksepteert dat een idee, zelfs als er alleen nog maar over gepraat wordt, in zekere zin 'geproduceerd' wordt, dan valt kritiek dus midden in het proces van het maken van een stuk. Mensen uit het theater die hebben deelgenomen aan kollektieve diskussies over toneelstukken of over scènes hoeven er niet aan herinnerd te worden dat er een samenspel bestaat tussen het individueel produceren van een idee en hoe het bij kollega's wordt ontvangen. Iedereen heeft een idee, een bijdrage te leveren aan de gemeenschappelijke taak om een stuk te maken. De vraag wat er gekozen wordt, en waarom, maakt deel uit van het produktieproces. Dit proces komt het best op gang wanneer er een zekere sympathie heerst, die gebaseerd is op een overeenkomstig belang, of op het belang dat iedereen heeft bij een zo effektief mogelijk eindprodukt. Onder deze omstandigheden - waar de behoefte en ook de wil voor iets positiefs zeker aanwezig is - worden ideeën sympathiek ontvangen, zelfs als ze uiteindelijk verworpen worden. Zij maken nu eenmaal deel uit van het produktieproces, en daarom van een gedeelde verantwoordelijkheid om een produktie te leveren. Of men nu voorstander is van meer realisme, dus tegen agit-prop is, de anti-patriarchale lijn wil aanscherpen of voor een meer revolutionaire lijn pleit, men zal het eerst konkreet moeten maken - en niet alleen zorgen dat men het theoretisch begrijpt. Het moet zowel van 'binnen' als van 'buiten' begrepen worden. Bovendien moet elk idee in een samenhangende estetische verhouding gebracht worden met de andere ideeën in het stuk, als men tenminste wil dat het stuk kreatief gezien een geheel wordt. De meeste mensen die in het theater werken leren dan ook snel dat je niet zomaar elk idee, dat in je opkomt, op het toneel kan realiseren, wanneer je geen rekening houdt met het gegeven produktieproces. Hier hebben we te maken met iets kenmerkends voor alle podiumkunsten, namelijk het feit dat men om een idee van een individu tot theater te maken, dit idee moet omzetten via de gevoeligheid van andere individuen, de spelers. Het karakter van theater is en blijft bizonder subjektief. Wat dus ook de objektieve waarde van een idee kan zijn, het wordt verwerkt en in zekere zin getest door een subjektief bewustzijn, namelijk door het gevoel, de intelligentie en de ervaring van de spelers. Elk idee dat onder ingewikkelde en specifieke omstandigheden tot stand is gekomen, moet sympathie vinden bij de mensen die het moeten vertolken. Het gevaar is dus groot, dat men als men een stuk bekritiseert, men mensen bekritiseert. Wil men met kritiek niet het vertrouwen in de kapaciteiten van een individu of van een heel produktieproces schaden, dan moet men deze met begrip en sympathie naar voren brengen. Prima donna's vind je overal, maar je vindt maar weinig mensen die zich zó kwetsbaar opstellen als juist in het theater.

ER ZIJN OOK VALKUILEN.

Het gevolg hiervan is, dat de neiging bestaat om dingen te vergoeilijken. Kritiek wordt soms niet geuit, omdat men bang is iemand te kwetsen, iemand de grond in te boren, of om het kreatieve proces te belemmeren. Dit kan voor een groep echter zeer nadelig zijn. Deze angst om te kwetsen veroorzaakt in een toneelgezelschap een gebrek aan zelf-kritiek; men kan de eigen fouten niet meer zien, en daardoor niet verbeteren. Men weet dat er iets mis is, maar omdat niemand het verwoordt, gebeurt er niets, en blijft men vaak tot de première (en vaak nog daarna) onzeker en verward. Positieve, uitgebalanceerde kritiek is dus heel belangrijk voor iedereen die betrokken is bij de produktie van toneel. Het is zaak om lastige kwesties niet uit de weg te gaan; het gaat erom het verband tussen de gemeenschappelijke doelstelling van een gezelschap - dat wat men objektief aan het publiek wil vertellen - en de specifieke kundigheden en voorkeuren van de betrokken individuen te leggen. Kritiek van binnen de groep is echter heel anders dan kritiek van buiten. Publiek en kritici lijken geen deel aan het produktieproces te hebben. Maar is dit eigenlijk wel zo? In feite zijn producenten zowel als publiek bij de produktie betrokken, en er voor verantwoordelijk. Beiden betalen belasting, waarvan een deel voor kunst gebruikt wordt. Beiden geven ze kritiek, wat misschien doorwerkt in een volgende produktie. Soms werken mensen uit het publiek bij andere gezelschappen, en worden ideeën daarheen overgebracht. En werkend aan een toneelstuk zowel als aan een kritiek, zelfs als die mondeling gegeven wordt, hebben we tegelijkertijd deel aan een grotere show: de produktie van de kultuurwereld waarin we leven en werken. En deze kulterele wereld is een hechte samenleving. Ideeën verbreiden zich snel. Maar ook al denkt men te weten waar een produktie fout zit, wil dit nog niet zeggen dat men dit direkt om kan zetten in een alternatief stuk. Men vervalt gauw in negatieve kritiek zonder genoeg te beseffen wat de beperkingen van een gezelschap zijn. Een overijlde reaktie kan maar al te vaak de ingewikkelde en vaak zelfs delikate ontwikkeling van politiek theater afremmen.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

www.toneelwerkgroepproloog.nl

Publiek is niet gedwongen om onmiddelijk sympathiek op een bepaalde reaktie te reageren. Op de langere termijn, en in het belang van een kultuur waar iedereen zelf bij betrokken is, wordt het echter absoluut noodzakelijk om onze rol als publiek, konsument en kritikus te zien als een produktieve rol. Als kritici hebben we een aktieve funktie in de sociale en kollektieve kultuurproduktie gelijkwaardig aan de manier waarop een enkel toneelstuk door kritiek wordt beinvloed.

SOLIDAIR SOCIALISTISCH FEMINISTISCH

Stel je voor dat een vriend of vriendin van je in een produktie meedoet, die je eigenlijk een flop vindt, wat doe je dan? Hoe formuleer je je kritiek? Of zorg je na afloop snel weg te zijn en zo te vermijden kritiek te hoeven leveren? (.....) Dit is een van de pijnlijkste kwesties en er zijn tot nu toe maar weinig geslaagde pogingen ondernomen om in dit soort situaties produktieve en solidaire kritiek te leveren. Vaak hebben we zelf hard geploeterd om tot bepaalde resultaten te komen, en zijn we erg snel in het herkennen van dezelfde problemen als waar wij mee te kampen hadden in het werk van anderen. Vaak zien we onze eigen oplossing dan ook als oplossing voor hun probleem. Het recht om te experimenteren en te falen kennen we eigenlijk alleen onszelf toe. Wij zijn ons er niet genoeg van bewust hoe beperkt onze kritiek is als we geen rekening houden met de sociale kontekst waarin een stuk wordt geproduceerd. We moeten ons ook realiseren dat we als spelers en als kritici in een soort konkurrentiestrijd zitten. Soms kunnen we elkaar beter leren begrijpen door middel van diskussies en argumenten, maar soms wordt het er alleen maar moeilijker om. Je kunt eenvoudig niet ieder verkregen inzicht onmiddelijk in het werk omzetten.
De neiging om onze eigen oplossing als algemene oplossing te zien, is volgens mij een van de redenen waarom we zo weinig perspektieven met elkaar willen delen. 'Ze kunnen zich dan socialisten noemen, maar kijk toch eens wat ze uithalen'. Ik stel voor dat je ook eens naar je eigen kijkt. En dan bedoel ik niet alleen naar je eigen produktie. Als je dingen over kunst zegt, dan produceer je een idee, een proces dat best overeenkomsten vertoont met het proces achter het produkt waar je over praat. Je praat niet alleen over een objekt, je praat over een subjekt, wijzelf, de producenten. Zoals iedereen in het theater - alleen ligt dat meestal op een ander vlak - praat je over jezelf.

KRITIEK OP KAMERADEN

Dit laatste is misschien wel de belangrijkste reden om onze kreatieve en onze kritische aktiviteiten in hun juiste verband te zien, of het nu gaat om een openbare diskussie met het publiek of om kritiek tijdens het produktieproces zelf. Ongetwijfeld willen we allemaal perfekte socialisten zijn en vreselijk plooibaar in iedere tak van het door ons gekozen vak. Maar er zijn nu eenmaal dingen die we niet kunnen *doen* - ook al *denken* we ze - doodgewoon omdat we niet genoeg training hebben, niet genoeg ervaring, of omdat we gewoon niet zo gebouwd zijn. Daarom moeten we een juiste theoretische benadering van ons werk zien te vinden, waarmee ik bedoel: een benadering die zowel met ons bewustzijn als met onze praktijk rekening houdt. Om dit te kunnen, moeten we proberen een objektieve kijk te krijgen op de sociale en materiële voorwaarden in deze wereld, maar moeten we hierin ook voorzien hoe we dit begrip produktief kunnen gebruiken bij de praktische taken die we als individuele theatermakers dagelijks tegenkomen. Dit betekent eigenlijk dat we ons moeten realiseren dat elke aktie van een gezelschap (of dit nu gaat om een optreden, een uitkoop, een publiciteitskampagne, of het aannemen van nieuwe mensen) zijn eigen reaktie, het effekt van die aktie, en het kritische bewustzijn hiervan teweegbrengt. Gezelschappen zijn soms opgericht op basis van kritiek op andere groepen. Als we deze ons welbekende tegenstellingen in ons werk dus effektief willen benaderen, moeten we ze in verhouding tot elkaar zien - de ene overheersend, de ander afzwakkend. Alleen dan mogen we hopen dat de doelstelling die we nastreven te verenigen is met de sociale en materiële voorwaarden die uiteindelijk zullen bepalen wat moet en wat kan, op korte zowel als op lange termijn. Het ruwweg gelijk hebben over één aspekt, met uitsluiting van de andere, betekent een verarming van de socialistische kultuur en het socialistisch bewustzijn waar we naar streven. Het enige vereiste in deze is dat gezelschappen het kader moeten vormen waarin deze problemen verwoord kunnen worden en waarin er beslissingen kunnen worden genomen op basis van een brede en openhartige inschatting van de aanwezige voorwaarden. Zolang zowel kritika, kritikus, kunstenaar en kunstenares niet leren om hun denken in dienst te stellen van hunzelf, en hunzelf in dienst van hun denken, is de hoop op vooruitgang in de ontwikkeling van politieke kultuur onmogelijk!

steve gooch

www.toneelwerkgroepproloog.nl

THEATER IN DE SPIEGEL x)

Steve Gooch pleit in het vorige artikel voor een kritiek die wat meer opbouwend en sympathiek tegenover politiek theater staat. Daarbij toont hij heel terecht aan hoe de kritiek zowel onderdeel van de produktie van theater als een respons erop is. Hier komt echter een probleem om de hoek kijken. Wanneer de kollektieve produktiewijze in het gedrang is, dan is er zonder twijfel een verdraagzame en gevoelige benadering vereist. Het werkt echter verwarrend om te veel nadruk te leggen op de overeenkomsten tussen kritiek van binnenuit, dus de uitwisseling van meningen binnen een repetitie-periode, en de kritiek van buitenaf, meestal een geschreven reaktie op een stuk dat gezien werd. De noodzaak van gevoeligheid en wederzijdse verdraagzaamheid in het eerste geval kan nooit als ekskuus gelden om harde analyse, of kritiek in het algemeen, maar te laten schieten. Geschreven kritiek kan veel overdachter en overwogener zijn. Het kan kwesties oppakken, b.v. over de doelstelling en de resultaten van gezelschappen, zoals mensen die daar werken zelf nooit kunnen. Natuurlijk is het zo dat politiek theater sympathieke kritiek verdient. Ik zou er echter voor willen pleiten dat we het probleem niet in de mate van steun en sympathie zoeken, maar in het *karakter* van de kritiek. Het politiek theater zal er heus niets van krijgen als er scherp over gesproken wordt. Waar het om gaat is een kritiek waarvan de doeltreffendheid niet afhangt van de mate van sympathie.

Misschien kunnen we het vraagstuk dat Gooch in het begin van zijn artikel aandraagt op een andere manier benaderen. Hij drukt het als volgt uit: *"Hoe hangen kunst en kritiek samen? Hoe kan de een de ander het meest van nut zijn?"* Als we deze samenhang binnen het bestek van een repetitie-fase van een stuk buiten beschouwing laten, dan kunnen we ons konsentreren op hoe de geschreven kritiek het politiek theater het beste aan kan spreken. Op zo'n manier wordt de kritiek zelf, de aard van de kritische beschouwing, het onderwerp van diskussie. Wat vragen we?

Ten eerste verlangen we dat het 'overwogen, vooruitstrevend en vooral konstruktief' is, dat het de theaterpraktijk gegevens aandraagt en verstevigt. Op deze manier voorziet het ons van een beoordelingsmethode waarmee we elke produktie kunnen bestuderen, en ervan kunnen leren. Kritiek zou haar weerklank kunnen hebben bij het gezelschap en de beweging als geheel.

Ten tweede verlangen we van kritiek dat ze de bestaande kulturele praktijk in bredere zin bestudeert. We moeten in staat zijn om elk stuk te plaatsen in haar maatschappelijke kontekst, en haar bedoeling en haar vooronderstellingen te zien als onderdeel van de worstelingen van haar tijd. Alleen als we op zo'n manier met de kontekst omspringen kunnen we onderscheid maken tussen een politieke theaterproduktie en een burgerlijke. Een kritische praktijk die alleen van toepassing is op een van deze twee gaat aan alle kanten mank, en zal onderzoek door partijdigheid vervangen.

Ten derde verlangen we van de kritiek dat ze een bijdrage levert aan de ontwikkeling van de theorie van de strijdkultuur. Het politieke theater en het vormingstoneel hebben een groei doorgemaakt zoals niemand die twintig jaar geleden had durven voorspellen. Het zwaartepunt van deze groei lag in de praktijk; op schrijven, op voorstellingen, op het ontwikkelen van vaardigheden, op het openen van zaalruimtes. De noodzaak om dit in theoretische zin te overdenken was nooit zo groot - behalve dan misschien in je subsidie-aanvraag. De kracht lag in de toewijding, in het idealisme, in de mogelijkheden die open lagen. Met de huidige krisis verdwijnen er echter veel mogelijkheden, en vervliegt er een hoop vertrouwen. Nu wordt een theorie van ons werk noodzakelijk, zowel om de vooruitgang van ons werk naar waarde te schatten als om de uitdaging aan de huidige kulturele overheersing te formuleren.

Kritiek werkt als een spiegel. Het heeft de mogelijkheid om spanningen en geschillen te weerspiegelen, en voorziet ons van een forum waar we de zaakjes eens grondig op een rijtje kunnen zetten. Diegenen die kunst zien als iets dat niet buiten de politiek staat hebben de verantwoording voor een voortdurende ontwikkeling van een theoretisch perspektief. Vertegenwoordigers van meer traditionele kultuuruitingen hebben het niet zo moeilijk om zichzelf te rechtvaardigen, daar ze immers overheersend zijn. De uitdaging aan de heersende kultuur is echter, mede door gebrek aan massale steun, afhankelijk van onderzoek en theorie.

Wat we dus van kritiek verlangen is, dat ze bijdraagt aan zowel de theorie als de praktijk van het politiek theater - maar zonder haar toegankelijkheid te verliezen. Hoe staat het nu, tegen dit licht gezien, met de huidige kritiek? Het idee dat kritiek subjektief moet zijn, is overheersend. Recensies bestaan vaak uit lange besprekingen van de intrige, de personages, het dekor, enz., dit allemaal ter ondersteuning van een mening over de produktie als geheel. Meestal gaat deze mening over of het stuk 'werkt', of het een sukses of een mislukking is. De persoonlijke, individuele ervaring van de kritika/kus is het kriterium. Hij/zij maakt geen deel uit van het proces achter het stuk, en wil dat ook helemaal niet. Wat hij/zij ziet, hoort en voelt als toeschouwer is dat wat hij/zij meemaakt; al het overige valt buiten de omtrekken van het stuk, en dus buiten het onderwerp van de recensie. Zijn/haar talent ligt in het beoordelen van een stuk op basis van de subjektieve ervaring die het oproept. Dit leidt in het beoordelingsproces tot een tamelijk eenzijdige nadruk op de waarde van een stuk als op zichzelf staande ervaring. Als een kritika/kus bijvoorbeeld een repertoirevoorstelling over (rara) de krisis in een kleinburgerlijk huwelijk bijwoont, dan zal dit op haar eigen termen beoordeeld worden. Als hij/zij ontroerd is, of meegezogen door het spel, dan zal de recensie gaan over wat het effektief maakt; de akteurs en aktrices waren geloofwaardig, de regie maatgevend enz. Het doet er niet toe of je wat weet over de bedoelingen of het thema van het stuk, daar het stuk haar zeggingskracht binnen haar eigen referentiekader dient te realiseren. De kritika/kus wordt een soort analist van kwaliteit in de kunst, of een soort barometer, die voor het theater van nut is daar hij/zij prijst, kritiseert of vermaant, en van nut voor het publiek daar hij/zij hun van een kwaliteitsgids voorziet. Hij/zij probeert een onafhankelijke geest te zijn, die zijn/haar kritische oog behendig op elke vorm van theater richt, of het nu in de schouwburg, in de kleine zaal of in het jongerencentrum is.

Maar is de kritika/kus werkelijk zo onafhankelijk? En hoeveel prijs moeten we stellen op dit talent

x) Dit artikel verscheen eerder in het londonse blad 'Platform' (no.2, zomer 1980)

www.toneelwerkgroepproloog.nl

om de waarde van een produktie te bepalen op basis van de ontroering die het oproept? Hier ligt een duidelijk probleem, want het is bekend dat de waarde van veel politiek theater niet gelegen is in de ontroering op zich, maar in de bijdrage aan een politieke beweging. Achter de schijnbare onafhankelijkheid en onbaatzuchtigheid liggen in deze houding bepaalde veronderstellingen besloten ten aanzien van de rol van kritiek; zelfs ten aanzien van de rol van theater.

Op de kritiek werken verschillende sterke invloeden, die je niet zonder meer aan de recensie kunt aflezen, maar die de kritika/kus minder ongebonden maken dan op het eerste gezicht lijkt. Ten eerste is er het journalistieke kader van de recensie. In tegenstelling tot b.v. politieke kommentaren moet de recensent zijn/haar persoonlijke mening geven. Niettemin moet men zowel het ieologische kader van het blad als het publiek waar het voor bedoeld is, aksepteren. Het eerste leidt tot een politieke houding met bijbehorende waarde-oordelen, waar geen journalist die bij een blad in dienst is zich kan onttrekken. Dit laatste heeft vooral gevolg voor de stijl van schrijven. Zelfs op het gebied van taal zal het blad ertoe neigen paal en perk te stellen. De kritika/kus die binnen dit kader werkt moet wel gevoelig zijn voor deze beperkende invloeden, vooral daar een persoonlijke mening zo kneedbaar is. De bereidwilligheid om zich te voegen naar de intellektuele normen van een blad heeft gevolgen voor de manier waarop kritische beschouwingen van voorstellingen in gedrukte taal worden omgezet. Trouwens zal ook het beeld dat de kritika/kus van de lezer heeft (b.v. middelbare leeftijd, middle class of zo) van grote invloed op deze beschouwingen zijn.

Dit brengt ons op het lezerspubliek en het publiek bij een voorstelling. De kritika/kus spreekt tot het publiek dat theater bezoekt, en dus tot een zeer kleine minderheid van de bevolking. Toch worden er in de weergegeven inzichten waarden weerspiegeld die in onze kultuur overheersend zijn. Dit klinkt als een tegenstelling, en kan alleen duidelijk gemaakt worden als we zien dat kunst zelf gezien wordt als iets voor een minderheid; een aangelegenheid voor in de vrije tijd waarvoor je de kansen en de opvoeding gehad moet hebben. De kritika/kus is in zekere zin de vertegenwoordiger van de klasse van theaterpubliek, waarvan de meesten die er als konsument naar toegaan, een gids nodig hebben om hen erop te wijzen welk produkt ze zouden kunnen konsumeren. Daar ze niet in staat zijn alle waren op de markt te proberen, zijn ze afhankelijk van de vaardigheid van de kritika/kus om te kiezen. Wanneer hij/zij zich van deze verhouding bewust is, dan versterkt dit alleen maar de neiging om als reisgids en kwaliteitskontroleur op te treden. Een deel van de taak ligt dan in het handelen ten behoeve van een bepaald publiek, b.v. een overwegend oud publiek, of juist jong, een kleinburgerlijk of arbeiderspubliek, links, rechts, van het midden; en in het adviseren van wat aan hun behoefte zal voldoen. Dit betekent tegelijk dat men op de hoogte moet zijn van de kulturele gewoontes en behoeftes van dit speciale publiek, en van hun voorkeur voor bepaalde genres. De respons is meestal indirekt, door middel van voorstellingen die al dan niet bezocht worden, via andere kritici of via ingezonden brieven. Het examen voor een suksesvolle kritika/kus is het voorspellen van toekomstige suksessen; Hobson en Tynan vestigden zich met hun pleidooien voor Pinter en Beckett.

