

Criticus tussen de cross-overs

Pieter Bots Het hedendaagse theater laat zich weinig gelegen liggen aan bestaande hokjes. Het is een smeltkroes van allerlei disciplines en culturen. Hoe moet de theatercriticus in deze nieuwe, wondere wereld zijn werk doen?

Het is er voor de theatercriticus in de eenentwintigste eeuw niet eenvoudiger op geworden. Tegenwoordig kan hij niet alleen maar vertrouwen op zijn kennis van het klassieke toneelrepertoire en de westerse theatertraditie als hij plaatsneemt in de theaterzaal en zijn notitieboekje openklapt. Nee, het hedendaagse theater vergt een heel ander soort kennis en vaardigheden. Zit hij bijvoorbeeld in de zaal bij een multimediatekststelling als *Opening night* van Toneelgroep Amsterdam/NTGent, dan strekt het tot aanbeveling als hij vertrouwd is met videotekniken. Moet hij eropuit om een recensie te schrijven over de muziektheaterproductie *Smekelingen* van de Veenfabriek, dan kan hij de live gespeelde sample-pop niet onbesproken laten. Wanneer hij naar *Skills* van Cosmic gaat, moet hij voeling hebben met breakdance en de urbancultuur. En als hij rondloopt langs de performances die de Vlaamse theatermaker Kis Verdonck in ruimtes van de

Brakke Grond opvoerde, dan voelt hij zich eerder een beeldendkunstcriticus die moet schrijven over installaties in een modern kunstencentrum.

Allemaal zijn het voorstellingen die het afgelopen jaar op de Nederlandse podia te zien zijn geweest, en tezamen geven ze een indruk hoezeer het hedendaagse theater een smeltkroes is geworden waarin allerlei kunstvormen en tradities tot een veelvormig en veelkleurig amalgaam zijn vermengd. De voorbeelden van zulke zogenaamde cross-overs zijn talloos: van producties op het grensvlak van twee disciplines tot en met moderne gesamt-kunstwerken, waarin alle kunstvormen een gelijkwaardig aandeel hebben. Multidisciplinair theater wordt het vaak genoemd, maar betrokkenen spreken liever over interdisciplinair theater, omdat het prefix 'inter' er de nadruk op legt dat verschillende disciplines niet naast elkaar staan, maar een nieuwe verbinding met elkaar aangaan.

Helemáál nieuw is het natuurlijk niet. De tragedies in de klassieke oudheid waren al muzikale theaterspektakels, de opera is een theatervorm waarin muziek en theater een gelijkwaardige inbreng hebben, en vanaf de jaren tachtig is door internationale avant-gardetheatermakers en gezelschappen als Jan Fabre, Needcompany en Wooster-group al gecross-overd. Maar mede doordat rond de laatste eeuwwisseling festivals als het Holland Festival en de Duitse Ruhrtriennale de interdisciplinaire 'creaties' tot speerpunt hebben gemaakt, is er een nieuwe bloeiperiode van de cross-over ontstaan. De innovatie van multimediale technieken en de veelheid aan disciplines die tegenwoordig met grote regelmaat in één productie worden gecombineerd, maken de problematiek van het recenseren van interdisciplinaire producties des te urgenter.

Die hedendaagse cross-overs beperken zich niet alleen tot verschillende kunstdisciplines. De hedendaagse samenleving herbergt een grote hoeveelheid culturen en subculturen, die in het theater voor nieuwe kruisbestuivingen zorgen. Straatcultuur mengt zich met hoge cultuur, uitheemse dans- en theatervormen worden ingebed in de westerse theatervormen. Ook

Rond de eeuwwisseling is een nieuwe bloeiperiode van de cross-over ontstaan

hier geldt: de term multicultureel dekt de lading niet goed; we kunnen beter spreken over intercultureel theater, omdat culturen met elkaar vervlochten worden, met elkaar interfereren, interveniëren.

Kortom: het hedendaagse theater is een vrijplaats van disciplines en culturen, die zich weinig gelegen laat liggen aan de bestaande hokjes. Wat moet de theatercriticus hiermee aanvangen? Zijn oude kennis en vaardigheden schieten tekort. Bovendien moet hij bevlogen kunnen schrijven over de kruisbestuivingen die de disciplines en culturen in theaterproducties aangaan, en er vervolgens ook nog een gezaghebbend oordeel over vellen.