Deze verhouding waarbij de lezers afhankelijk zijn van kritici en hun aanbevelingen over konkurerende voorstellingen (en waarbij kritici een trouw lezerspubliek vormen) heeft voor de producenten grote gevolgen. Men weet dat het publiek naar de kritici luistert. In de Verenigde Staten worden voorstellingen vaak afgelast als de kritieken tegenvallen, soms zelfs vóór de eigenlijke première. De kritika/kus kan zijn/haar positie tussen theater en publiek gebruiken om een sturende invloed uit te oefenen. Het blijft natuurlijk wel zo dat men in staat moet zijn en blijven om een publiek aan zich te binden.

En de verhouding tussen kritiek en de ideologische rol van het burgerlijk theater? Als de kritiek de waarden en idealen van de burgerlijke theatertraditie is gaan delen en weerspiegelen, dan hebben wij er weinig aan, Dan zouden we de mogelijkheden van de kritiek moeten herontdekken, en haar plaats opnieuw gaan bepalen.

In de burgerlijke traditie wordt het konflikt (de hoeksteen van ieder theater) in een afgegrensde omgeving weergegeven. De aandacht wordt gericht op de individuele deelnemers aan het konflikt, op de personages en hun individuele problemen. Burgerlijk theater is in wezen opportunistisch. Het konflikt wordt geïsoleerd van sociale faktoren die het zouden kunnen veralgemenen. Daardoor wekt men opwinding en ontroering op, en kontroleert men deze, binnen een zorgvuldig afgebakend terrein van handelen. De toeschouwer wordt meegezogen in het innerlijke mechanisme van het stuk. Daar komt de voldoening door zich in de personages en hun toestand in te voelen. Hierom is het logisch dat men in de kritiek de waarde van het stuk toetst aan de subjektieve ervaring. Men kan nog verder gaan; elementen met een opvoedkundig karakter worden verafschuwd omdat een stuk in haar eigen termen genoten dient te worden.
Dit theater wordt een verstrooiende bezigheid voor mensen die er de gelegenheid voor hebben; het wordt een symbool van het privilege van de klasse. Tegelijkertijd houdt het zich ook steeds meer bezig met bezigheden en problemen van de middleclass, waarmee ze niet alleen een ander publiek, maar ook kritici uit een andere klasse aantrekt. Een 'passende' kritische praktijk wordt de norm; de vervreemding van de werkende klasse van dit soort theater wordt alleen maar bevestigd.

Andere karakteristieken van het burgerlijk theater zijn de zorgvuldig opgebouwde verhouding tussen spelers en publiek. Dit komt onder andere tot uitdrukking in de vorm van de meeste schouwburgen, en in de nadruk die op het individuele spel ligt. Deze verhouding lijkt uitgevonden te zijn om de inleving te stimuleren en aktieve deelname te verhinderen. Het lijkt er op alsof de personages gedreven worden door innerlijke ziele-roerselen; ze zijn reddeloos maar nobel in hun lijdensweg. Door alle aandacht te vestigen op het individuele spel (op 'persoonlijkheid' zou je haast zeggen), wordt ook de kritische beoordeling hierheen verschoven; men waardeert de individuele spelprestatie boven die van het gezelschap. Zoiets past natuurlijk uitstekend in het beeld van het theater als een talentenjacht. Binnen de arbeidsdeling heeft elke positie een verschillende status; hoe hoger men staat, des te eerder men uitsluitend op basis van 'talent' geprezen wordt. Waar charisma de plaats van veelzijdigheid inneemt, voorziet de kritiek het publiek van een nieuw kriterium: de ster.

Deze burgerlijke traditie is echter in neergang, en met haar deze traditie in de kritiek. Deze kri-

www.toneelwerkgroepproloog.nl

www.toneelwerkgroepproloog.nl

tische praktijk heeft een beperkte horizon, en lijkt niet meer in staat om de uitdaging van nieuwe ontwikkelingen in het theater aan te gaan. Analyse vindt niet meer plaats; men geeft de voorkeur aan een mystifikatie van het onderwerp, en kiest blind partij voor de burgerlijke traditie als geheel. In feite kan je het geen 'kritiek' meer noemen.

Je vindt dit overal in terug: men vindt nog nauwelijks echt nieuwe stukken voor oude theaters, maar bewerkt vooral bestaande stukken. Men drijft op coryfeeën om de zalen vol te krijgen, en zoekt naarstig bij de avant-garde en het politiek theater naar opkomende schrijvers. Tegen dit licht wordt de toneelkritiek steeds meer het publieke gezicht van het repertoire-toneel. Veel kritici tonen zich bereid om het theater en haar burgerlijke traditie door dik en dun te verdedigen, en wel hierom, omdat hun rol (zoals ze die zelf zien) elke rechtvaardiging buiten deze traditie mist. Met alle middelen probeert men aan te tonen dat deze traditie nog steeds kracht en charme bezit. Hierdoor is ze gedwongen om openlijk ideologische uitspraken te doen, om zo haar eigen tegenstrijdige karakter te verbergen. Men is in de verdediging gewongen. Bernard Levin, theaterkritikus van de Sunday Times, gaf eerlijk toe dat hij vond dat het burgerlijk theater failliet was, en nam z'n ontslag. Maar zoiets is natuurlijk hoogst ongebruikelijk. Meestal nemen kritici een heel andere houding aan. Er zijn verschillende manieren, maar vrijwel allemaal gaan ze uit van de kritiek als een public relation-aangelegenheid. Wanneer men iets goeds gevonden meent te hebben, gaat men de zaak bijvoorbeeld meteen overdrijven ('verplettterend', 'een triomf', 'allesovertreffend', 'magistraal'). Soms ook neemt men ten aanzien van bepaalde vormen van experimenteel theater een neerbuigende, wat vaderlijke houding aan. Een aantal jaar geleden moesten bepaalde kritici niets van experimenteel of van politiek theater hebben. Toen ze echter zagen dat dit theater een stimulerende werking op een aantal repertoire-gezelschappen uitoefende, vooral op het gebied van de vorm, hebben ze deze experimentele vleugel een nieuwe status toegekend. En die status is niets anders dan die van broedplaats voor nieuw talent, in dienst van haar meester. In deze benadering komt de talentenjacht weer helemaal terug, vaak vergezeld van geringschattend kommentaar op de theatrale omgeving waarin het talent zich bevindt. (....)

Wat eigenlijk opvalt is dat het politieke theater tot nu toe nauwelijks in staat is geweest om, zoals dat met de praktijk van het burgerlijk theater wél gebeurde, afstand te nemen van deze traditie in de kritiek.

Een andere kritiek mag nooit zo stroef worden dat ze niets meer te zeggen heeft over andere vormen van theater. Het zou juist waar moeten maken wat de burgerlijke kritiek alleen maar beweert te doen: toepasbaar zijn op alle theatrale uitingsvormen. Dit kan echter alleen maar als men uitgaat van het theater als sociale gebeurtenis. Het is niet alleen een artistieke gebeurtenis. Elk theatergebeuren houdt in dat er ideeën van de ene groep mensen op de ander worden overgedragen. Zowel de aard van wat wordt overgedragen als de sociale kontekst waarbinnen dat gebeurt kunnen vrij precies omschreven worden.

De burgerlijke kritiek negeert de sociale kontekst waarin het gebeuren plaatsvindt, en houdt zich vooral met de artistieke kwaliteiten bezig. In het politieke theater gaat men er meestal van uit, dat de sociale kontekst doorslaggevend is. Als je sociologische kriteria hanteert, dan wordt het makkelijker om te begrijpen dat elke theatervoorstelling een dynamiek bezit die voortkomt uit sociale konflikten. Men kan het zien als een ingreep in een maatschappelijke situatie, of een uitdrukking van de tegenspraken die uit onze situatie naar voren komen. Het politiek theater is zich zeer bewust van wat het betekent dat je invloed hebt op maatschappelijk gebied. Juist daarom moeten dit soort zaken onderdeel van de kritiek worden.

Politiek theater houdt zich nadrukkelijk bezig met bestaande maatschappelijke verhoudingen tussen de mensen. Het traditionele theater doet dat ook, maar daar is men minder geïnteresseerd in, of bewust van het feit dat men ook ingrijpt in deze verhoudingen. Voor beiden is een analyse vereist, die de voorstelling plaatst in een maatschappelijke kontekst, en die rekening houdt met vorm, inhoud, aanknopingspunten, de wijze waarop het publiek aangesproken wordt, de waarden die uitgedrukt worden, enz. Hoe kunnen we in vredesnaam helder krijgen wat er burgerlijk is aan burgerlijk theater en progressief aan politiek theater als we de sociale spanningen die in de voorstelling besloten liggen niet aanduiden?

Achter iedere voorstelling liggen bepaalde vooronderstellingen ten aanzien van de waarde van vermaak. Als de kritiek niet probeert om deze vooronderstellingen door 'het mooie' van de voorstelling heen naar boven te krijgen, dan is het voor ons van nul en generlei waarde. Vermaak betekent bij bepaalde burgerlijke theatervormen (zoals b.v. het Theater van de Lach, red.) immers een bepaalde kijk op de vrouw. Op dezelfde manier kan een stuk dat op het eerste gezicht maatschappij-kritisch lijkt, gebaseerd zijn op een burgerlijke moraal, b.v. ten opzichte van het gezin, het huwelijk, klasse-onderscheid, rollenpatronen of religie. Zulke zaken kunnen best aanslaan, er zal misschien zelfs gelachen of geapplaudisseerd worden, maar dat verdoezelt alleen maar wat men eigenlijk aan het doen is. De kritiek moet van dit soort vooronderstellingen naar boven halen. Burgerlijke kritiek gaat meestal niet verder dan waar het publiek al dan niet bewogen wordt. Juist bij politiek theater, dat dit soort zaken toch impliciet maakt, in theater omzet, ligt een taak voor de kritiek om de wezenlijke vooronderstellingen van een stuk expliciet ter diskussie te stellen.

Theaterkritiek kan bij haar analyse van de sociale kontekst waarbinnen een voorstelling plaatsvindt naar een aantal dingen kijken: de verhouding van het publiek ten opzichte van de spelers; de verhouding van de waarden die in het stuk worden uitgedragen ten opzichte van de konstruktie van het stuk; de verhouding van de politieke inhoud ten opzichte van de politieke kontekst. Politiek theater probeert zich bewust te worden van haar rol en funktie en van dit soort verhoudingen. Het probeert een bijdrage te leveren aan werkelijk bestaande bewegingen. Het probeert een bijdrage te leveren aan de verandering van de sociale verhoudingen. Het stelt vragen over ideologische, ekonomische en politieke verhoudingen, en hoopt dat de visie van het publiek daarop verandert. Men probeert soms alternatieven aan te geven. Hierom moet het werk van het politieke theater in deze termen beoordeeld worden. En hierom is het noodzakelijk dat er een politieke analyse van gemaakt wordt die rekening houdt met het sociale of politieke konflikt waarin men zich begeven heeft.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

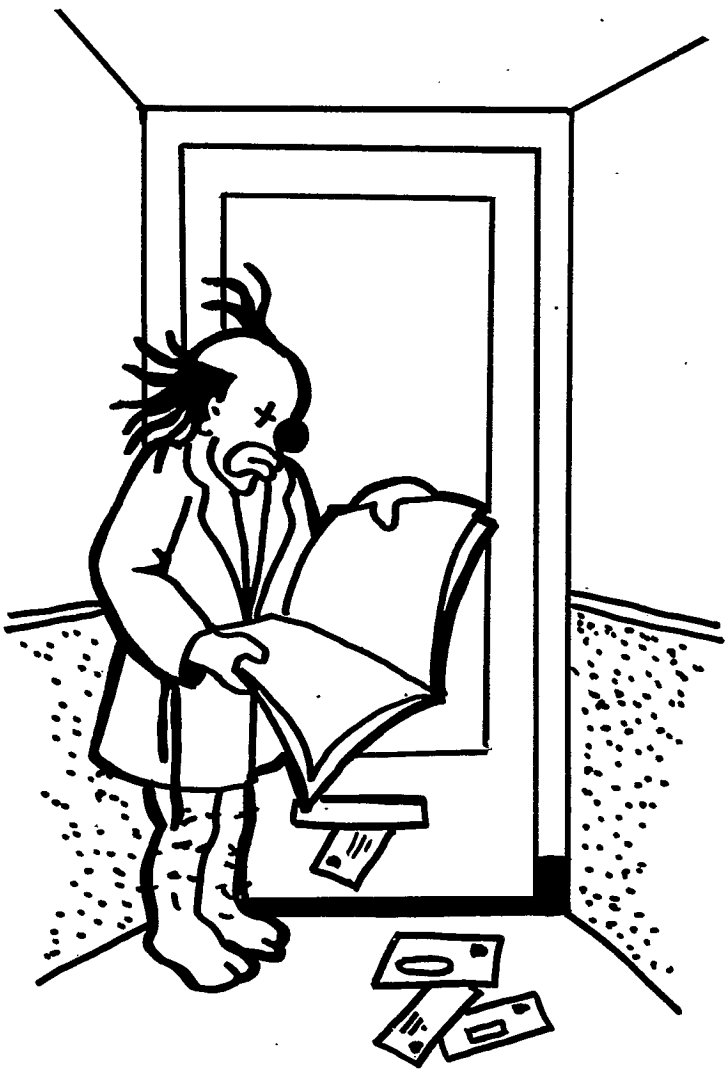
Burgerlijke theaterkritiek was nooit te beroerd om aan te geven dat politiek theater bestaat uit een aaneenschakeling van mislukkingen. Hanteert men de kriteria van de burgerlijke kritiek, dan heeft men nog gelijk ook. De beschuldiging dat een aktie-voorstelling een mislukking is komt nergens anders uit voort dan uit het feit dát het een aktie-voorstelling is. Geen beter voorbeeld om aan te geven hoe partijdig en ongeschikt burgerlijke kritiek voor ons werk eigenlijk is.

Politiek theater, en ook vrouwentheater, verschilt op meerdere punten van het burgerlijke theater. Het verwerpt charisma, het stelt gemeenschappelijke ervaring boven individuele ervaring, en probeert individuele menselijke problemen te verbinden aan maatschappelijke ontwikkelingen. Dit soort zaken beïnvloeden zowel hoe men tot een stuk komt als de manier waarop personages en problemen neergezet worden. Een andere kritiek kan dit soort verschillen erkennen door in haar oordeel te betrekken dat theater op sociaal gebied van invloed is. Maar het belangrijkste is nog wel dat men kijkt naar het publiek waar het stuk voor bedoeld is. Het stuk werd immers gevoed door de belangen en het verlangen van dat bepaald publiek, of het nou staalarbeiders, bejaarde vrouwen of kinderen zijn. En de waarde van het stuk hangt af van de bijdrage die het aan het leven van deze mensen levert.

Veel ideeën die geopperd worden kunnen pas effektief gekarakteriseerd worden als men rekening houdt met de algemeen aangehangen opvattingen die men aanvalt. Met andere woorden: theaterkritiek moet rekening houden met het sociale klimaat, en dus ook het ideologische klimaat waar iets gebeurt. Sommige vrouwentheatergroepen maken bijvoorbeeld gebruik van zeer dynamische en strijdbare types, en wel hierom omdat ze daarmee het normale type omdraaien. Andere stukken zullen zich baseren op argumenten voor een bepaalde politieke aktie, in de vakbond of de wijk. Het is duidelijk dat het hier niet in de allereerste plaats gaat om of een voorstelling aanspreekt of inleving bevordert. Waar het hier om gaat is de analyse die eraan ten grondslag ligt, en wat het publiek eraan heeft.

Je kan een hoop inbrengen tegen de opvatting dat theaterkritiek zowel op maatschappij-wetenschap als op kunstzinnige kriteria gebaseerd moet zijn. Kritiek is toch iets heel subjektiefs? En dat zou toch heel saaie, akademische of zelfs elitaire kritiek opleveren, of niet meer dan wat politiek gehakketak? Over dat subjektieve kan je je echter afvragen waar nu eigenlijk het verschil ligt tussen een kritika/kus en een politikoloog of antropologe, die hun subjektieve ervaring proberen te plaatsen in een overzichtelijk beeld van de maatschappelijke krachten die werkzaam zijn in het konflikt dat men bestudeert. Instinktief zou je zeggen dat er verschil is, maar ons uitgangspunt is dat kultuur doortrokken is van ideologische momenten die aan een klasse-analyse onderworpen kunnen worden. De kritika/kus die dat ook ziet heeft de plicht om helderheid en objektiviteit te scheppen, en onderzoek te doen naar oorzaak en gevolg. Het is trouwens algemeen aanvaard dat de 'subjektieve ervaring' bepaald is door de bekendheid van de kritika/kus met verschillende theateruitingen, door zijn of haar sociale positie, door verwachtingen en door het feit dat men het als beroep doet, en moet doen. Is het onmogelijk dat een kritika/kus doordringt tot de stemming van het publiek? Iedereen die een en hetzelfde stuk meer dan dan een keer, bij verschillende publieksgroepen, gezien heeft, zal wel eens het idee gekregen hebben dat het meer dan één stuk was.
Het is ook niet per definitie zo dat kritiek alleen maar interessant is als ze persoonlijke waarde-oordelen bevat. In recensies blijkt het meestal te draaien om of iets goed was of slecht, de rest is meestal zeer willekeurig. Waarom kan kritiek niet net zo nieuwsgierig of zelfs sceptisch zijn als andere vormen van journalistiek? Waarom kan zij niet onderzoeken wat er gezegd wordt, hoe dat gebeurt en tegen wie, en met welk effekt? Steve Gooch wijst in zijn artikel op het gevaar dat kritiek een soort politieke boodschappenlijst wordt; een oproep om 'de juiste lijn' te volgen. Bestaat er dan waarde-vrije kritiek? Wat bedoeld wordt is dat de kritiek zich niet alleen moet inleven in de personages op toneel maar ook met het gezelschap als geheel: de spelers, schrijver, regisseuse; de invloed die hun werk heeft. Op zo'n manier voorkom je dat je politieke eisen oplegt waar men helemaal niets mee kan. Een analyse van de bedoelingen van een stuk in verhouding tot de struktuur en de vorm blijft mogelijk. Het moet, wil de kritiek een rol blijven vervullen in de ontwikkeling van een tegenkultuur en de verbetering van het politiek theater.

chris johnson



www.toneelwerkgroepproloog.nl

HET FALEN VAN DE KRITIEK, een beschouwing van wat er geschreven is naar aanleiding van de toneelstukken 'Rode Zondag' van Sater en 'Het Duurt Ons Te Lang' van Proloog

"Ik vind het triest om vast te stellen, maar deze jongste voorstellingen van Proloog hebben net zo weinig met toneel te maken als een leerboek met literatuur, en ik zou de beoordeling van dit soort aanschouwelijk onderwijs in de toekomst dan ook het liefst willen overlaten aan een econoom of een onderwijsdeskundige, afhankelijk van het onderwerp".
Lien Heyting in *NRC-Handelsblad* 22/12/1975.

"Voor dit soort toneel worden weliswaar toneelmiddelen gebruikt, maar toch kunnen ze beter beoordeeld worden door sociologen of pedagogen dan door toneelrecensenten, want het is onrechtvaardig zulke produkties op hun kunstwaarde te toetsen".
Hans van den Bergh in *Het Parool* 1977.

Dit soort uitspraken van toneelrecensenten, dat ze niet in staat zijn om iets zinnigs over een bepaalde richting in het huidige toneel op papier te krijgen, getuigen van een ongebruikelijke openhartigheid. Helaas verbinden ze er niet de konsekwentie aan die je er volgens mij aan moet verbinden als je je geloofwaardigheid niet wilt verliezen: een ekonoom, socioloog of onderwijsdeskundige in de hand nemen om te kijken of dat dan wérkelijk wat oplevert, óf ophouden met schrijven over iets waar je naar je eigen zeggen niets zinnigs over weet op te merken. Ondertussen raken de beide kritici wel aan een belangrijk vraagstuk: wat moet de geschreven kritiek met politiek theater? En eigenlijk: op wat voor manier kunnen wij produktief schrijven, spreken en denken over politiek toneel? Dat dit geen eenvoudige zaak is bewijzen de opmerkingen van Heyting en van den Bergh.

Kritiek is het geven van een mening over iets. Zowel het publiek (daaronder de beroepskritici) als de toneelmakers hebben meestal een mening over een konkreet stuk politiek toneel. Zolang je deze mening echter niet kan vertalen in relevante uitspraken in taal (een ander medium dan toneel), kan je noch van je eigen mening, noch van die van een ander, wat leren.
De opbouw van het politiek theater (en dat is mijn uitgangspunt hier) *vereist, dat meningen over politiek theater bespreekbaar zijn.* De vraag is dus: op wat voor manier kunnen wij produktief denken, spreken en schrijven over politiek toneel?

Gooch en Johnson probeerden op deze vraag ten dele een antwoord te geven. In dit artikel wordt vooral ingegaan op wat de geschreven kritiek in Nederland (maar veel van wat er gezegd wordt gaat zeker ook voor Vlaanderen op) konkreet doet met twee konkrete produkten van het politiek theater.

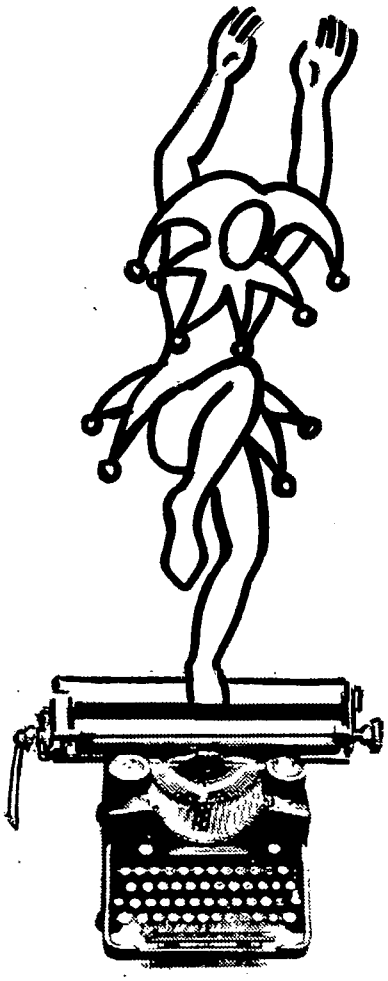
De twee toneelstukken waar het om gaat zijn RODE ZONDAG van toneelgroep Sater uit Amsterdam, en HET DUURT ONS TE LANG van toneelwerkgroep Proloog uit Eindhoven. Beide groepen zien hun eigen werk als politiek toneel. Het verschil in werkwijze en zelfopvatting tussen Sater en Proloog is echter voldoende om met deze twee groepen een aardig segment van het huidige politieke theater bij de hand te hebben. De wijze waarop de geschreven kritiek deze twee stukken behandelt is dus mogelijk een aanwijzing voor hoe de geschreven kritiek in het algemeen omgaat met politiek theater.

Ik bekijk - voor zover het mij ter beschikking stond - alles wat er naar aanleiding van deze twee toneelstukken geschreven is.
Ik ga daarbij in de eerste plaats af op *wat* er geschreven wordt. Aan het probleem *waar* het verschijnt ga ik grotendeels voorbij. Ik benader kranten als het Algemeen Dagblad en de Telegraaf, ondanks dat ik heb horen zeggen dat het grootste deel van hun lezerspubliek uit arbeiders bestaat, natuurlijk met een gezonde portie wantrouwen (of nog erger). Ook geef ik me rekenschap van het feit dat een artikel als het in Zin, het weekblad van de Industriebond FNV, staat, een ander artikel is als een artikel met dezelfde tekst in bv. Hervormd Nederland. Behalve in dit soort duidelijke gevallen doe ik echter verder weinig met de plaats *waar* een bepaald artikel verschijnt. Ook laat ik in het midden of de artikelen door erg veel, of misschien juist door erg weinig mensen gelezen worden, en wat voor mensen dat dan wel niet zijn.
Dit zou een onderzoek apart vergen.

Ik bekijk dus vooral *wat* de geschreven kritiek doet met RODE ZONDAG en HET DUURT ONS TE LANG. Daarbij neem ik ook in ogenschouw wat deze twee konkrete produkten van het politiek theater zelf zijn, wat de makers ermee willen, wat ze al dan niet aantoonbaar teweegbrengen. Deze konfrontatie tussen politiek toneel en geschreven kritiek levert mogelijk iets op over wat de kritiek aan het doen is.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

SATER'S RODE ZONDAG



Het eerste stuk waarvan ik de recencies, voorbeschouwingen en andere berichten in de pers bekeken heb, is RODE ZONDAG van Sater. Dit stuk werd vanaf 26 januari tot de zomer van 1980 door heel Nederland gespeeld. Het is een vertaling van het stuk OCCUPATIONS van de engelse auteur Trevor Griffiths. Regie: Peter de Baan. Dekor: Frank Raven. Historische begeleiding: Florian Diepenbrock. Spelers: Yvonne Petit, Marie-Louise Stheins, Wim Meuwissen (Kabak), Hans Ligtvoet, Jaap van Donselaar (Gramsci), Roelof den Ambtman en Esgo Heil. Techniek: André Smal en Henk van Grinsven. Produktie-organisatie: Angela Dijk. Vertaling: Ben Hurkmans.
Ikzelf zag het stuk éénmaal, op 29 februari 1980, in Shaffy, Amsterdam.

KORTE BESCHRIJVING VAN HET STUK:

Het hele stuk speelt zich, op twee redevoeringen van Gramsci na, af op een hotelkamer in Turijn, 1920. In de stad, en trouwens in heel Italië heerst op het moment grote arbeidsonrust. Eén persoon is voortdurend aanwezig: *Angelica*, de doodzieke vriendin van Kabak, van oorsprong een gravin. Zij ligt gedurende het hele stuk op bed, en is de meeste tijd buiten bewustzijn vanwege de cocaïne-spuiten die ze regelmatig toegediend krijgt. Af en toe is haar bediende *Polya* bij haar. In de eerste scène komt *Kabak*, een bulgaars vertegenwoordiger van de Derde Internationale, binnen na een verblijf in Petersburg en Rome. In de hotelkamer ontvangt hij achter elkaar verschillende gasten. De eerste is de hoteleigenaar, *Libertini*, die vooral zijn geld wil zien, 't liefst vooruit betaald, omdat je maar nooit weet waartoe de arbeidsonrust leiden zal. De tweede gast is *Gramsci*, intellektueel en leider van de turijnse arbeidersbeweging. Hij zal nog twee keer terugkomen, steeds tijdens een nieuwe fase in de ontwikkeling van de klassenstrijd (enkele dagen resp. twee weken tussenpose). De gesprekken die Kabak met Gramsci voert vormen een hoofdlijn in het stuk. Ze diskussiëren over het verloop van de turijnse en italiaanse arbeidersstrijd en de mogelijkheden van een opstand. Gramsci, wiens woord bij de turijnse arbeiders van grote invloed is, blijkt zeer voorzichtig in het aftasten van de mogelijkheden van een opstand. Hij wil geen bloed vergieten met het risiko dat het voor niks was. Zijn feitelijke invloed wordt geïllustreerd met twee redevoeringen die hij voor de arbeiders van Turijn houdt.
Jaap van Donselaar richt zich daarbij tot het toneelpubliek. Kabak dringt bij Gramsci aan op het nemen van risiko's, daar de mogelijkheden voor de revolutie anders verlopen, en de bourgeoisie zich reorganiseert. Tijdens hun diskussies verlokken ze elkaar tot uitspraken als: *"Ik dacht bij mezelf, hoe kan iemand van een kollektief houden, als hij niet diep heeft gehouden van individuele, menselijke schepsels"* (Gramsci), en: *"Je kunt niet van een leger houden, kameraad. Een leger is een machine. Deze maakt revoluties. Als-ie in elkaar stort, krijg je andere. Liefde heeft er niets mee te maken"* (Kabak). De opstand ontaardt in een referendum onder de arbeiders, dat verloren wordt, de bourgeoisie reorganiseert zich, en Gramsci en Kabak zijn uitgepraat. Gramsci blijkt achteraf van inzicht te zijn veranderd, en overtuigd te zijn van de noodzaak, om als voorhoede het initiatief tot de opstand te nemen zodra de voorwaarden daarvoor aanwezig zijn. Te laat dus.
Een andere gast bij Kabak is een opportunistische stadsbeambte, *d'Avanzo*, die voor wat goud een boodschap aan Moskou moet doorspelen. Via deze figuur wordt Kabak bij het stadsbestuur verraden als vertegenwoordiger van de Derde Internationale.
Een zekere *Terrini* komt hem zijn uitwijzingsbevel overbrengen. Vlak voordat hij feitelijk vertrekt ontvangt Kabak nog een zekere *Valetta*, topman bij Fiat. Voor ontmoetingen met dit soort mensen kleedt Kabak zich als burger, bij de bezoeken van Gramsci heeft hij een veel proletarieser pak aan. Met Valetta bespreekt hij de mogelijkheden van Fiat-investeringen in de Sowjet-Unie. Dit blijkt de tweede opdracht van Kabak, voor als de eerste zou mislukken. Het is een hoffelijk gesprek tussen twee handelspartners, hoewel niet gespeend van wat wrange humor van beide zijden. Kort daarop vertrekt Kabak, en laat Polya met de stervende Angelica achter. Ergens middenin het stuk probeert Kabak Polya ertoe over te halen hem haar lichaam ter beschikking te stellen. Polya staat dat pas toe als Angelica even uit haar verdoving ontwaakt en Kabak ondersteunt in zijn verzoek. Deze onverwachte tussenkomst ontneemt Kabak echter zijn libido. Eigenlijk weet hij gedurende het hele stuk nauwelijks met Angelica, haar ziekte en haar wensen om te gaan. Hij weigert haar op het laatst uit Turijn mee te nemen, terwijl hij weet dat ze zal sterven. Als hij eenmaal vertrokken is, ligt Angelica in bed te ijlen. Op de muur verschijnen dia's waarop o.a. Mussolini, Stalin, Hitler en Molotow met von Ribbentrop in 1938 te zien zijn. Einde stuk.

RECENSIES.

De 'point' in de meeste recensies van RODE ZONDAG ligt in de interpretatie van waar het stuk over

www.toneelwerkgroepproloog.nl

gaat. De figuur van Kabak vormt de sleutel daartoe. Vind je hem een bullebak, dan gaat het stuk over heel wat anders dan wanneer je start met het begrip, dat Kabak's worsteling in wezen zeer menselijk is. Robert van de Wetering ziet (in het *Algemeen Dagblad* van 28/1/1980) Kabak helemaal niet zitten: *"In een volkomen overbodig realistische hotelkamer haalt Kabak zijn beestenstreken uit: hij laat zijn vrouw creperen, gaat met het dienstmeisje naar bed, koopt de hoteleigenaar af en sluit vieze handeltjes met de direkteur van Fiat"*. Het gevolg van deze inschatting van de rol van Kabak is, dat van de Wetering het hele stuk niet ziet zitten: *"Sater had dit stuk(...) beter helemaal niet kunnen brengen"*. Overigens gaat Kabak niet feitelijk met het dienstmeisje naar bed, koopt hij de hoteleigenaar niet af, maar betaalt netjes vooruit de rekening, en doet de kwalifikatie van het sluiten van een kommerciële transaktie als 'beestenstreek' in een blad als het Algemeen Dagblad op z'n minst wat neergeestig aan. Misschien zit er wat anders achter van de Wetering's negatieve oordeel over het stuk, iets waarnaar we alleen maar kunnen raden. Integer of niet, wat we kunnen lezen is een negatief oordeel op basis van een negatieve interpretatie van de rol van Kabak. Ook Ruud Gortzak kan (in *de Volkskrant* van 28/1/1980) nauwelijks begrip voor Kabak opbrengen. Over het stuk als geheel oordeelt hij echter zeer positief. Hij ziet drie vragen opgeworpen: de *"....vraag of een revolutie naar Russisch model zonder meer naar andere landen kan worden overgeplant"; "... de noodzaak van een strak centralistisch geleide beweging, waarbinnen een groep partijleiders de dienst uitmaakt"; "... de vraag(...) of je politiek actief kunt zijn en daarnaast een persoonlijk leven kan leiden"*. Gortzak vindt Kabak kil, *"... een revolutionair van wat we nu het Stalinistische type noemen"*, en dicht hem zelfs toe, dat hij *"...ondanks alle instructies voor de Italiaanse arbeidersbeweging helemaal niet op een socialistisch Italië (...zat...) te wachten"*.
RODE ZONDAG neigt in de visie van Gortzak dan ook tot een negatieve beantwoording van de drie belangrijkste vragen die het stuk oproept. Deze interpretatie, en het *"uitstekende spel"* van Sater is de basis voor Gortzak's positieve waardering van dit stuk.
Soortgelijke interpretaties kwam ik o.a. tegen bij Arno Gelder in *Het Vaderland* (8/5/1980) *("Met de uiteindelijke schurkenrol die de auteur Kabak toebedeelt veroordeelt hij tegelijk het Rusland en zijn systeem onder Lenin")*; bij Art Linde in het *Dagblad van het Oosten* (18/3/1980) (over Kabak: *"Volgens het principe dat het doel de middelen heiligt stookt hij naar alle kanten. Hij jut de revolutionair Gramsci op en forceert een grootscheepse fabrieksbezetting bij Fiat* (sic! wk). *Als een vos in het hol van zijn hotelkamer opgesloten preekt hij de revolutie")*; bij Syts Jan van der Molen in het *Leeuwarder Dagblad* (29/2/1980); bij Pieter Vrijman in *Het Parool* (29/1/1980); bij Marinus van Staveren in de *Telegraaf* en het *Nieuws van de Dag* (28/1/1980); bij W.Hansen in de *Emmer Courant* (1/4/1980); bij H. v.d. L.in *Plug* (febr. 1980); bij Harry Huizing in het *Nieuwsblad van het Noorden* van 30/1/1980; bij Bert Jansen in *Het Binnenhof* en de *Leidsche Courant* (8/5/1980); en bij Nico van der Toorn in de *Noord Ooster* (13/3/1980).

Niek Vroom lijkt het enigszins anders aan te pakken (de *Waarheid* van 29/1/1980). Vrij sekuur beschrijft hij de voorstelling, en probeert er momenten in te ontdekken die tot een interpretatie kunnen leiden. Vroom is voorzichtig, en bij het feit dat Kabak's vrouw gedurende het hele stuk in een hoek van het dekor op sterven ligt, merkt hij b.v. op: *"Een symbool? Ze is ook gravin, dus verzin maar"*. Jacques Besançon ziet haar voor het zieke Italië en de verrotte bourgeoisie aan (*Eindhovens Dagblad* van 29/2/1980). W. Hansen ziet haar als symbool voor *"een te innige verhouding met de bourgeois"* van russische revolutionairen (*Emmer Courant* van 1/4/1980). Bij Jac Heijer is ze het symbool voor het stervende tsaristische Rusland (*NRC-Handelsblad* van 29/1/1980). Met Ruud Gortzak zien veel recensenten haar als een rol die Kabak nog verder tegen Gramsci (die veel opzij zet voor zijn zieke zuster) af moet zetten (*de Volkskrant* van 28/1/1980). Tegen dit licht komt de voorzichtigheid van Niek Vroom me dan ook verfrissend over. Zijn uiteindelijke interpretatie van de figuur Kabak verschilt echter niet wezenlijk van de vorige: *"... niet zomaar een harde politicus maar een symbool van een politiek die getuige de dia waarmee de voorstelling eindigt, volgens Sater moet uitlopen op de ondertekening van een niet-aanvalsverdrag tussen de Sowjet-Unie en Nazi-Duitsland"*. NB. Niek Vroom suggereert dat hij niet zelf interpreteert, maar Sater's eigen interpretatie naar boven haalt. Het Molotow-von Ribbentroppakt in verband met de figuur Kabak, en niet met b.v. de mislukte italiaanse revolutie brengen is natuurlijk ook maar een interpretatie....

Ook Jac Heijer interpreteert in *NRC-Handelsblad* (29/1/1980) RODE ZONDAG, op basis van een negatieve inschatting van de figuur Kabak, als een kritiek *"... op vakbondsleiders die de revolutie vergeten voor hogere lonen, maar indirekt ook op de Sowjet-Unie en de Lenin van 1920"*. Hij voegt daar het volgende aan toe: *"Door Kabak als een schurk te tonen, stelt Griffiths het dilemma van revolutionairen wel wat simpel voor. Tenslotte moest de Sowjet-Unie, zoals elk socialistisch land, om ekonomische redenen wel handel drijven met de kapitalisten"*. Jac Heijer vindt Kabak's kontakt met Fiat dus in principe legitiem. Even verder schrijft hij: *"Pas als hij gemene zaak maakt met Fiat, valt hij door de mand en komt zijn gedrag in een ander licht te staan"*. Waarom valt Kabak door de mand als hij een voor Jac Heijer volkomen legitieme stap doet? Terwijl de hele interpretatie van het stuk gebaseerd is op de vraag of Kabak een schurk is of niet? Misschien dat het komt omdat akteur Wim Meuwissen niet binnen het smaakpatroon van Heijer valt: *"De rol vraagt om een akteur van grote klasse, die veel meer facetten van het karakter duidelijk maakt dan uit de tekst alleen blijkt. Die nuances laat Wim Meuwissen onvoldoende zien, hoe serieus hij ook bezig is"*. Dat veel recensenten vol lof over de akteerprestatie van Wim Meuwissen zijn, is nog geen bewijs dat hij een grote rol heeft neergezet. Het geeft wel aan dat je verschillend over het spel van Wim Meuwissen kunt oordelen, waarbij je nauwelijks of niet over objektieve kriteria kunt beschikken. Het lijkt er dan ook naar, dat de interpretatie die Jac Heijer aan RODE ZONDAG geeft, gebaseerd is op een subjektief oordeel over het akteerwerk van een van de hoofdrolspelers. Een kwestie van smaak dus.

Dirkje Houtman ziet de zaak in *Trouw* (28/1/1980) heel anders: *"Onsympathiek is Kabak in deze voorstelling geenszins, waarmee Sater duidelijk stelling neemt voor diens politieke houding. Ook Kabak heeft zijn twijfels, maar in tegenstelling tot Gramsci houdt hij die voor zichzelf. Bij hem is het een onderhuidse strijd(...) Van twee kanten* (persoonlijk: zijn zieke vriendin; politiek: de mislukkende revolutie, wk) *wordt hij gekweld door onmacht, maar zijn oorspronkelijke keuze houdt hem staande. Een prachtig uitgewerkte rol van Wim Meuwsen* (sic) *die de beweegredenen van deze gevoe-*

www.toneelwerkgroepproloog.nl

lige revolutionair in afgedwongen, snel wisselende onderhuidse emoties vormgeeft". Uit RODE ZONDAG spreekt volgens Dirkje Houtman dus geenszins dat persoonlijk leven in strijd is met politieke aktiviteit; dat je beter geen leninistische organisatie kan vormen; dat de ervaring van de russische revolutie van nul en generlei waarde voor revoluties elders is, enz. RODE ZONDAG toont in haar visie aan hoe moeilijk dat soort zaken in wezen zijn. Het toont aan dat je door de dialektiek der gebeurtenissen gedwongen kan worden op het ene moment dingen te doen die je op het andere moment bestrijdt, en dat je middelen soms schijnbaar tegenstrijdig aan je doel kunnen zijn. Nogal een andere interpretatie dus. Ik wil niet ontkennen dat deze interpretatie, net als bij Jac Heijer, berust op een subjektief oordeel over het akteerwerk van Wim Meuwissen. Er is hopelijk wel voldoende aangetoond dat een subjektief oordeel over een detail van het hele stuk (want meer is het akteren van een hoofdrolspeler op zich niet) in dit geval de doorslag geeft bij de interpretatie van het stuk als geheel.