Moeilijke keuze

Soms is het voor de kunstredactie al moeilijk om de keuze te maken welke criticus naar een interdisciplinaire productie gestuurd moet worden. Welke recensent kon bijvoorbeeld het beste schrijven over *Wolf*, de theatrale dansvoorstelling van Alain Platel op nieuwe arrangementen van muziek van Mozart? Een dansrecensent, een theaterrecensent of een muziekrecensent? Immers: elk van deze disciplines was in de voorstelling aanwezig. En was het niet interessant geweest als er een filmrecensent op de Holland Festival-opera *After Life* van Michel van der Aa af was gestuurd? Niet omdat die productie gebaseerd was op een speelfilm van Kore-Eda Hirokazu, maar omdat de componist/regisseur heel vernuftig gebruikmaakte van (nieuw) opgenomen filmbeelden, waaronder ook quasi-documentaireachtige getuigenissen.

Alleen al om die keuze te maken, zit de theaterredacteur van een krant soms met de handen in het haar. Er worden wel eens creatieve oplossingen bedacht. Zo schreven muziekrecensent Frits van der Waa en theaterrecensent Karin Veraart samen een recensie over de muziektheaterproducties *AHAB* en *De*

dood van Poppaea van componist Huba de Graaff. En *Trouw* gaf destijds aan theaterrecensent Hans Oranje en dansrecensent Eva van Schaik de ruimte om elk een stukje over *Teorema* van Toneelgroep Amsterdam/Emio Greco | PC Scholten te schrijven, die naast elkaar werden afgedrukt.

Maar aan zulke combinatiestukken kleven nadelen. In het eerste voorbeeld kan het moeilijk zijn om na te gaan wiens oordeel de bovenaan heeft gevoerd wanneer de critici het niet met elkaar eens zijn. En in het tweede voorbeeld wordt juist het wezen van een interdisciplinaire voorstelling ontkend, omdat de critici elk vanuit hun specifieke achtergrond een bepaald aspect van de productie beoordelen. Een meer voor de hand liggende reden waarom er niet veel van zulke combinatiestukken (zullen) verschijnen is dat het een veel te kostbare aangelegenheid is voor een krant om twee recensenten naar één voorstelling te sturen. De theatercriticus zal de klus dus meestal in zijn eentje moeten klaren als hij een interdisciplinaire of interculturele theaterproductie moet beoordelen.

Op welke punten schiet hij tekort? Idealiter moet hij ten eerste beschikken over kennis van specifieke disciplines en tradities die buiten zijn eigen specialisme vallen, ten tweede moet hij beschikken over het vocabulaire om daarover te kunnen schrijven, en ten derde moet hij er zozeer vertrouwd mee zijn, dat hij er een gezaghebbend oordeel over kan vellen.

Dit wil dus zeggen dat een criticus van bijvoorbeeld het derde deel uit de Proust-cyclus van het ro theater vertrouwd moet zijn met de moderne theatrale interdisciplinaire tradities om zo'n complexe productie te kunnen 'lezen'. Hij moet bijvoorbeeld thuis zijn in moderne videoteknieken en hij moet verstand hebben van klassieke muziek om de zestiende-eeuwse live gezongen koorpartijen op waarde te kunnen schatten. Hij moet in staat zijn om die over-

vloed aan theatrale indrukken onder woorden te brengen, analyseren hoe en waarom die muziekvideobeelden in de voorstelling zijn geïntegreerd. Dat vergt heel veel vaardigheden van de theatercriticus. Hij is getraind om zaken als spel, toneelbeeld en mise-en-scène in zijn recensie te beschrijven. Maar het is dan nog niet zo gemakkelijk daarnaast ook een treffende typering te geven van bijvoorbeeld een choreografie, (de uitvoering van) een muzikale compositie of een montage van videobeelden.