Er zijn een aantal recensies verschenen, die niet hangen op een interpretatie van de rol van Kabak naar de ene of de andere kant. Eén daarvan verscheen in het *Leidsch Dagblad* (4/3/1980) van de hand van Bert Koekebakker. Volgens hem gaat het stuk in de eerste plaats over het opkomend fascisme: *"Behalve in Duitsland en Spanje viel ook in Italië destijds een uiterst intrigerende strijd te signaleren tussen de communisten en de fascisten, die zoals bekend in alle drie landen op een overwinning voor de laatsten uitliep. 'Sater' weet die dreiging, die strijd, die sabotage-drang en de politieke instabiliteit zeer treffend in haar toneelspel weer te geven(...) De inbreng van de groot-industrie ('God gaf z'n fiat aan Fiat en er was Fiat') is bovendien zeer functioneel in de totale dramatische ontwikkeling gesitueerd".* Gramsci, Kabak en de arbeidersstrijd in Turijn worden niet eens genoemd. Koekebakker opent zijn 'recensie' als volgt: *"De voetbalwedstrijd Strassbourg - Ajax was gisteravond zonder twijfel mede de oorzaak van de geringe belangstelling voor ..."* Ik kon helaas niet meer nagaan of het verslag van deze wedstrijd in het Leidsch Dagblad soms ook door deze Koekebakker ondertekend was. Overigens móet je ook dit soort recensies van mensen die de voorstelling gewoon niet gezien hebben toch serieus nemen. De roep van RODE ZONDAG wordt ook op dit soort artikelen gebaseerd.
Dan is er een stuk verschenen in het *Nieuws van de Dag* (auteur onbekend, 9/2/1980), waarin interpretatie van RODE ZONDAG niet aan de orde komt. Dit artikel valt via Sater het hele politieke toneel aan, daar toneel en politiek *"slechte echtgenoten zijn"*. Sater wordt nog eens extra aangevallen, daar ze met RODE ZONDAG *"voor eigen parochie"* (de intellektuelen) preken, waardoor *"...gewone arbeiders en werkende jongeren(...) de theaters uitgejaagd worden": "Hoe interessant ook een historisch gegeven is, je zult je als politiek of sociaal bewogen theatergroep moeten instellen op die mensen waar je voor zegt op te komen. Niet soms of doorgaans, maar altijd. Het is een grove fout om te denken dat je door af en toe voorstellingen te spelen in fabrieken en vakbondsvergaderingen van die plicht bent ontslagen".* Mogelijk een interessante gedachte, maar enigszins wrang om dat te lezen in de middageditie van het blad dat Proloog op de voorpagina van 2 december 1974 als *"rode mantelorganisatie"* bestempelde, omdat ze bovenstaande opmerking inhoud probeerde te geven. Een op z'n minst verdacht artikel dus.
Een zeer serieuze recensie (eigenlijk een artikel over Sater's ontwikkeling) verscheen in *de Groene Amsterdammer* (30/1/1980) van de hand van Loek Zonneveld. Hij beschrijft het stuk nauwkeurig waarbij hij een heleboel verhelderende historische gegevens, vooral uit de geschiedenis van de italiaanse arbeidersbeweging, toevoegt. Een beetje kennis van zaken maakt zo'n recensie (voor iemand die het stuk al gezien heeft) heel wat boeiender. Als bijdrage aan *"de speurtocht naar de geschiedenis van een eeuw linkse beweging"* vindt Loek Zonneveld RODE ZONDAG *"een boeiend en leerzaam stuk"*. Kritiek heeft hij op het gesloten karakter van het stuk: *"opvattingen en karakter vallen kunstmatig samen"*. Daardoor is RODE ZONDAG te plat, en geeft het te weinig stof tot diskussie. Deze kritiek baseert zich wederom op een negatief oordeel over Kabak, wiens opvattingen en karakter zouden samenvallen (allebei slecht dus). Het is nietemin een van de weinige pogingen om kritiek te leveren op de politieke funktie van RODE ZONDAG voor het publiek, en wel geredeneerd vanuit de doelstelling die Sater zichzelf stelt.

IS KABAK EEN BULLEBAK?

De interpretatie van waar het in RODE ZONDAG over gaat is in de meeste recensies het voornaamste, in sommige gevallen zelfs het enige dat naar voren komt. Deze interpretatie hangt in alle (als we Bert Koekebakker niet meetellen) gevallen af van de mate waarin begrip voor Kabak wordt opgebracht. Ik zou daar twee kanttekeningen bij willen plaatsen.

1.
Ten eerste blijkt de mate van begrip die je voor Kabak kunt opbrengen afhankelijk van een mening *vooraf*. Dit betreft natuurlijk allereerst een politieke mening, bv. over de rol van de Derde Internationale in het jaar 1920. Als je ervan uitgaat dat deze toen al net zo stalinistisch was als in de dertiger jaren, dan zal je waarschijnlijk weinig instemming kunnen betuigen met de inhoud van de verschillende opdrachten van Kabak. Dat is in feite wat b.v. Ruud Gortzak *(de Volkskrant* 28/1/1980) doet als hij zegt: *"... dat de Russen in 1920 ondanks alle instrukties voor de italiaanse arbeidersbeweging helemaal niet op een socialistisch Italië zaten te wachten"*. Kabak's rol wordt zo automatisch verdacht.

Dan lijkt de verwachting vooraf van waar het in RODE ZONDAG over gaat van belang voor hoe je uiteindelijk over Kabak oordeelt. Kabak is zonder twijfel de hoofdpersoon in RODE ZONDAG. Hij staat vrijwel de hele tijd op het toneel, en via hem komen alle andere personages samen. Toch schrijft *de Volkskrant* in een korte aankondiging van een serie voorstellingen (16/5/1980): *"Centraal in deze voorstelling staat het verschil in inzicht tussen de italiaanse communist Antonio Gramsci en een Bulgaarse partijgenoot..."* en worden regisseur Peter de Baan en Jaap van Donselaar (Gramsci) als enige medewerkers aan het stuk met name genoemd. Er wordt hier sterk gesuggereerd, dat het stuk over Gramsci, en nauwelijks over Kabak (die niet eens genoemd wordt) gaat. Als je met zo'n verwachting gaat kijken, zal je de helft niet begrijpen, ofwel duurt het gewoon een tijdje voor je doorhebt dat Kabak meer is dan een wat karikaturale tegenspeler van Gramsci. Ikzelf ging naar het stuk met deze verkeerde verwachting, en eigenlijk pas veel later, na het lezen van het skript, was ik er volledig van overtuigd dat het stuk in de eerste plaats over Kabak ging. Natuurlijk zag ik dat op het moment ook wel, maar je probeert in zo'n stuk toch altijd te zoeken naar wat je denkt dat de

www.toneelwerkgroepproloog.nl

groep of de schrijver bedoelde. Ik had mondelinge informatie dat het 'een stuk over Gramsci' was, iets wat mijn informanten mogelijk uit zulk soort berichten als in de Volkskrant van 16 mei hadden. (Overigens is Gramsci itt. Kabak een bekende naam, iets wat het 'misverstand' mogelijk voor een deel opheldert). Zodra het in de krant staat beschouw je het toch als per definitie wezenlijke en juiste informatie, door de groep of schrijver zelf verstrekt of getoetst door het bijwonen van een voorstelling. Juist bij zo'n stuk als RODE ZONDAG, dat zo hangt op de inschatting van de rol van Kabak, kan zo'n onjuiste suggestie parten spelen. Gelukkig ben ik de suggestie dat het een stuk over Gramsci is weinig tegengekomen.

Veel van de krante-berichten die RODE ZONDAG aankondigden, vermeldden dat de volgende vragen in het stuk aan de orde komen:
- Kan je zomaar een revolutie van het ene naar het andere land overplanten?
- Kan je politiek juist handelen zonder de persoonlijke konsekwenties aan te gaan van wat je eigenlijk wilt?
- Is het persoonlijke politiek, zelfs op het moment dat een revolutie kan uitbreken?

Ongeveer de helft van de 30 vooraankondigingen die ik in handen kreeg kwamen hierop neer. Hun bron is waarschijnlijk Sater zelf.
Precies deze drie punten haalt Sater o.a. naar voren in een aankondiging lang van tevoren, in *Kultureel Front Nieuws II* (herfst 1979, pp.22-23).
Ik denk niet dat je kunt ontkennen, dat je je vragen inderdaad ook kunt stellen naar aanleiding van het zien van RODE ZONDAG. Er wordt met deze drie vragen echter een grote nadruk gelegd op de *persoonlijke* konsekwenties van het politiek handelen, of het nu om Gramsci's of Kabak's politieke handelen gaat. Met deze drie vragen in je hoofd heb je een bepaalde verwachting van RODE ZONDAG.Je zou je kunnen voorstellen, dat iemand die met zo'n verwachting gaat kijken, het uiteindelijke oordeel over Kabak of Gramsci laat afhangen van wie er *persoonlijk* het beste afkomt. Dat is natuurlijk Gramsci, die zijn zieke zuster op Sardinië gaat bezoeken, en zijn liefde voor het individu in de massa's blijft behouden. Er blijft maar weinig ruimte over voor begrip voor Kabak. Met een ander verwachtingspatroon (b.v. ik ga nu een stuk zien over hoe je soms door de situatie gedwongen kan worden dingen te doen die je op een ander moment verafschuwt, of b.v. hoe moeilijk voor je persoon, maar hoe noodzakelijk voor de revolutie het leninisme is, of iets dergelijks), is de ruimte voor begrip groter. Het is natuurlijk niet te achterhalen in hoeverre de aard van de informatie vooraf nu werkelijk van grote invloed was op hoe mensen naar het stuk, meer in het bizonder naar Kabak, gekeken hebben. Dat het hier, hoe sumier ook, om *inhoudelijke* bijdragen aan het zien van RODE ZONDAG gaat, valt echter niet meer te ontkennen.
Er is mij overigens één groter artikel bekend dat als voorbeschouwing bij RODE ZONDAG verscheen. Dat is een interview met Florian Diepenbrock (historische begeleiding, ook zakelijke koördinatie) en Peter de Baan (regie) van Sater, door Joop van Beek in het *Utrechts Nieuwsblad* (23?/1/1980).
Hierin worden een hoop historische gegevens over het stuk naar voren gebracht, en geven beide Sater-medewerkers hun visie op de keuzen waar Gramsci en Kabak voor stonden. Deze visie is echter niet afgerond, en leidt beslist nog niet regelrecht tot een van de interpretaties zoals je die in de recensies kan tegenkomen. Florian Diepenbrock noemt Kabak b.v.: *"een integer man(....) die helaas zijn persoonlijk leven heeft verwisseld voor een politiek"*. Een keuze voor Kabak boven Gramsci, zoals Dirkje Houtman in *Trouw* (28/1/1980) suggereerde, wordt echter zeker niet gemaakt. Voorzichtigheid is troef bij de twee Sater-medewerkers. Florian Diepenbrock: *"Het is niet mijn bedoeling om een waarde-oordeel over zo'n revolutie* (zoals vooral Kabak die voorstond, wk.) *uit te spreken. Per slot van rekening heeft de sociaal-demokratie slechts in West-Europa voor de nodige sociale voorzieningen gezorgd, al is het kapitalistische stelsel overeind gebleven, terwijl in Oost-Europa het communisme geen politieke demokratie bracht, maar een strak, door de staat geleid systeem"*. Minder dan de kleine aankondigingsberichtjes leidt dit uitgebreide interview dus tot een interpretatie van RODE ZONDAG. Door de historische informatie, en misschien zelfs wel het feit dát de twee Sater-medewerkers voorzichtig zijn in het interpreteren, kan zo'n artikel mogelijk wel een steun zijn bij het zien van RODE ZONDAG.
Tot slot biedt een interview met Trevor Griffiths (in *Toneel Theatraal.101.1.*, januari 1980,pp.20-23 door Ben Hurkmans) wel degelijk een handvat voor een interpretatie van RODE ZONDAG. Een aantal uitspraken van Griffiths n.a.v. RODE ZONDAG:*"Het is wijs genoeg om te begrijpen dat een revolutionaire beweging, omsingeld door een agressief kapitalisme, noodzakelijk misvormd moet worden, wil ze niet vermorzeld worden"*. *"Het* (RODE ZONDAG,wk.) *probeert duidelijk te maken dat die dialektiek een lange weg moet afleggen. Ik heb in ieder (geval) het idee de kop willen indrukken als zou de revolutie een idealistische aktiviteit zijn geweest. Het was ongelooflijk bloedig en smerig. Je moest je hele leven ervoor inzetten, en kreeg er misschien niets voor terug"*. En: *"Het belangrijkste verschil tussen Kabak en Gramsci in 1920 is dat Kabak de Russissche Revolutie heeft meegemaakt en Gramsci niet. Voor wie nooit voorbij het normale is geweest, betekent revolutie een stap in het duister. Onbewust streven we allemaal naar het normale. Dat is onze reaktionaire psychologie, en die kan best hand in hand gaan met een revolutionaire retoriek."*
Dit soort opmerkingen leiden onmiskenbaar in de richting van een interpretatie als van Dirkje Houtman in *Trouw* (28/1/1980).

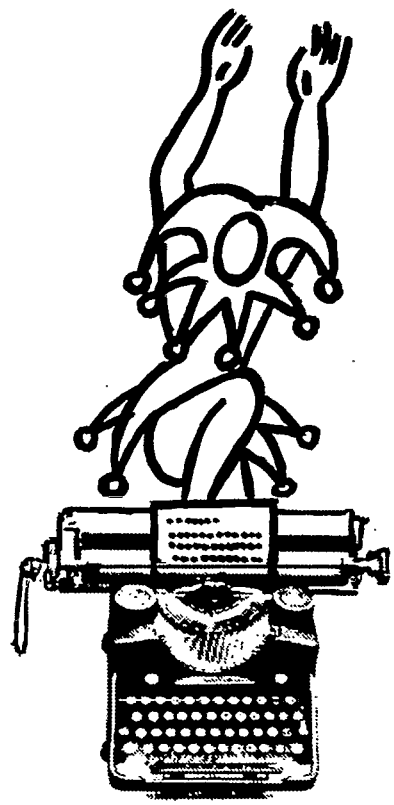
2.
Binnen het stuk zijn er volgens mij alleen maar zeer subjektieve elementen aanwezig om in Kabak een schurk of een getergde held te zien. De 'feiten' die binnen het stuk plaatsvinden zijn vrijwel allemaal naar twee kanten toe uit te leggen. De 'dubbele agenda' van Kabak, die in de woorden van Jac Heijer tot een *"verrassende ontknoping van dit dokumentaire drama"* leidt, is in mijn ogen beslist geen schurkenstreek *op zich*.De vraag is hoe Kabak ermee omging. Als Ruud Gortzak zegt, dat *"de Russen in 1920 ondanks alle instrukties voor de italiaanse arbeidersbeweging helemaal niet op een socialistisch Italië zaten te wachten"*, dan lijkt het hem ontgaan te zijn, dat Kabak pas ná het mislukken van de italiaanse revolutie kontakt met Fiat zocht. Met een door de arbeiders zelf geleide Fiat had de Sowjet Unie net zo goed, zo niet veel beter in zee kunnen gaan.
Kabak's verschillende houdingen in verschillende pakken naar verschillende mensen maakt hem nog niet per definitie tot een schurkachtig opportunist. Stel dat hij zich verraden had als vertegenwoordiger van de Komintern, dan had hij mogelijk Italië niet eens binnengekomen.
Dan de houding van Kabak ten opzichte van Angelica, zijn doodzieke vriendin. Dit is misschien het meest samenvattende element in de opbouw van de figuur van Kabak. Hij houdt haar zoet, neemt nau-

www.toneelwerkgroepproloog.nl

welijks de moeite om haar een en ander uit te leggen, en laat haar uiteindelijk alleen met haar bediende Polya in Turijn achter, stervende. Dat Kabak nog behoefte aan menselijke warmte heeft, komt op het eerste gezicht slechts tot uitdrukking als hij Polya tracht te verleiden. Dat gaat niet door omdat Angelica bij haar positieven komt, en Kabak in zijn pleidooi naar Polya ondersteunt. Deze verlaat daarop de kamer en de ontklede Polya. Alle reden om Kabak een bullebak te vinden. Er zijn echter ook in deze zijde van Kabak elementen te bespeuren die begrip voor hem zouden kunnen opwekken. Zoals gezegd verlaat hij de kamer en Polya na de tussenkomst van Angelica in de hierboven omschreven scène, en wel op een manier die er mogelijk op zou kunnen wijzen dat hij gegeneerd is van zijn eigen gedrag. Een stuk verderop ontwaakt Angelica tijdens een gesprek van Gramsci met Kabak over de mislukkende opstand. Half ijlend vraagt ze Kabak om haar uit te leggen wat er toch aan de hand is, en waarom Kabak zo is als hij is. Kabak kan daar duidelijk niet mee overweg, en sust haar slechts, enigszins onbeholpen. Als ze weer ingeslapen is, verdwijnt Gramsci en zit Kabak op een stoel, half versteend. Dan barst hij eventjes in huilen uit. Alweer zo'n moment waarop Kabak eventjes niet tegen zijn eigen onvermogen op lijkt te kunnen. Deze twee momenten wijzen op een innerlijke strijd bij Kabak. Dit zou de beoordeling van diens houding ten opzichte van Angelica mogelijk milder kunnen laten uitvallen. Maar er is meer. Kabak verlaat Angelica op het laatst niet zomaar: hij wordt het land uitgezet. Er wordt niet nauwkeurig aangegeven wat Kabak verder voor opdrachten heeft, maar dát hij die krijgen zal staat vast. Angelica zou mogelijk een treinreis nog overleven, maar zou in de korte tijd dat ze nog te leven heeft desondanks nog maar weinig vreugde kunnen beleven. Ze is de meeste tijd buiten bewustzijn vanwege de cocaïne-spuiten die ze regelmatig krijgt toegediend. Vlak voordat Kabak afreist zegt ze dat ze ook wel weet dat ze niet herstellen zal. Ze wil slechts niet alleen sterven. Kabak gaat daar nauwelijks op in. Angelica was gravin, die als enige op haar landgoed achterbleef toen dit door de Bolsjewiki bezet werd. Ze had een verhouding met Kabak gekregen, maar was echter waarschijnlijk geen revolutionair geworden. Dat blijkt uit het volgende detail, dat me pas bij het lezen van het skript opviel. In het begin van het stuk vraagt Angelica aan Kabak of hij over de toestand in Petersburg wil vertellen. Na zijn aanvankelijke weigering vertelt hij: *"De tsaar resideerde in de stad aan het begin van de lente. Elke avond bal, een maand lang. Avonden gevuld met het gerinkel van arresleeën en het snuiven van paarden. En de stad bedekt met gras en het groen van de bladeren. De rivier die weer leeft"*. Hij ziet dat ze slaapt, en vertelt zonder enige verandering in toon of stembuiging verder: *"En de revolutie die weer leeft. Soviets. Een extase van verovering en sukses. De witten op hun knieën. De klassevijand gekooid als bange kwartels. Het ijzeren verstand van kameraad Lenin hamert op de toekomst.... Geen plaats voor jou, liefste. Helemaal geen plaats"*. De verhouding tussen Kabak en Angelica blijkt zich dus gedeeltelijk in waanvoorstellingen af te spelen. Kabak ziet geen kans, neemt ook niet meer de moeite om dat nog te doorbreken. Kabak voelt zich mogelijk vooral daardoor onmachtig om haar in haar sterven te begeleiden. Bovendien wordt hij het land uitgezet, en wachten nieuwe opdrachten. Hij vertrekt. Deze keus *kan* je beoordelen als een onmenselijke stap door een gevoelloze machine. Je *kan* echter ook begrip hebben voor Kabak die een zeer gevoeloze stap verkiest boven het verzaken van zijn opdracht, die zeker niet per definitie een verwerpelijke opdracht hoeft te zijn. Als toeschouwer hoef je het niet eens met Kabak's keuze eens te zijn om er begrip voor te kunnen opbrengen. Geen enkele werkelijke keuze voor het ene (het juiste, het goede) is tegelijk niet ook een afwijzing van wat anders, dat op een andere manier 'goed', 'menselijk' of op z'n minst aantrekkelijk is. Dus niet alleen in de direkte uitingen van Kabak, maar ook in deze konstruktie van het slot van RODE ZONDAG zitten elementen die zijn houding ten opzichte van Angelica tot iets maken dat niet per definitie onmenselijk, mogelijk zelfs herkenbaar is.

Om terug te komen op het uitgangspunt: *binnen* het stuk zijn er volgens mij slechts zeer subjektieve elementen (b.v. het akteerwerk van Wim Meuwissen) aanwezig om in Kabak een schurk of een getergde held te zien. De 'feiten' die binnen het stuk plaatsvinden zijn vrijwel allemaal naar twee kanten toe uit te leggen.

HET DUURT ONS TE LANG VAN PROLOOG.



Het tweede stuk dat ik aan de orde wil laten komen is HET DUURT ONS TE LANG (afgekort 't DUURT) van Toneelwerkgroep Proloog. Dit stuk wordt vanaf 21 maart 1980 tot op heden door heel het land, vooral op vakbondsvergaderingen, gespeeld. Het stuk is na gesprekken met o.a. arbeidsters bij Philips geschreven door Proloog. Spelers en speelsters: Thea Roding, Marlies Hamelynck, Jeanette Bakker, Erik Heijkoop, Jurg Molenaar (verv.:Lex Peters, Carla Dekker). Koördinatie: Rik Hancké. Techniek: Harrie Giebelen.

Ikzelf zag het stuk driemaal: op de première op 25 maart 1980 in RASA Utrecht; op 5 november 1980 op een diskussieavond van de Nivon-jongeren in RASA Utrecht; op 31 maart 1981 , op een diskussieavond over arbeidstijdverkorting voor leden van ABVA-KABO-Utrecht, in Kreatum te Utrecht.

Het stuk wordt *altijd* gevolgd door een nagesprek.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

KORTE BESCHRIJVING VAN HET STUK.

In 't DUURT worden 8 personages door 5 personen opgevoerd. In feite gaat het stuk over 5 personages. De eerste daarvan is *Wim* (43 jaar). Hij is ge getrouwd met *Lenie* (36 jaar), en samen hebben ze een dochter *Angela* (16 jaar). Wim heeft vroeger in de volkontinu gewerkt, maar is nu werkeloos. Hij is altijd aktief vakbondslid geweest, en is dat nog.
Met z'n werkeloosheid voelt hij zich erg onprettig. Op een gegeven moment levert een sollicitatie wat op: hij wordt bezoldigd bestuurder van de bond. Nadat hij eerst nogal een strijdbare houding in de bond had aangenomen, redeneert hij nu opeens (we zien zich dat niet ontwikkelen) in termen van haalbaarheid binnen de huidige verhoudingen.
Lenie, zijn vrouw, doet het huishouden, ook als haar man gedwongen thuis zit. Omdat de huishoudpot door de WW van Wim nogal krap werd, is ze gaan werken op een elektronisch montage-atelier, als ongeschoolde kracht. Ze zit tegenover *Ien*, een alleenstaande vrouw van 45 jaar, en een aktief vakbondslid. Lenie kan het tempo op het werk maar niet bijbenen. Dat tempo is hoog, hoewel de voorraden stijgen, en de zaak waarschijnlijk dichtgaat. Om die reden worden de arbeidsters om kleinigheden ontslagen zonder dat ze vervangen worden. Dit overkomt ook Lenie, na een rotopmerking tegen de *Chef* (geen naam). Ondanks dat ze, zeker met haar huishouden erbij, het tempo niet kan bijhouden, en de sfeer op het werk niet bepaald prettig was, doet dat haar toch wat. Ze had vriendinnen op het werk, en nu moet ze weer in haar eentje het huishouden gaan doen. Haar ontslag valt samen met de benoeming van Wim, die in zijn enthousiasme totaal geen oog heeft voor dat ontslag, en slechts weet op te merken dat Lenie nu weer lekker huisvrouw kan zijn. Haar innerlijke strijd is sterk uitgewerkt, en op het laatst stelt ze Wim's houding als echtgenoot én als vakbondsbestuurder (in het ene geval zegt Wim dat het beter is als Lenie niet hoeft te werken, in het andere geval zégt hij dat het recht op werk voor vrouwen hoog in zijn vaandel staat) aan de kaak, doordat ze Wim vragen stelt waar hij geen antwoord op heeft.
Angela staat tamelijk los van de anderen. Ze is schoolverlaatster, wil schooonheidsspecialiste worden, en krijgt werk op een kapsalon. Daar moet ze echter overwerken, en bovendien krijgt ze alleen maar rotklussen waar ze niets van leert. Zoals zoveel dochters van die leeftijd zet ze zich sterk tegen haar ouders af, en wil ze b.v. al helemaal niet dat haar vader wat aan dat overwerk gaat doen. *Ien* is zoals gezegd alleenstaand, en doet hetzelfde werk als Lenie, alleen al veel langer. Van het begin tot het eind van het stuk is ze strijdbaar vakbondslid, dat alle manipulaties van bestuurders lijkt te doorzien. Een helemaal glad type is ze echter niet. Je ziet haar ontwikkelen als haar steeds meer gevraagd wordt om notulen te maken, kóffie te zetten en andere klusjes op te knappen. Ze werkt, en heeft ook haar huishouden, dat ze voor die klusjes verwaarloost. De mannen die haar aan de klusjes helpen hebben een vrouw thuis voor het huishouden, terwijl ze schijnen te denken dat Ien als alleenstaande juist veel tijd over heeft. Dit houdt haar sterk en zichtbaar bezig. De zesde personage is *Arno* (19 jaar), een werkeloze machine-bankwerker. Hij heeft een lage uitkering en een dure huur. Via een winkeldiefstal komt hij met Ien in kontakt. Ien heeft een kamer leeg, en komt nauwelijks aan haar huishouden toen. Arno trekt bij haar in, en zijn huur bestaat uit het verrichten van huishoudelijke klussen. Eigenlijk heeft hij daar een pesthekel aan, maar hij moet wel. *"'t Is maar voor even..."*. Een zevende, wat onuitgewerkte personage is *Roos* (44 jaar), een getrouwde vrouw en vakbondslid, die part-time in een wat betere baan werkt. Zij fungeert vooral als draagster van een bepaald standpunt ten opzichte van korter werken, n.l. part-time werk met inlevering van loon. Op het laatst lijkt ze iets bij te draaien, maar dat blijft zeer onuitgewerkt. Een achtste personage is totaal onbelangrijk, de *kruidenier* die Arno bijna betrapte op diefstal. Een stem op de *band ("ik ben de band")* fungeert bijna als een extra personage. Zij stelt de mensen in het begin voor, en levert aanvullend kommentaar op de gebeurtenissen. Via de band komen ook diverse stemmen op vakbondsvergaderingen naar voren, en bovendien levert de band de muzikale begeleiding bij de liedjes.
Behalve Angela (en natuurlijk de chef en de kruidenier) komen alle personages samen in vakbondsvergaderingen, waarvan er drie in het stuk verwerkt zijn. In de laatste twee is Wim, die tussen het publiek zit, voorzitter (hier is het publiek dus eens niet het denkbeeldige vergadervolk, maar kijkt het publiek recht op de spelers en speelsters, die het vergadervolk zijn). Vooral via wat er op deze vergaderingen (en op een vergadering van de vrouwengroep) gebeurt, wordt duidelijk dat arbeidstijdverkorting met behoud van loon mogelijk bijdraagt tot een oplossing van de dagelijkse problemen van alle vijf hoofdfiguren. Voor een werkeloze jongere die geen werk heeft, voor een werkende jongere die verplicht overwerk doet, voor een alleenstaande vrouw die moet kiezen tussen huishouden en vakbondsaktiviteiten, voor een getrouwde vrouw die een zwaar huishouden vrijwel niet kan kombineren met een veertig-urige baan, en zelfs voor een vakbondsbestuurder die 60 tot 80 uur per week maakt (en zelfs al had hij dat gewild geen huishoudelijke taken kán overnemen). Het slot is tamelijk open en biedt veel ruimte voor diskussie: Na een vakbondsvergadering zit iedereen bij Lenie en Wim, die in zijn ogen door de anderen onderuit is gehaald. N.a.v. de werksituatie van Angela geeft Wim plotseling zeer fel af op de bazen, die hij in de ogen van de anderen op de vergadering met zijn haalbaarheidsprincipe in bescherming nam. Einde stuk.
Gedurende het stuk worden een aantal liedjes gezongen, met begeleiding op tape, die ofwel de diepere gedachten van sommige personages naar voren haalden (b.v. ten opzichte van het huishouden), ofwel bepaalde politieke standpunten verhelderden.

NAGESPREK/BEGELEIDINGSMATERIAAL.

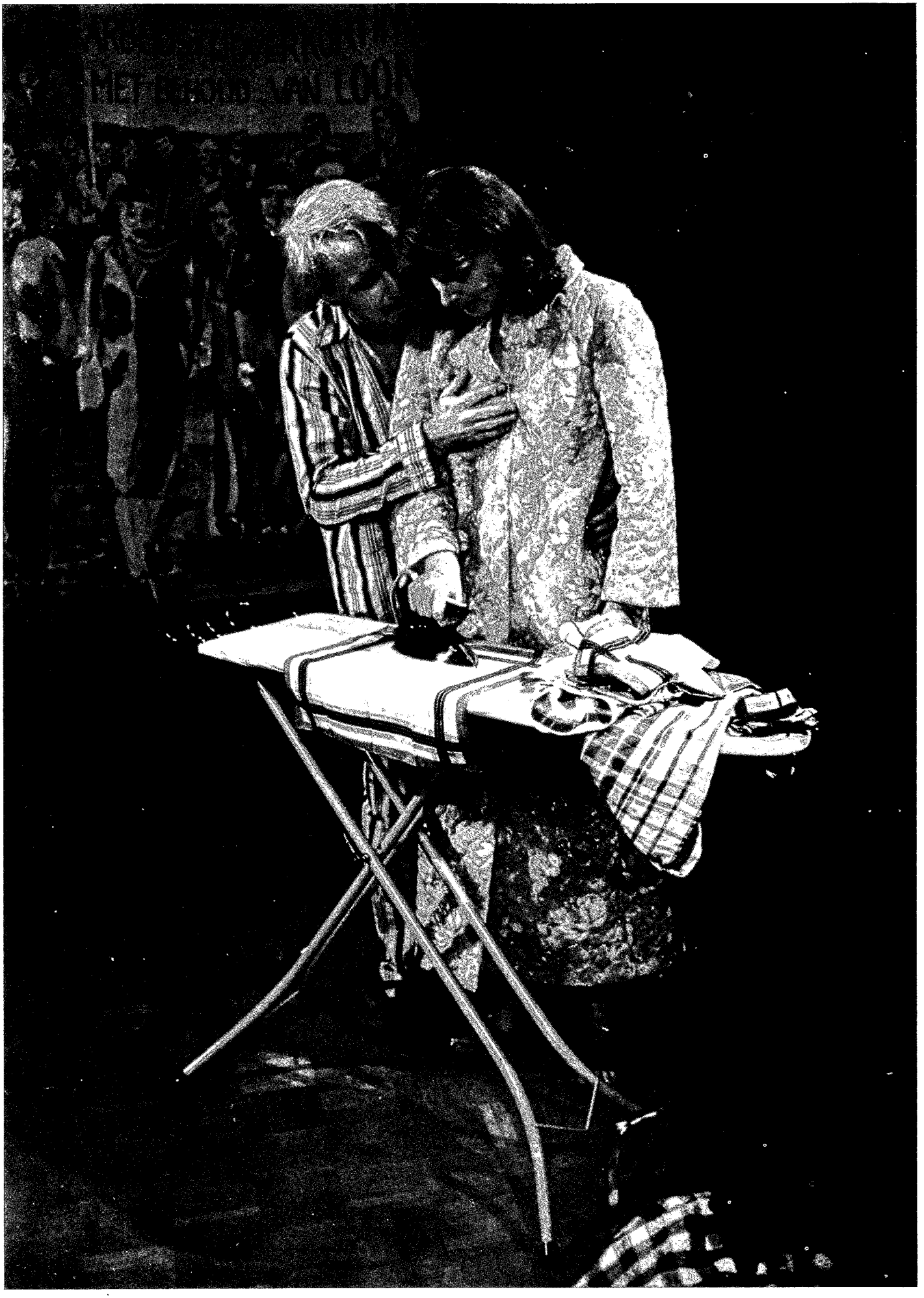
Het stuk wordt na afloop *altijd* gevolgd door een nagesprek. Naast een boekje met de tekst van 't DUURT heeft Proloog naar aanleiding van dit stuk twee brochures geschreven, beide onder de titel *"Het duurt ons te lang!"* Een is voor vooraf, de ander voor na afloop van het stuk. In beide wordt iets verteld over het stuk, over hoe het gemaakt werd en over korter werken. De tweede brochure gaat vooral op dat laatste dieper in. Ook bevat deze laatste een verwijzing naar diverse boeken over het onderwerp, en zijn de belangrijkste adressen van vakbonden en komitees die zich met korter werken bezig houden afgedrukt.

HET KONFLIKT ROND ARIE GROENEVELT.

Naar aanleiding van een konflikt rond Arie Groenevelt zijn er nogal wat artikelen in de pers verschenen. Vandaar even kort het verloop van het konflikt.

Op 5 november 1980 was Arie Groenevelt, voorzitter van de Industriebond FNV, samen met Proloog uitge-

www.toneelwerkgroepproloog.nl



www.toneelwerkgroepproloog.nl

nodigd op een avond in Utrecht van de Nivon-jongeren over matigen, ja dan nee. Zodoende zag Groenevelt 't DUURT, dat hij onmiddelijk na de voorstelling in zijn eigen bijdrage volledig afkraakte. Hij had als enige in de zaal ook niet geapplaudiseerd (ik zat toevallig ook in de zaal, een stuk achter hem). In een ingezonden brief in de *Volkskrant* van 27 januari 1981 herhaalde hij zijn bezwaren tegen 't DUURT nog eens:*"In een gemiddeld arbeidersgezin(...) wordt niet voortdurend grof tegen elkaar elkaar, doet de dochter niet hoerig, is de man geen onhebbelijke schreeuwer en de vrouw geen grijze sloof. In onze bond is de gemiddelde vakbondsbestuurder geen gladjanus, die zijn verleden heeft vergeten en in het algemeen gesproken wordt juist in onze bond niet om de problematiek heengedraaid. Wat we met de arbeidsverkorting aan moeten weet ik na het zien van het stuk nog steeds niet"*. Kortom:*"... gaandeweg werd ik er akelig van"*. Hier bleef het echter niet bij. Arie sleutelde de zaak aan in zijn bondsbestuur, en als resultaat werden 14 voorstellingen die Proloog voor de afdeling Scholing & Vorming van de Industriebond zou verzorgen, afgezegd. De officiële reden die werd opgegeven was, dat het stuk minder geschikt zou zijn voor de afsluitende avond van meerdaagse kaderkursussen, waarbij ook partners aanwezig zouden zijn. Ook werd meegedeeld, dat het bondsbestuur in principe positief tegenover het werk van Proloog stond.
Deze zaak kwam in de pers, waarbij men vermoedde, dat er zowel bij het bondsbestuur als bij Arie Groenevelt wat anders speelde dan ze naar buiten brachten. De wijze waarop arbeidstijdverkorting (per dag, met behoud van loon, niet geleidelijk maar onmiddelijk enz.) aan de orde komt past niet bepaald in de opvattingen van Arie Groenevelt. Bovendien biedt het stuk ruime mogelijkheden om een diskussie over het interne funktioneren van de bond te voeren. Deze twee zaken worden noch door Arie Groenevelt noch door het bondsbestuur als argument aangevoerd. Dat hier toch de werkelijke achtergrond van de annulering van 't DUURT in gelegen ligt, lijkt zeker niet onwaarschijnlijk.
De kwestie groeide uit tot een kleine rel binnen de Industriebond. Deze rel kan je niet op zich zien. In de zomer van 1980 drukte Arie Groenevelt in een nota het standpunt erdoor, dat de Industriebond wil matigen voor arbeidsplaatsenoverleg. Dit was zeer tegen het zere been van aktieve bedrijfsledengroepen (BLG's). Bovendien zouden deze BLG's ondergeschikt moeten worden aan het werk in de ondernemingsraden. En bovendien speelden er kwesties waar aktieve kaderleden op formele gronden , maar feitelijk omdat ze een andere lijn dan Groenevelt aanhingen, met royement bedreigd werden. Binnen de Industriebond spelen dus konflikten over de strategie van de bond en over het interne funktioneren. Arie Groenevelt heeft het stuk van Proloog bij dit konflikt betrokken. Vele BLG's stuurden boze brieven naar Groenevelt, en in het blad van de bond *Zin* verschenen ingezonden brieven en artikelen.
De kern van de reakties van Industriebondsleden is, dat ze zich door het verbod op Proloog door het bestuur betutteld voelen, en verder, voor zover men het stuk gezien heeft, dat het juist een heel geschikt stuk is voor kaderleden van de Industriebond. Op enkele van deze artikelen ga ik verderop dieper in.

RECENSIES.

Na de eerste voorstellingen van 't DUURT (maart 1980) verschenen er in diverse dagbladen recensies waarvan me er zes ter beschikking stonden. In vijf van deze recensies kom je eenzelfde konstruktie tegen: de thematiek die Proloog aankaart is sympathiek, korter werken is een noodzaak, maar de manier waarop Proloog dit op toneel zet laat te wensen over.
Pieter Vrijman vermeldt in het *Parool* (26/3/1980), dat Proloog argumenten levert waarom het vooral aan vrouwen is om *".. de noodzaak van die verbetering* (korter werken,wk.)*aan man en vakbondsbestuurder duidelijk te maken."* Op deze argumenten gaat hij niet in, waarmee hij suggereert dat deze argumenten juist zijn. Dat het stuk toneelmatig zwak zou zijn, legt hij uit aan de hand van twee details. De scène in het begin, waarin de band zichzelf voorstelt, *"...degradeert de toeschouwers eigenlijk al tot kinderen die een lesje moeten leren"*.En: de personages doen nauwelijks *"....iets met hun rol(...) dat verder gaat dan het verwoorden van ideeën en stellingen"*. Toch meent Vrijman, dat het stuk zal *"...bijdragen tot de meningsvorming van vakbondsleden en het (...) alle kans aan de toeschouwers (geeft) om na de voorstelling in diskussie te gaan"*. Zijn slotzin (en die is meestal konkluderend bedoeld) luidt: *"Van het medium theater, dat gebruikt wordt om de inhoud te presenteren, is echter onvoldoende gebruik gemaakt"*. De kop boven het artikel luidt: *"Proloog onvoldoende"*.
Renske Heddema opent haar recensie in *de Volkskrant* (27/3/1980) met het benadrukken van het belang dat vooral vrouwen hebben bij het verkorten van de arbeidstijd. Proloog laat dit in haar ogen uitstekend in al haar konsekwenties zien.*"Ik kan de hartekreet van Proloog ten volle onderschrijven"*, konkludeert ze. Haar eindoordeel over 't DUURT valt evenwel tamelijk negatief uit: *"Toch sloeg de balans tussen goed toneel en politiek pamflet gisteravond weer gevaarlijk ver door naar het laatste"*. Ze geeft daarvoor drie argumenten. Ten eerste bleef, door de *"verbeten manier"* waarop gespeeld werd, geen spaan heel van de psychologie van de personages. Ten tweede: *"De stembanden van de acteurs bleven (...) niet ongebruikt. Zo werd het te vaak een schreeuwerige toestand"*.Ten derde: *"Het decor was zeer eenvoudig, evenals het licht, dat ook tussen de scènes niet één keer een wisseling onderging. In buurthuizen kan het ongetwijfeld niet anders, maar in een theater mis je toch de expressieve rol die het licht kan spelen."* Haar slotzin wijkt niet veel af van die van Vrijman: *"Jammer dat Proloog niet meer consequentie trekt uit het medium toneel, waarin de groep zich uitdrukt"*.Haar kop luidt konkluderend: *"Zwak toneel doet afbreuk aan doel"*.
Johannes van der Woude van het *Nieuwsblad van het Noorden* (27/3/1980) voelde zich klaarblijkelijk wat ongemakkelijk bij het zien van 't DUURT. Uitgebreid opent hij met het vermelden van de vragen die het stuk oproept, en wat we eventueel met deze vragen kunnen doen. Op deze vragen van korter werken, het hoe en waarom, heeft hij op zich geen kommentaar. Wel op het stuk. Zijn slotzin luidt: *"Maar je wordt er wel moe van, en dan moet je ook nog in de benen, vanwege al die misstanden"*. Wat hij daarvoor schrijft is geen samenhangend verhaal, maar een opeenvolging van een aantal losse gedachten naar aanleiding van het stuk. Het meest essentiële daarin (dat blijkt ook uit zijn kop: *"De strijdkultuur van tien jaar geleden"*) is, dat hij beweert dat hij niet goed weet of dit stuk wel werkelijk ergens toe bijdraagt: *"Allemaal scènes die datgene bevestigen wat wel eens in familieseries op de t.v. wordt getoond en waar, gezien de kijkcijfers, een groot deel van de nederlandse bevolking naar kijkt. En dat blijft een probleem bij dit soort vormingstheater.Misstanden worden (...) gesignaleerd, een beetje uit de voegen getrokken en uitvergroot, met daartussendoor de be-*

www.toneelwerkgroepproloog.nl

kende kreten van 'samen sta je sterk' en 'één zijn in de strijd'. (...) Misschien is dit soort exemplarisch toneel wel effektief, zoals het vooral in de beginjaren van het vormingstoneel wel eens diskussie op gang heeft gebracht. Misschien hoeft het ook wel geen toneel te zijn, hoewel dat middel toch steeds weer nadrukkelijk wordt gehanteerd. Het is een halfslachtige toestand met veel kreten en (terecht) goed voorbereide nazorg aan het eind". Van der Woude vindt het dus allemaal wel Goed & Belangrijk, maar heeft over hoe het allemaal in het vat gegoten is toch wel enige twijfels.
G.v.d.M. start in *de Waarheid* (15/4/1980) met het vertellen van het verhaal van de vijf personages in het stuk, over de produktie van het stuk (gesprekken met huisvrouwen en vakbondsleden) en dat het vooral voor vakbondsleden bestemd is. Wat dat betreft is G.v.d.M. positief over 't DUURT: *"Wanneer de diskussie aan de hand van dit stuk van Proloog verder los kan komen, is dat natuurlijk prima".* Maar dan komt het weer: *"Toch vind ik de oplossingen die Proloog gevonden heeft om dit aan de orde te stellen op z'n zachtst gezegd zeer fantasieloos".* Het enige argument dat hij/zij daarvoor geeft: *"De toeschouwer zal in de huiselijke taferelen en in de vakbondsvergaderingen die worden gespeeld ongetwijfeld veel herkennen, maar zal zich tevens afvragen of hij niet per ongeluk op een vakbondsvergadering is beland in plaats van een toneelvoorstelling".* Het leuke van zo'n opmerking is natuurlijk dat er in 't DUURT een aantal scènes van vakbondsvergaderingen zitten, en dat het stuk bij voorkeur op vakbondsvergaderingen wordt gespeeld.
André Rutten heeft in *Trouw* (27/3/1980) een puntje van inhoudelijke kritiek op de aanpak van het thema korter werken in 't DUURT: *"Nogal veel praktische problemen, die wel vindingrijk in een natuurlijke bedding zijn verwerkt, maar waarvan je ook denkt: Zou korter werken daar ook al een oplossing voor zijn?".* Hier ziet Rutten een taak voor de diskussie na, en er is geen sprake van dat hij het globaal niet met korter werken eens is. Rutten is lovend over de opbouw van de personages en het akteerwerk van de vijf. De konstruktie vindt hij zwakker: *"In de zorg voor een natuurlijk verloop zijn er soms ook hele leuke scènes ontstaan, die een beetje op zijpaden leiden, meer steekhoudende dingen worden wat oppervlakkig aangeduid, het evenwicht tussen de behandelende onderwerpen en de theatrale uitwerking ervan wordt soms wat moeizaam nagestreefd".* Het voorstel in zijn slotzin is een *"... brutaler, uitdagender aanpak, juist omdat er zo nu en dan wel aanzetten in die richting duidelijk aanwezig zijn.."*

Met nuance-verschillen (Rutten staat onmiskenbaar sympathiek tegenover het stuk, Renske Heddema en Pieter Vrijman bv. veel minder) komen deze vijf kritieken dus overeen in dat ze het thema inhoudelijk zeggen te ondersteunen, en het stuk toneelmatig voor verbetering vatbaar vinden.
Agnes Amelink deelt deze laatste kritiek niet. In het *NRC-Handelsblad* (27-3-1980) zegt ze: *"Proloog presenteert het verhaal als diskussiestuk en uitdrukkelijk niet als kunst met een grote K. Daarom kon ondanks het feit dat alle facetten in één stuk moesten worden gewrongen toch een degelijk werkje ontstaan, dat zijn uitwerking op vakbondsvergaderingen zeker niet zal missen".* Haar recensie bevat verder een weergave van het verhaal, en daarmee automatisch van de thematiek van korter werken. Ze lijkt de benadering van deze thematiek door Proloog te ondersteunen, maar brengt dit niet nog eens extra naar voren.
Ze blijft bij het verhaal van 't DUURT. Zij is dus positief over het behandelende thema én over de manier waarop het thema behandeld is.
Naar aanleiding van het konflikt rond Arie Groenevelt verschenen er veel artikelen in de pers, waarvan je er enkele als recensie zou kunnen aanmerken. Eén daarvan is van Krijn van Rijn, in de *Rode Tribune* (11/2/1981). Na een vrij uitvoerige beschrijving van het verhaal oordeelt van Rijn erg positief over de aanpak van Proloog: *"Proloog legt de vinger op enkele zere plekken - de autoritaire verhoudingen in het werk en in de vakbond. Dat Proloog hierbij ook problemen van de privésfeer betrekt is minstens zo belangrijk, prima!"* Kritiek heeft hij op het feit dat vooral Wim, de vakbondsbestuurder, volgens hem te onecht overkomt: *"Zijn innerlijke tegenstrijdigheden, die hij als arbeider tenminste nog enigszins heeft, zijn later opeens helemaal weg. Hiermee verdwijnt de psychologische kant in de ontwikkeling van de personen. Het verzwakt de kritiek op de gang van zaken binnen de vakbond".* Dan buigt van Rijn zich over de vraag waarom Groenevelt het stuk wil boycotten. Volgens hem is dat vooral gelegen in het feit dat Proloog een verbinding legt tussen de strijd voor korter werken en de strijd binnen het gezin. Dat gaat in tegen het standpunt van het IB-bestuur.

De Volkskrant had al enige aandacht aan het konflikt met Groenevelt besteed, toen op 28 februari 1981 twee artikelen over een voorstelling van 't DUURT in Velsen-Noord verschenen. Het gaat hier bijna om een journalistiek experiment: één artikel is van de hand van toneelredakteur Ruud Gortzak, de ander van sociaal-ekonomisch redakteur Pieter Broertjes. De bewuste voorstelling was in *Zin* (25/2/1981), het blad van de IB-FNV, via een ingezonden brief van de organisatoren, kaderleden van de IB bij vooral de Hoogovens, aangekondigd. In deze brief nemen deze duidelijk stelling tegen Arie Groenevelt, die het stuk ongeschikt achtte voor scholingen van IB-kaderleden. De voorstelling die Broertjes en Gortzak te zien kregen was dus meer dan zomaar een voorstelling. Het was tegelijk een soort protestmeeting binnen de bond.
Ruud Gortzak vraagt zich in zijn artikel allereerst af, wat de argumenten van het IB-bestuur geweest kunnen zijn om het stuk te annuleren: *"Er zou een verkeerd beeld geschetst worden van een 'gemiddeld arbeidersgezin' en van de 'gemiddelde vakbondsbestuurder' (... en er...) zouden (...) te veel onderwerpen behandeld worden in het stuk, dat zegt te gaan over de problematiek rond de arbeidstijdverkorting".* Zonder dat te beargumenteren, beweert Gortzak dat dit vast niet de werkelijke oorzaak van het ongenoegen van het vakbondsbestuur is. *"Veel eerder moet dit gezocht worden in het feit dat in het stuk wordt gepleit voor korter werken per dag - een standpunt dat haaks op dat van de vakbeweging staat - en in de schildering van de vakbondsbestuurder".* Ook dit beargumenteert hij niet verder. Dan komt het werkelijke ei (wat blijkt uit zijn kop: *"Vormgeving zwakste onderdeel".*) van Gortzak: *"... over de vormgeving heb ik nergens iets kunnen lezen. Die staat ook nauwelijks ergens ter diskussie. En toch. Juist die vormgeving is het zwakste onderdeel".* Hiervoor geeft hij enkele argumenten: de personages worden nooit echte karakters; het stuk is een schets van het leven van enkele mensen zonder dat het verhaal ooit spannend wordt; met een enkele uitzondering leveren de liedjes geen zinnig kommentaar op het gebeuren; het dekor is lelijk en de belichting primitief. Het negatieve eindoordeel van Gortzak wordt begeleid door de volgende slotopmerking: *"Als je, zoals Proloog, en gezien de reakties in Velsen met kennelijk succes, een stuk over de kwaliteit van het leven wil spelen, dan moet je, naar mijn gevoel, een kwalitatief gaaf produkt leveren.*

www.toneelwerkgroepproloog.nl

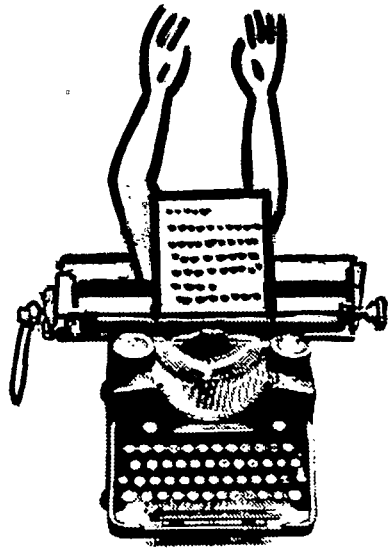
Dat ben je als toneelwerkgroep verplicht, maar daar schiet Proloog tekort". Een opmerking is wel geoorloofd. Als zelfs Ruud Gortzak opmerkt: *"gezien de reakties in Velsen met kennelijk succes"*, dan is het meer dan een vermoeden dat Ruud Gortzak op een totaal andere manier naar het stuk heeft zitten kijken dan het publiek in Velsen. Dit blijkt overigens duidelijk uit het tweede artikel van Pieter Broertjes, dat ernaast is afgedrukt onder de titel *"Publiek looft stuk Proloog"*. Broertjes gaat niet op het stuk zelf in, maar registreert de reakties na afloop. In deze reakties komen twee met elkaar samenhangende elementen naar voren. Ten eerste snapt men niet hoe Groenevelt en zijn bestuur in vredesnaam hebben kunnen vinden dat dit stuk niet geschikt is voor 'kaderleden en hun partners'. *"Velen herkenen zich in 'het spel' van Proloog"*. Ten tweede komt er naar aanleiding van het stuk veel kritiek naar boven op de bondstop, de hiërarchie in de bond, het door bestuurders zo vaak gehanteerde principe van de 'haalbaarheid', waarop akties en initiatieven aan de basis steeds weer kapot lopen, enz. Ruud Gortzak konkludeerde na zijn vormanalyse van de voorstelling in Velsen-Noord, dat 't DUURT kwalitatief beneden de maat was. Pieter Broertjes konkludeert na het beschrijven van de diskussie na, dat Proloog's *"strategie op weg naar het socialisme (....) een andere (is) dan die van Groenevelt. Door de soms extreme benadering van de werkelijkheid heeft Proloog die tegenstelling boven tafel gekregen. Met meer nuances was dat nooit gelukt"*. Nogal een andere konklusie.

Gortzak en Broertjes beschrijven dezelfde gebeurtenis, maar houden zich beiden voornamelijk aan hun vakgebied, het toneel respektievelijk de vakbond. Hun konklusie verschilt hemelsbreed. Mogelijk denken Broertjes en Gortzak werkelijk anders over het stuk en de gebeurtenissen in de vakbond. Ik denk echter dat het verschil in hun konklusie vooral door hun verschillende manier van benaderen wordt teweeggebracht. Het gaat er hier duidelijk niet om dat de een misschien positiever oordeelt dan de ander; de *aard* van hun konklusie verschilt, en nogmaals: terwijl ze over dezelfde gebeurtenis, een toneelvoorstelling in Velsen-Noord met diskussie na, schrijven.

Kijken we terug op de recensies die ik tot nu toe behandeld heb, dan blijkt de struktuur zoals Ruud Gortzak die hanteert (met als mogelijke uitzondering Krijn van Rijn) steeds terug te komen. De recensent(e) betuigt, al dan niet ekspliciet, zijn of haar sympathie voor het thema korter werken, maar laat dat dan verder voor wat het is: een thema. Juist het thema korter werken is een maatschappelijk strijdpunt waar, ook binnen de vakbond en linkse politieke partijen, zeer verschillend over gedacht wordt. Je kunt Proloog in deze diskussie plaatsen, of op z'n minst enkele kanttekeningen plaatsen bij de specifieke opvatting over korter werken die in 't DUURT naar voren komt, en die juist ook binnen de arbeidersbeweging omstreden is. Daar heb je heus geen konflikt met Arie Groenevelt voor nodig.

Dat gebeurt echter allemaal niet. Een thema is een thema, net zo onaangetast als de 'artistieke vrijheid' zelf. Iets wat overigens het tegenovergestelde is van wat Proloog met 't DUURT voor ogen heeft: een diskussie losweken over korter werken, het hoe en waarom. Je maakt mij niet wijs dat de recensenten van bijna alle landelijke dagbladen toevallig allemaal het (omstreden) standpunt over korter werken, dat uit 't DUURT spreekt, onderschrijven. Of is 't DUURT toch overtuigender dan sommige recensenten willen toegeven? De recensent komt in ieder geval pas weer in aktie als het gaat om hoe het thema behandeld is, hoe de personages zich ontwikkelden, hoe de muziek was, of het bleef boeien als toneel. Pas hier worden weer oordelen geveld, positief, negatief, het doet hier verder niet ter zake.

TONEEL IS MEER DAN AKTEREN EN BELICHTEN.....



Toneel is niet slechts een produkt dat we, als publiek, kunnen konsumeren; toneel is een gebeurtenis. Op het toneel worden situaties gekreëerd die in een bepaalde verhouding staan tot de situatie van het publiek, niet alleen als publiek bij een toneelvoorstelling, maar ook als arts, advokaat, kritikus, huisvrouw, kind, student, metaalarbeider, homofiel, en noem maar op. Hans Olink definieerde het in Toneel Teatraal van maart 1981 zo: *"Toneel heeft te maken met het onderzoeken van je eigen grenzen in relatie tot die van anderen"*. Deze grenzen hebben uiteraard alles te maken met de sociale positie van het publiek, het beeld dat mensen van hun eigen positie hebben; het beeld dat mensen van hun eigen keuze-mogelijkheid hebben, en hun werkelijke keuze-mogelijkheid. Voor de toneelmakers heeft het te maken met hun feitelijke positie ten opzichte van het publiek en het beeld dat ze daarvan hebben; met de reële mogelijkheid om daarin in te grijpen, de richting waarin men daarin in wil grijpen, en wederom het beeld dat men daarvan zelf heeft. Tot slot heeft het te maken met de produktiewijze van toneel, van hoe je een stuk maakt (de lijn schrijver - regisseur - akteur - publiek, of b.v. een kollektieve produktiewijze waarbij het publiek bewust bij het feitelijke produktieproces betrokken wordt), en hoe of waar het opgevoerd wordt, hoe het publiek geworven wordt, welk publiek al dan niet geworven wordt.

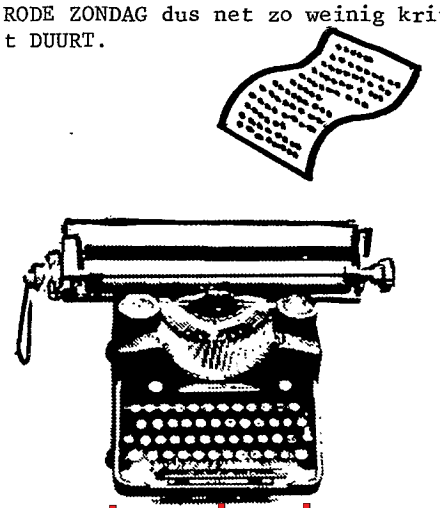
De belangrijkste gevolgtrekking van deze verre van volledige beschrijving van wat toneel is (Olink's uitdrukking *"toneel heeft te maken met...."* geeft een voorzichtigheid aan die ik toejuich), is, dat toneel een *sociale gebeurtenis* is. *Centraal* in deze sociale gebeurtenis staat het artistieke gebeuren, de opvoering van het toneelstuk. Dit staat centraal; je kunt het hele gebeuren echter niet tot de opvoering sek (dus b.v. zonder dat het publiek er iets mee te maken heeft) reduceren.

Toch lijken de meeste toneelkritici juist dit te doen. Vooral bij hun behandeling van 't DUURT blijkt, dat men eigenlijk alleen maar tot uitspraken durft te komen als het gaat om de voorstelling als te konsumeren eindprodukt, zonder in acht te nemen wat er tijdens een voorstelling nog meer ge-

www.toneelwerkgroepproloog.nl

beurt dan akteren, zingen en belichten. Men *signaleert* dat er meer gebeurt, men *signaleert* dat 't DUURT diskussies in de vakbond losmaakt, men *signaleert* dat 't DUURT meer is dan akteren, zingen en belichten. Men kan tegenover dit alles positief staan, onvermeend positief zelfs, zoals Agnes Amelink. Men doet er echter niets mee.
Bij 't DUURT komt de onmacht van de hedendaagse kritiek om tot relevante uitspraken over het geheel van de gebeurtenis te komen, bloot te liggen. De invloedrijke amerikaanse kunstkritikus Harold Rosenberg schreef: "*...criticism cannot divide itself into literary criticism, art criticism, social criticism, but must begin in establishing the terms of the conflict between the actual work or event and its illusory context*". Elders schreef hij: "*The critic who goes on judging in terms of schools, styles, form (...) is bound to seem a stranger*". (Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959).
Bij 't DUURT hoeven we niet lang te zoeken naar de 'illusory context' (niet dat deel van de sociale werkelijkheid wat het kunstwerk zelf is, maar dat waar het naar verwijst). 't DUURT gaat o.a. over korter werken, over de strijd van vrouwen thuis en op het werk, over vakbondspolitiek, over ekonomische krisis. Het publiek van 't DUURT is een zeer specifiek publiek, n.l. de mensen wie dit alles aangaat. 't DUURT is opgebouwd in samenwerking met delen van dit publiek, en wil een steun zijn in de strijd van dit publiek voor verbetering van haar situatie.
De 'illusory context' is bij 't DUURT tastbaar tot in de reakties die het publiek tijdens de voorstelling geeft. Het applaus tijdens de voorstelling wordt niet in de eerste plaats opgeroepen door briljant akteerwerk, maar door de schok van de direkte herkenning.
Hoe goed de meeste kritici die ik onderzocht heb het ook bedoelen, ze zijn 'bound to seem a stranger'. Het meest duidelijk werd me dat bij het lezen van de recensies van Ruud Gortzak. Niet omdat hij het zoveel slechter zou doen dan de anderen, maar vooral omdat ze geplaatst was naast het artikel van Pieter Broertjes. Dit tweede artikel is niet opeens de nieuwe vorm van toneelkritiek die we nodig hebben; Broertjes spreekt met geen woord over het toneelstuk zelf. Wat het aangeeft is, dat door het toneelstuk als artistiek eindprodukt, en niet meer dan dat, te beschouwen (van Broertjes weten we dat het meer wás in Velsen), de uitspraken van de kritiek niet meer relevant zijn voor het gebeuren als geheel. De kritiek houdt op kritisch te zijn.

Dit geldt voor de kritiek op 't DUURT. Maar hoe zit het nu met RODE ZONDAG? We hebben gezien, dat de meeste recensies draaien om een interpretatie van waar het in het stuk over gaat. Daarbij is de waardering van de figuur Kabak doorslaggevend; meestal valt deze negatief uit.
Als je de uitspraken van Trevor Griffiths over zijn eigen stuk leest, kan je tot geen andere konklusie komen dan dat RODE ZONDAG gaat over Kabak's keuze, over het dramatisch aspekt van deze keuzes in de specifieke historische omstandigheden waar Kabak in leefde. Naar mijn mening heeft de uitbeelding van de dramatische worsteling van Kabak nog grote waarde voor socialisten nu. Dat is volgens mij waar het stuk, zoals geschreven door Trevor Griffiths, op doelt. Hier ligt de 'illusory context' van RODE ZONDAG, als tekst.
Met haar manier van opvoeren geeft Sater, zoals elke groep met elk stuk, er natuurlijk een bepaalde draai aan. Sater is naar mijn mening kritischer naar de figuur van Kabak dan Trevor Griffiths, voor zover blijkt uit diens uitspraken die ik eerder aanhaalde. Ik geef hier mijn bescheiden mening op basis van het bijwonen van één voorstelling, meer dan een jaar geleden, toen ik bovendien nog niet wist dat ik daar nu iets over op papier zou willen zetten. Toch geloof ik stellig, dat de intonatie die Wim Meuwissen in bepaalde uitspraken van Kabak legt, een zekere afstand schept tot deze figuur. Dit kompliceert de zaak, voor zover het de kritiek aangaat, natuurlijk enigszins. Een toneelstuk is een toneelstuk, en niet het skript van een toneelstuk. De zaak is echter niet onontwarbaar. Sater maakt *geen* bullebak van Kabak, ze zet hem hooguit wat meer op afstand. (Waarom ben ik dit overigens nergens in de kritieken tegengekomen?).
De gretigheid waarmee de meeste kritici Kabak tot bullebak bestempelen, ontneemt henzelf de mogelijkheid om RODE ZONDAG als meer te zien dan - wederom - een te konsumeren toneelprodukt. Ook Sater wil meer doen dan een toneelstuk opvoeren. Sater wil haar publiek, hoewel dat minder geselekteerd is als bij 't DUURT, vragen voorleggen die betrekking hebben op de aktuele sociale en politieke situatie van dit publiek. Dat wil ze niet alleen, dat dóet ze ook, in ieder geval bij mij, en bij bekenden die het stuk ook gezien hebben.
Sommige kritici hebben een nogal afwijzend, soms zelfs vooringenomen standpunt ten opzichte van de Derde Internationale in 1920, ten opzichte van de arbeidersstrijd in Turijn, ten opzichte van het socialisme in het algemeen, of nog andere zaken, zoals ik hierboven omschreven heb. Hierdoor bestempelen ze Kabak tot bullebak. Andere kritici komen tot deze konklusie op basis van een onkontroleerbaar oordeel over het spel van Sater, vooral over het akteerwerk van Wim Meuwissen.
Het eerste getuigt van een falen om RODE ZONDAG serieus in haar zelfgekozen historische kontekst te beschouwen. Uit het tweede spreekt in mijn ogen de onwil om het stuk als meer te zien dan akteren en belichten. Natuurlijk moet je afgaan op hoe er geakteerd wordt, en waar Wim Meuwissen z'n aksenten legt. Maar je kunt er niet omheen dat er meer gebeurt dan Wim Meuwissen die al dan niet zus of zo'n aksent legt. Tegelijk zit er een publiek naar te kijken en te luisteren, er op te reageren, er na afloop over door te denken of na te praten, te veranderen. Dit is onderdeel van de realiteit van het gebeuren RODE ZONDAG. Juist bij RODE ZONDAG is dit laatste ook een bewust onderdeel van het gebeuren: dit is wat Sater beoogt. Als je als kritikus vindt dat Kabak een bullebak is, zelfs dan kan je hier niet omheen. Over het werkelijke gebeuren, waarbij de opvoering van RODE ZONDAG centraal staat, maar niet het gebeuren zelf is, weten de meeste kritici echter wederom niet tot relevante uitspraken te komen (Loek Zonneveld is mogelijk een van de uitzonderingen). Hoewel het minder direkt aan de oppervlakte treedt is de meeste kritiek bij RODE ZONDAG dus net zo weinig kritisch als bij 't DUURT.



www.toneelwerkgroepproloog.nl

VIJF OPMERKINGEN NAAR AANLEIDING VAN HET VOORAFGAANDE.

Ik heb in het voorafgaande hoofdstuk al een aantal gevolgtrekkingen gemaakt. De belangrijkste was, dat als de kritiek uitgaat van RODE ZONDAG of 't DUURT als objekt, als te konsumeren eindprodukt en niet als sociale gebeurtenis, de kritiek ophoudt kritisch te zijn. Ik zou hier vijf, niet altijd even samenhangende opmerkingen aan toe willen voegen. Gedeeltelijk probeer ik daarin naar boven te krijgen *waarom* de kritiek zo is zoals ze is, gedeeltelijk probeer ik *voorwaarden* voor een andere kritiek te formuleren. Een afgerond voorstel voor een 'andere kritiek' vormen deze vijf opmerkingen geenszins. Ik wil met deze opmerkingen slechts een bijdrage leveren aan de diskussie over kritiek en politiek toneel. Een van de voorwaarden voor het ontstaan van een 'andere kritiek' is denk ik, dat ze in ieder geval niet vanuit een studeerkamer (waar ik nu zit dus) gelanceerd wordt.

1.
Ruimtelijk gezien is de blik van de meeste kritici beperkt: men ziet niet meer van het ruimtelijk geheel dan waar het begint Bühne te heten, tot aan het punt waar de dekorstukken de blik beperken. Noch het publiek, noch *hoe* een stuk geproduceerd is, wordt als wezenlijk bestanddeel bij de kritiek betrokken. Deze beperking legt men zichzelf vrijwillig op.
De kunstopvatting die hieraan ten grondslag ligt, heeft zich noodzakelijkerwijs in het kielzog van de feitelijke ontwikkeling van de kunst gevormd. Het was namelijk de kunst zelf die afzag van een maatschappelijke status. De produktie van kunst ontwikkelde maatschappelijk gezien van materiële arbeid naar ideële arbeid. De kunst werd een 'autonoom' gebied, dat pretendeerde waarden te bevatten die over maatschappelijke belangen en klassen heen van algemeen menselijke geldigheid waren.
Deze zeer gekompliceerde ontwikkeling naar de *'autonomie van de kunst'* voltrok zich in een proces waarin het arbeidsprodukt, evengoed als de arbeidskracht zelf, een waar werden (burgerlijke maatschappij). Aan dit proces kon de kunst zich natuurlijk niet volledig onttrekken. De tendens tot autonomie is echter een druk om de algemeen menselijke geldigheid te blijven vasthouden, met als alternatief dat de kunst een platvloerse waar in een platvloerse wereld zou zijn. Natuurlijk is de algemeen menselijke pretentie van kunst ook maar relatief. Ze is daarin namelijk nauw verbonden aan de perspektieven van de klasse die de leiding had over het maatschappelijke proces, de bourgeoisie. Ook die treedt naar voren als drager van het algemeen maatschappelijk belang. De tendens tot autonomie kompliceert de verhouding tot de bourgeoisie echter.
Het probleem van de 'autonomie van de kunst' is te ingewikkeld om hier in een paar woorden in al haar complexiteit weer te geven.
(Nog steeds de beste verhandeling over deze kwestie is de volgende bundel: Müller, Bredekamp, Hinz e.a. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt a/M. (Suhrkamp) 1972).
Feit is, dat deze tendens tot autonomie als maatschappelijk noodzakelijke tendens optrad, en dat zich hieruit een kunstopvatting ontwikkelde die ten grondslag ligt aan het beschouwen van een toneelstuk als objekt, niet als sociale gebeurtenis, *ook bij toneelmakers zelf*.
Waar politieke theatermakers bewust starten vanuit de opvatting dat toneel meer is dan een objekt, dringt zich de noodzaak van een andere kunstopvatting huizenhoog op. Deze kunstopvatting zal zich rekenschap moeten geven van de tendens tot 'autonomie', maar tevens moeten zien dat deze tendens maatschappelijk historische oorsprongen heeft (geen stommiteit is). Een andere kunstopvatting, waaruit een andere kritiek kan ontstaan, zal haar ogen niet moeten sluiten voor de heersende traditie in de kunst, en voor de maatschappelijke bepaaldheid, zelfs de maatschappelijke noodzakelijkheid daarvan. Maar evenmin zal ze haar ogen moeten sluiten voor wat er werkelijk gebeurt, vooral bij kunst die zich bewust wél een maatschappelijke status, en daarmee minder een algemeen menselijke geldigheid, toemeet.

2.
Ook kritici bij dagbladen werken onder *produktieverhoudingen*. Op een aantal aspekten daarvan wil ik kort ingaan.

- Ik neem aan dat het niet de keuze van de kritici zelf is dat hun artikeltjes meestal maar beperkt van omvang zijn. Meer woorden per artikel zou de kans geven om dieper op aspekten in te gaan, en meer argumenten te geven. Maar het zou vooral meer ruimte geven om te experimenteren.

- Recensies verschijnen meestal zo gauw mogelijk na de première (de volgende dag, op z'n laatst twee dagen later). Dit beperkt de mogelijkheid om een stuk te laten bezinken, en maakt het onmogelijk om iets twee keer te zien voor men er wat over schrijft.

- Er lijkt een soort produktie-dwang te heersen. Relatief kleine kunstredakties schijnen er al dan niet uit vrije keuze naar te streven om over alle 180 nieuwe professionele voorstellingen per jaar wat te schrijven. Ik zou me kunnen voorstellen dat ikzelf, als ik b.v. drie recensies per week zou moeten schrijven, me best wel gedwongen zou voelen om terug te vallen op vaste patronen, ook al weet je dat zo'n patroon niet de beste manier is om deze of gene voorstelling te benaderen.

Een verandering in deze produktie-verhoudingen, vooral bij de dagbladen, zou denk ik een wezenlijke voorwaarde voor het veranderen van de kritiek zelf zijn.

3.
Kritiek op een stuk als 't DUURT zou pas werkelijk produktief zijn als ze verscheen in de tijdschriften van de vakbond (zoals weekblad Zin van de Industriebond FNV). Proloog wil met 't DUURT haar bijdrage leveren aan de strijd van de vakbond, en de diskussie binnen de vakbond stimuleren. De vakbond is dan ook de plaats bij uitstek waar er kritiek op 't DUURT geleverd moet worden.
Je ziet soms wel dat een voorstelling van een vrouwengroep in bladen van de vrouwenbeweging, of, b.v. latijns-amerikaanse kultuur in bladen van de latijns-amerikaanse-beweging besproken worden.
Dit soort zaken moeten volgens mij zeer serieus opgevat worden.
Ik heb niet de pretentie van een afgerond konsept hoe dit soort kritiek er inhoudelijk uit zou moeten zien. Wat ik in ieder geval *niet* bedoel is het voorstel van Lien Heyting en Hans van den Bergh, die ik in mijn inleiding aanhaalde. Zij vinden dat politiek theater vooral beoordeeld moet worden door sociologen, onderwijsdeskundigen, ekonomen, enz., afhankelijk van het onderwerp. Het enige dat zij met dit voorstel doen, is dat ze het probleem van de kritiek naar een andere vakdiscipline ver-

www.toneelwerkgroepproloog.nl

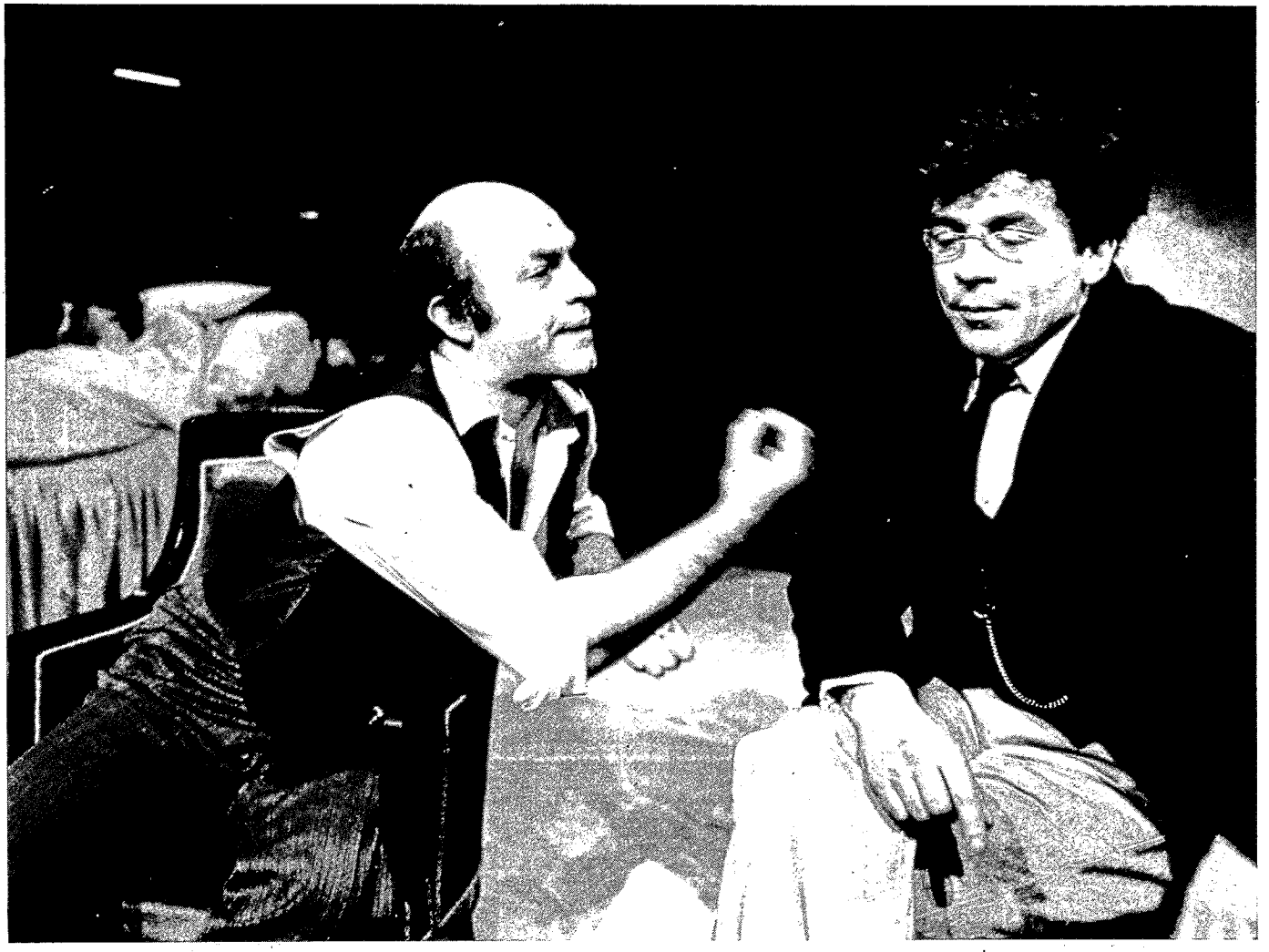
schuiven. De struktuur van hun eigen discipline, de *toneel*kritiek, die NB bij een bepaalde uiting van *toneel* (politiek toneel) met de mond vol tanden staat, laten ze daarmee intakt.

4.
Dit verhaal ging tot nu toe vooral over geschreven kritiek en haar *houding* ten opzichte van politiek toneel. Mijn bezwaar tegen de meeste van deze kritiek is, dat ze uitgaat van toneel als produkt, als objekt. Toneel is echter ook een sociale gebeurtenis, en onderdeel daarvan is o.a. ook hoe het publiek reageert, hoe mensen na afloop van een voorstelling, al dan niet georganiseerd, napraten over het stuk, over ideeën of houdingen in het stuk, en noem maar op. Dit moet de kritiek opvatten als onderdeel van de sociale gebeurtenis toneel waarin de voorstelling centraal staat. De dingen die ik opnoemde zijn zelf echter *ook* kritiek, n.l. het uiten van meningen naar aanleiding van een voorstelling. Steve Gooch stelde, dat ook de geschreven en gedrukte kritiek niet buiten de sociale gebeurtenis staat; ze is er zelf ook onderdeel van.
Een recensent moet niet uitgaan van het toneel als objekt maar als sociale gebeurtenis. Deze sociale gebeurtenis is op haar beurt ook niet zomaar een afstandelijk gebeuren, een objekt. De recensent produceert deze sociale gebeurtenis zelf mee.
De konsekwenties van deze opvatting over de *verhouding* van kritiek en politiek toneel voor de konkrete kritiek kan ik nog niet volledig overzien.

5.
Dit verhaal ging tot nu toe vooral over kritiek op *politiek* toneel. Het politiek toneel daagt de kritiek uit; ze stelt nieuwe eisen aan de kritiek. Betekent dit dan dat er twee soorten van kritiek moeten zijn: een 'nieuwe' voor politiek toneel, en de oude voor het 'normale' toneel?
Ik heb al beweerd, dat waar theatermakers zelf hun werk als objekt, als te konsumeren eindprodukt beschouwen, dit nog niet betekent dat hun werk dús geen sociale gebeurtenis is. Elke toneelproduktie is een sociale gebeurtenis, ook al hechten de betrokkenen daar zelf geen enkele waarde aan. Waarom zou je dan van de kritiek moeten vragen om ook maar net te doen alsof dit soort toneel geen sociale gebeurtenis is? Juist op dit punt ligt , zoals ook Chris Johnson in zijn artikel aangeeft, een taak voor de kritiek: aangeven waar en waarom het wel degelijk een sociale gebeurtenis is, waarom de betrokkenen daar zelf geen waarde aan willen hechten, wat er gebeurt in de gebeurtenis, enz. enz. enz.
De uitgangspunten voor een 'andere kritiek' op politiek theater zijn volgens mij dan ook niet wezenlijk anders dan de uitgangspunten voor een goede, produktieve kritiek op alle toneel.

willibrord keesen

Sater's 'Rode Zondag' (foto Kors van Bennekom)



www.toneelwerkgroepproloog.nl

LITERATUUR OVER KRITIEK

Voor inlichtingen:

Bart Dieho (samensteller van deze opgave).
Witte de Withstraat 130 III
1057 ZK Amsterdam,
tel. 020-180313.

Veel boeken uit deze opgave zijn te vinden in de volgende bibliotheken: Instituut voor Theaterwetenschappen Amsterdam / Utrecht en Theatermuseum Amsterdam.

ALGEMEEN.

Barthes, Roland.
CRITIQUE ET VERITE, UN ESSAIE. Paris 1966.
Collection "Tel Quel".

Casay, J.
THE LANGUAGE OF CRITICISM. London 1966.

Kwant, R.C.
MENS EN KRITIEK. Utrecht 1964.

Oskar Negt, Alexander Kluge.
OEFFENTLICHKEIT UND ERFAHRUNG.
Frankfurt a/M. 1976 2 (1972 1).

Vaucher,
LE LANGAGE AFFECTIF ET LES JUGEMENTS DE VALEUR.

KUNST EN KULTUUR.

Müller, Bredekamp, Hinz u.a.
AUTONOMIE DER KUNST. ZUR GENESE UND KRITIK EINER BURGERLICHEN KATEGORIE. Frankfurt a/M. 1972.

Beardsley. M.C.
AESTHETICS. PROBLEMS IN THE PHILOSOPHY OF CRITICISM. New York 1958.

Critiekkommissie, De
OPENBARE KRITIEK OP WERKEN VAN LEVENDE MEESTERS.
Utrecht z.j.

Godschau, Jean-François
"Du passé ne faisons surtout pas table rase".
In: CRITIQUE COMMUNISTE. 28. SPECIAL CULTURE.
Paris 1979. pp. 185-212.

Hamm,P.
KRITIK - VON WEM, FUR WEN/WIE. München 1968.

Heyl, Bernard C.
NEW BEARINGS IN ESTHETICS AND ART CRITICISM.
A STUDY IN SEMANTICS AND EVALUATION. Yale (University) 1957 4.

Margolis, J.
PHILOSOPHY LOOKS AT THE ARTS. New York 1962.

Mooij, J.J.A.
"Problemen rondom literaire waardeoordelen".In: DE GIDS 1973. pp. 461-473.

Rischbieter, Henning.
"Beschreiben, was war". In: P.Hamm, KRITIK-VON WEM FUR WEN/WIE. München 1968; pp. 57-61.

Schmitz, P.E;
KRITIEK EN KRITERIA.
MENNO TER BRAAK EN HET LITERAIRE WAARDEOORDEEL.
Amsterdam 1979.

Stolnitz,J.
AESTHETICS AND PHILOSOPYH OF ART CRITICISM. Cambridge (Mass.) 1960.

Tijn, Philip van.
"Is een tv.-criticus ook maar een mens?" In: DE VOLKSKRANT, 13-5-1975. p.13.

Wellek, R.
HISTORY OF MODERN CRITICISM. VOL.I. New Haven 1955

Willems, Eldert.
EEN ONDERZOEK NAAR DE KUNSTOVERDRACHT IN DE PERS.
(niet gepubl.).

THEATER.

Abrams, M.H.
THE MIRROR AND THE LAMP. New York 1953.

Arian, Max.
"Het plezier van de toneelrecensent en de werkende jongeren". In: TONEEL TEATRAAL 98, nr.9. Nov.1977 p. 19.

Bab, Julius.
KRITIK DER BUHNE. VERSUCH ZU SYSTEMATISCHER DRAMATURGIE. Berlin 1908.

Bab, Julius.
NEUE KRITIK DER BUHNE. DRAMATISCHE GRUNDLEGUNGEN UND AUSFUHRUNGEN. Berlin 1920.

Bergh, H. v.d.
TEKSTEN VOOR TOESCHOUWERS. INLEIDING IN DE DRAMATHEORIE. Muiderberg 1979.

Bergh, hans v.d.
"Toneelkritiek in het kwadraat". In: DE REVISOR, 3de jrg. nr. 6. Dec. 1976. pp.67-74.

Bladel, Roderick.
WALTER KERR: AN ANALYSIS OF HIS CRITICISM. London 1976.

Brecht, Bertolt.
"Ueber kritik, 1924 bis 1931. In: GESAMMELTE WERKE 18. SCHRIFTEN ZUR LITERATUR UND KUNST I. pp.93-115

Wyss, Monika. (ed.).
BRECHT IN DER KRITIK. REZENSIONEN ALLER BRECHTURAUFFUHRUNGEN. München 1977.

Brenner, J.
LES CRITIQUES DRAMATIQUES. Paris 1970.

Clurman, Harold.
THE DIVINE PASTIME; THEATRE ESSAYS.New York 1974.

Downs, Harold.
THE CRITIC IN THE THEATRE. London 1953.

Hinchcliffe, Arnold P. (ed).
DRAMA CRITICISM; DEVELOPMENTS SINCE IBSEN; A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. London 1979.

Redmond, James.(ed).
DRAMA AND MIMESIS (2 dln) en: DRAMA,DANCE AND MUSIC. Cambridge 1979.

Emmet, Alfred.
"A short view of dramatic criticism". In: THEATRE QUARTERLY, 3, nr.9. 1973. pp. 3-5.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

English, John W.
CRITIZING THE CRITICS. New York 1979.

Esslin, Martin.
"Varieties of dramatic Criticism" In: BRIEF CHRONICLES. ESSAYS ON MODEN THEATRE. London 1970 8, pp. 252-272.

Gassner, John.
DRAMATIC SOUNDINGS. EVALUATIONS AND RETRACTIONS CULLED FROM 30 YEARS OF DRAMATIC CRITICISM. New York 1968.

Gooch, Steve.
"Making a Production of Criticism".In: PLATFORM.1. Winter 1979. pp. 5-8. (vertaling in dit nummer).

Johnson, Chris.
"Theatre in the Looking Glass. A Discussion of Criticism and Reviewing". In: PLATFORM 2. Summer 1980. pp. 10-14. (vertaling van dit artikel in dit nummer).

Kirby, Michael.
"Criticism: Four Faults". In: THE DRAMA REVIEW 18-3. Sept. 1973. pp. 59-68.

Koning, E. de
IETS OVER KRITIEK IN HET ALGEMEEN EN TONEELKRITIEK IN HET BYZONDER. (Rede gehouden in de Algemeene Vergadering van het Nederlandsch Tooneelverbond te Utrecht, 24 mei 1913 met het daarop volgende debat). Amsterdam 1913.

Kooi, Walter van der.
"De kritikus en de publieke opinie". In: TONEEL TEATRAAL 100, nr. 3. Maart 1979. p.15.

Lahr, John.
"Kritisch over theaterkritiek". In: MICKERY MOUTH. 12. Okt. 1971. pp. 1-3.

Luft, F. (u.a.)
KRITIK IN UNSER ZEIT. Göttingen 1962.

Marowitz, Charles.
CONFESSIONS OF A COUNTERFEIT CRITIC. London 1973.

Maxime,
AAN LEEK EN CRITICUS. Den Haag 1887.

Olink, Hans.
"Kritiek op kritiek. II" In: TONEEL TEATRAAL 102, nr. 3. Maart 1981. pp. 39-40.

Proloog.
"De rol van theaterkritici t.a.v. het vormingstoneel" in TONEEL TEATRAAL 97, nr.8. Oktober 1976. p. 21-23.

Rubin, Don .
"The critical response. Training the critic". In: CANADIAN THEATRE REVIEW 1975 nr. 8. pp. 6-16, en 37-42.

Rühle, Günther .
"Ein bisschen wesenloser Radau?" In: THEATER HEUTE 18. 1977 nr. 11. pp. 31-36.

Rutten, André .
"De betrouwbaarheid van de kritiek". In: TONEEL TEATRAAL. 98. nr.9. Nov. 1977. p. 30.

Rutten, André.
"Het gerinkel van de integriteit". In: TONEEL TEATRAAL 97, nr. 10. Dec. 1976. p.27.

Rutten, André.
"De jonge literator in de toneelkritiek". In: TONEEL TEATRAAL, 97, nrs. 5/6. Juni/juli 1976. p.34.

Rutten, André.
"Een journalist keek toe". In: THEATER OP DE BRES. VORMINGSTHEATER IN NEDERLAND EN VLAANDEREN. pp.22-23. Amsterdam 1979.

Rutten, André.
"Kritici kom maar op". In: MICKERY MOUTH. 1971 nr. 31. pp. 1-2.

Rutten, André.
"Toneelkritiek: een journalistiek specialisme". In TONEEL TEATRAAL.98, nr. 1. Jan. 1977. pp. 16-17.

Schechner, Richard.
"A critical evaluation of Kirby's criticism of criticism". In: THE DRAMA REVIEW 18. 1974 nr. 4. (T 64). pp. 116-118.

Searle, Judith.
"Four drama critics. Interview with Clive Barnes, John Lahr, John Simon, Michael Smith". In: THE DRAMA REVIEW 18-3. 1974.

Shaw, Bernard.
DRAMATIC OPINIONS AND ESSAYS WITH AN APOLOGY BY BERNARD SHAW. CONTAINING AS WELL: A WORD (....) BY JAMES HUNEKER. Vol. one + two. London 1907.

Stanislavski, Constantin.
STANISLAVSKI'S LEGACY. London 1968.

Straat, Evert.
PERIKELEN DER TONEELKRITIEK. ANTIGONE, CROISET EN HUN PERS. (Overdruk uit Maatstaf 7e jrg. nr.3.).

Stroman, B.
"De maatschappelijke funktie van de toneelkritiek" in: TONEEL TEATRAAL 98.1. Januari 1977. pp. 3-5 (oorspr. 1959).

Stroman, Ben.
"Begeleiding recensenten". In: HET TONEEL 89. 1968 nr. 1. pp. 1-5.

Stroman, Ben.
"De functie van een toneelkritiek". In: DE GIDS, september 1955 no. 8/9. pp. 112-117.

Stroman, B.
"Toneelkritiek in het niet". In: SCENARIUM. Zutphen 1975.

Stumm, Reinhardt.
"Theatertagebuch april - mai 1971". In: SCHWEIZER THEATER ZEITUNG 6/71. pp. 21-24.

Sudermann, Hermann.
VERROHUNG IN DER THEATERKRITIK. Berlin 1902.

Torberg, Friedrich.
DAS FÜNFTE RAD AM THESPIS-KARREN: THEATERKRITIKE. MÜNCHEN 1966.

Tynan, Kenneth.
CURTAINS; SELECTIONS FROM THE DRAMATIC CRITICS AND RELATED WRITINGS. London 1962.

Div. auteurs.
VOOR EN TEGEN "DE PLAATSBEKLEDER". REACTIES UIT BINNEN- EN BUITENLANDSE PERS. (Met een inl. van A.D. Belinfante). Amsterdam 1964.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

Wesker, Arnold.
"The critic in the theatre.no.1.Casual Damnations. A brief study of the critic as censor". In: THEATRE QUARTERLY.VOL. 1.nr. 2. 1971. pp. 16-30.

Weissman, Philip.
CREATIVITY IN THE THEATRE; A PSYCHOANALYTIC STUDY. (Chapter 4 The Critic).

Weitz, Morris.
HAMLET AND THE PHILOSOPHY OF LITERARY CRITICISM. 1964.

Werumeus Buning, J.W.F.
TOONEEL EN DANS, KRONIEKEN EN KRITIEKEN. Maastricht 1925.

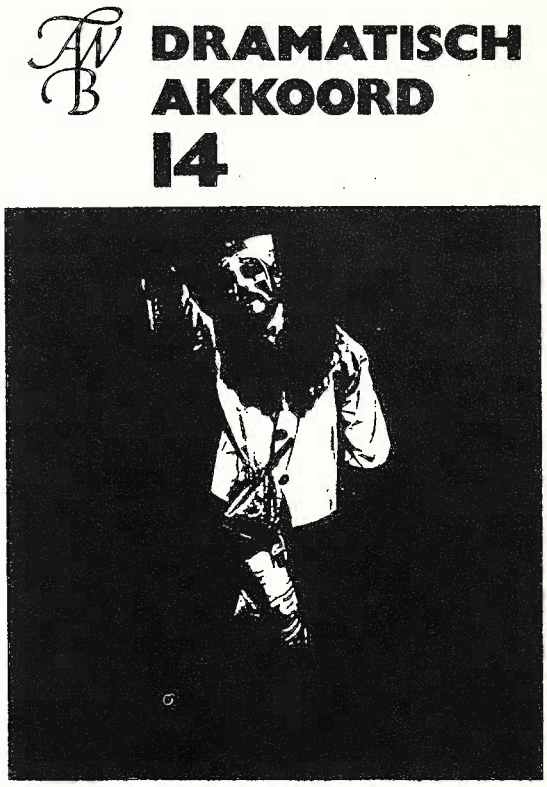
NIEUWS VAN HET FRONT

FESTIVAL 50 JAAR DE MOEDER

Op 4,5 en 6 februari 1982 vindt er in het kultuurcentrum d'Oosterpoort, Palmslag 10 in Groningen een festival plaats rond 'de Moeder', een stuk van Bertolt Brecht met muziek van HannsEisler dat precies 50 jaar geleden in Berlijn in première ging. Dit festival wordt georganiseerd door het 4 Mei Projekt, voor wie 'de Moeder' nog steeds aktueel is. Op het festival speelt Stichting de Dochter het hele stuk, en voert Arbeiderskoor Morgenrood uit Rotterdam de muziekstukken uit met theaterteksten. Verder is er een foto-tentoonstelling te zien met foto's van diverse opvoeringen van 'de Moeder' in West Europa. Bovendien zal er een workshopkoor zijn, met in ieder geval 30 mensen van het Brecht-Eisler Koor. Verdere informatie is te verkrijgen bij Stichting de Dochter en het 4 Mei Projekt (050-714412).

DRAMATISCH AKKOORD 14. IMMIGRANTENTHEATER is uit.

Het lijkt wel of het DRAMATISCH AKKOORD er een gewoonte van wil maken om met zeer goede thema-nummers uit te komen. Nummer 14 van dit jaarlijks verschijnende belgisch-nederlandse tijdschrift heeft -na nummers over vrouwentheater en flikkertheater- als thema: immigrantentheater. In twintig artikelen wordt een zeer uitgebreide problematiek aangesneden. Het theater van verschillende immigrantengroepen komt aan de orde, maar de nadruk ligt wel op het theater van mensen uit het Caraïbisch gebied en van politieke vluchtelingen uit Latijns-Amerika. Het werd hoog tijd dat men zich bij nederlandse en vlaamse theaterinstellingen wat aan ging trekken van het immigrantentheater, dat de afgelopen jaren een geweldige ontwikkeling aan het doormaken is. In de meeste immigranten-gemeenschappen zijn mensen op amateurbasis bezig met het maken van toneel over de eigen situatie, de eigen kultuur, en de problemen van het leven in een land dat steeds racistischer wordt. En sinds het ontstaan van Bakuba in 1975 zijn er verschillende groepen bijgekomen die op professionele basis met theater bezig willen zijn, zoals Gado Tjo en Tie Drie.
De aard van de aandacht van blanke toneelmakers, ook in dit nummer van Dramatisch Akkoord, is niet altijd even gelukkig. Zo schrijft Rob Erenstein op p.12: *"Te zeer werken de meeste (groepen, red.) nog in een onopvallende amateuristische ambiance of richten zij zich veelal op de eigen landgenoten. Pogingen om dit isolement (onderstr.red.) te doorbreken..."*. Zoiets kan natuurlijk niet. Als groepen ervoor kiezen om voor een gemengd, of voornamelijk nederlands of vlaams publiek te spelen, op professionele basis, dan is dat een legitieme keuze. Maar als groepen vooral voor hun eigen gemeenschap willen spelen, dan hebben ze daar -jammer voor de blanke toneelmakers- hun goed recht toe, en misschien zelfs wel heel goede redenen voor (Malcolm X zei niet voor niets dat eenheid met de blanken pas werkelijk inhoud heeft als je eerst als zwarte gemeenschap één bent). In



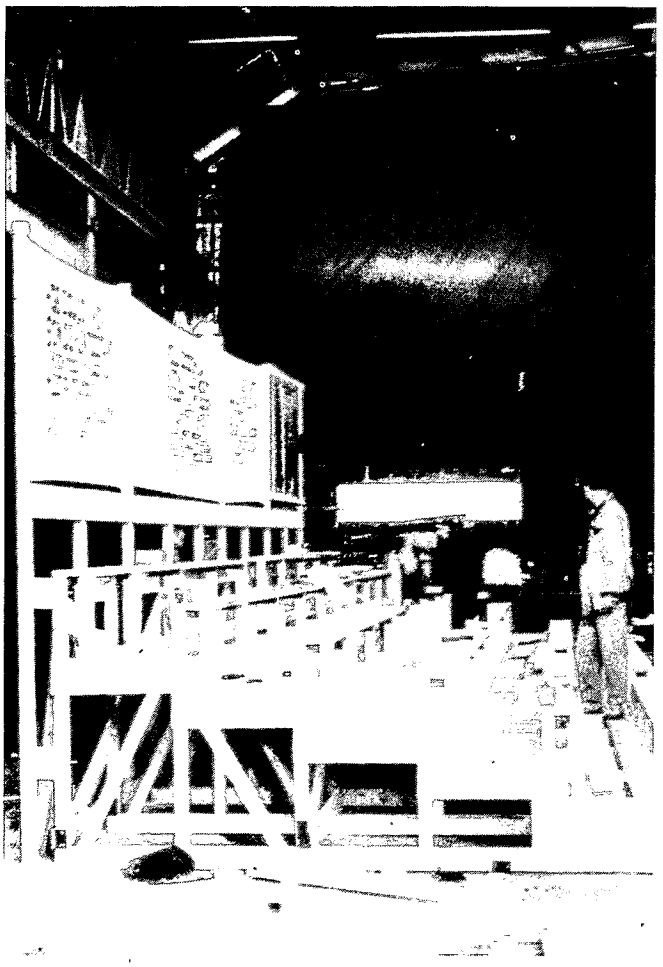
zijn eerste artikel lijkt ook Bart Dieho in deze val te trappen, maar in een ander artikel, *"Waarom een Nederlandse theatermaker kiest voor niet-Nederlands theater"*, stelt hij zichzelf tenminste op een inzichtelijke wijze ter diskussie.
Eigenlijk zijn de meeste artikelen de moeite waard, maar sommige artikelen springen er echt uit. Zo weet Lieke van Duin -kenster van het immigrantentheater bij uitstek- eigenlijk voor het eerst wat meer analyserende uitspraken te doen over de ontwikkelingen van de afgelopen jaren. En zo weet Edgar Cairo, die verschillende groepen als schrijver van binnenuit kent, in een kort artikel een aantal kritische kanttekeningen en vragen voor de toekomst te formuleren zonder met goedkope blanke oplossingen te komen. Dramatisch Akkoord is vrij duur (f.24,-/ Bfr.400,-), maar je moet het toch maar op een of andere manier te pakken zien te krijgen. (wk.)

www.toneelwerkgroepproloog.nl

TE KOOP: SOLIDE HOUTEN TRIBUNES.

- eenvoudig uitneembaar
- bieden plaats aan 200 à 250 personen
- bestaan uit 4 vakken van 5 meter lang en 3.75 meter diep
- met 2 tussenliggende opgangen van 1 meter breed
- hoogste rij zitplaatsen 1.45 meter
- 6 rijen, opstelling mogelijk zonder de voorste 2 rijen (diepte dan 2.55 meter)

Deze tribunes zijn gemaakt en gebruikt door Stichting 'de Dochter', een initiatief van het 4 mei projekt, die het gebruikte voor de opvoering van de Moeder, een toneelstuk van Bertolt Brecht met muziek van Hanns Eisler. Op 5,6 en 7 februari worden deze tribunes het laatst gebruikt, en zijn ze dus ook het laatst te bezichtigen, in Cultuurcentrum d'Oosterpoort in Groningen, Nederland.
Elk redelijk bod op de tribunes wordt serieus overwogen. Het kontaktadres van 'de Dochter' is: Plutolaan 523, 9742 GP Groningen, Nederland. Telefoon: 050-714412



HET POLITIEKE THEATER HEEFT JE HART NODIG.

Zo is de titel van een nieuw boek, uitgegeven door de theaterwerkgroep van de Vrije Universiteit Brussel. Eerdere uitgaves van deze werkgroep zijn ons inmiddels welbekend: *"Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu."* (1979), en: *"Tot Lering en Vermaak: 9 manieren voor 10 jaar vormingstheater."* (1980). Het nieuwe boek gaat over het theater tussen emotionele werking en politieke werkelijkheid. Er wordt gepoogd een konfrontatie aan te gaan, in theorie en praktijk, tussen een op maatschappelijke vorming gericht theater en de huidige emotionele problematiek. Verschillende mensen droegen aan dit boek bij: Paul de Bruyne, Willy de Greef, Anne-Marie Eeckhout, Eric Rinckhout, Gunther Sergooris, Dina van Berlaer-Hellemans, Luk Van Den Dries, Michel Vanhelleputte, Marianne Van Kerkhoven, Hans van Maanen. De bijdrages gaan ondermeer over: *Brecht, Brulin, Decorte, Kroetz, Verhezen,...* en over *het Kollektief, de Mannen van den Dam, Pip Simmons Theatre Group, Stekelbees, Tentakel, het Trojaanse Paard, het Werktheater, de Woostergroup* enz...
"Het politieke theater heeft je hart nodig. Het theater tussen emotionele werking en politieke werkelijkheid." is uitgegeven bij uitgeverij W.Soethoudt in Antwerpen (1982), en is te bestellen door 420 BF of 25 FL (+ 40 BF of 3 FL portokosten) over te maken op de rekening van de Theaterwerkgroep van de V.U.B., Centrum voor Taal- en Literatuurwetenschap. B 411. Pleinlaan 2, 1050 Brussel, rekening 001-0679716-16.
Ook de eerste twee boeken van de werkgroep kunnen aldaar worden besteld (resp. 350 BF of 21 FL + 40 BF of 3 FL, en 300 BF of 18 FL + 35 BF of 2 FL).Alle drie de boeken tezamen kosten (inkl. portokosten) 1000 BF of 60 FL.

TOEKOMST IN TWIJFEL

In het vorige nummer van het Kultureel Front, "ATOOMVRIJE KULTUUR ? JA, BEDANKT!", zijn we in het overzicht van groepen die toneel maken tegen de atoomdreiging een belangrijke groep vergeten. Met dit bericht willen we dat graag goed maken. Het gaat om "Projekt '80" een groep die een toneelstuk gemaakt heeft over kernbewapening: "TOEKOMST IN TWIJFEL". Al improviserend en diskussiërend zijn ze gekomen tot een zeer levendig programma, speciaal gericht op plattelands-publiek. Het stuk speelt zich af rond een zestigjarige bruiloft van een boerenechtpaar. Het laat zien, hoe verschillende de verschillende leden van de grote familie denken over de toenemende kernbewapening en hoe ze daarover praten of juist niet praten.
Behalve de dreiging van een kernoorlog wordt door dit stuk een aantal andere thema's aangeroerd, die juist voor plattelanders alle aktualiteit hebben: de toekomst van het boerenbedrijf, de vervreemding van kinderen die gaan studeren, de relatie tussen mannen en vrouwen op het land... Deze zaken komen steeds naar voren door de ontmoetingen die de kinderen en kleinkinderen van het gouden bruidspaar met elkaar hebben op het feest. Het is een succesvol programma, dat al ruim een jaar rondtoert door ons land en dit seizoen nog doorspeelt.
Voor inlichtingen: Projekt '80, Postbus 534, Wageningen. 08370-17638.

GEEF DIE STRAAT TERUG

René van Hoften, Madelein Taen en Henny Ketelaar hebben een boek uitgegeven over straatkultuur vroeger en nu. Een rijk geillustreerd boek dat een goede handleiding is voor mensen, die met muziek of theater of andere kunsten de straat op willen. Naast een vlot geschreven globale geschiedenis van de straatkultuur - met daarin ook aandacht voor hoe de eeuwen door de overheid steeds geprobeerd heeft de straatkultuur in te tomen - verslagen van hoe in verschillende steden de strijd op dit moment aangegaan wordt om van de straat weer een openbaar en vrij podium te maken. Het boek heeft iets strijdbaars en iets triomfantelijks en niet voor niks, het gaat terug op de ervaringen van mensen , die met name in Nijmegen er behoorlijk tegenaan gegaan zijn en er nog tegen aan gaan. Het boek kost maar f 12,50 en is in iedere behoorlijke boekhandel te krijgen.

www.toneelwerkgroepproloog.nl

KULTUREEL FRONT
Driemaandelijks tijdschrift,
6e jaargang, no.22
februari 1982

Verantwoordelijke uitgever:
M. van Kerkhoven
Sanderusstraat 15
2000 Antwerpen, België.

www.toneelwerkgroepproloog.nl