Het meest ingewikkelde is ten slotte dat de theatercriticus zich niet alleen moet beperken tot de afzonderlijke aspecten zoals de bewerking, de interpretatie, het spel, de vormgeving, de regie, de muziek en de videoprojecties. Hij moet uiteindelijk het juiste vocabulaire vinden om dit samenspel van kunstvormen te beschrijven en te analyseren, en er vervolgens ook nog een oordeel te vellen.

Hiermee begeeft de theatercriticus zich op glad ijs, omdat er geen lange traditie bestaat waarin dit hedendaagse, multimediale gesamt-kunstwerk past. Het Proust-vierluik was theater in de laboratoriumfase, en een oordeel over deze voorstelling was in wezen ook een oordeel over de mogelijkheden die er op dit moment binnen de interdisciplinaire podiumkunsten bestaan. Uiteindelijk moet de criticus dus oordelen over de stand van het eenentwintigste-eeuwse theater. Dat zijn geen geringe uitspraken!

Uitheemse producties

Voor een criticus die over interculturele theaterproducties moet oordelen, zijn de problemen nog complexer. Een westerse blik is ontoereikend om producties uit een uitheemse theatertraditie op waarde te kunnen schatten. Voor het Nederlandse publiek dat gepokt en gemazeld is door het theater van Ivo van Hove en Johan Simons, lijken Amerikaanse Broadwayproducties en Engelse West End-

producties soms al uit een andere wereld te stammen, dus het verbaast niet dat een westerse toeschouwer een heel ander referentiekader nodig heeft om bijvoorbeeld Afrikaans of Aziatisch theater op waarde te kunnen schatten.

In *De kunst van het kiezen*, een publicatie van RKS/ Phenix Foundation/Boekmansichting uit 2003, geeft Laurien Saraber een treffend voorbeeld van een Amerikaanse criticus die een Afro-Amerikaans dansgezelschap volstrekt verkeerd beoordeelde. Diens verlangen naar de lineariteit en verticaliteit die in de westerse dans-esthetiek overheersend zijn, werd vanzelfsprekend niet gestild door deze voorstelling, omdat het Afrikaanse dans-idioom van een heel andere esthetiek uitgaat.

Dat gebrek aan oordeelsvermogen is een van de kwesties die opspeelden in het debat over het multiculturele theater dat Annette Embrechts in een artikel in *de Volkskrant* heeft aangezwengeld. 'Het is mislukt' is de omineuze titel van dit stuk, waarin Embrechts stelt dat het multiculturele theater er niet in geslaagd is om aansluiting te vinden bij de reguliere theatergezelschappen, en om een vaste plaats in de schouwburgzaal te veroveren. Het artikel heeft veel reacties losgemaakt waarin de zegeningen van het

Oude kennis en vaardigheden van de theatercriticus schieten tekort

interculturele theater werden geteld.

Tijdens een discussie die naar aanleiding van dit artikel door de Kring van Nederlandse Theatercritici in het TIN werd gehouden, kwam ook de rol van de criticus aan bod. Zo werd er geklaagd dat hij niet genoeg openstaat voor andere theatertradities, waardoor hij het interculturele theater niet goed op waarde kan schatten. Hij legt iedere voorstelling langs dezelfde meetlat, en hij is ook niet goed op de hoogte van het referentiekader van interculturele theatermakers. Die springen onbekommerd tussen hoge en lage cultuur, tussen de westerse canon en niet-westerse tradities, terwijl de criticus met oogkleppen in de zaal zit. Dat zou de negatieve beoordeling van intercultureel theater in de hand werken.

Nu lopen er in dit argument twee kwesties door elkaar. Het herkennen en erkennen van verschillende culturele tradities is niet hetzelfde als het positief beoordelen ervan. Natuurlijk moet iedere theatercriticus zich openstellen voor en verdiepen in de nieuwste ontwikkelingen in het theater. Als er theatermakers zijn die flirten met bijvoorbeeld hiphop, soefidans, skating of Afrikaans verteltheater, dan moet daar met kennis en respect voor die andere tradities over geschreven en geoordeeld worden. De criticus moet zich realiseren dat hij voor interculturele producties andere maatstaven moet hanteren. Hiphopteksten in theaterproducties bijvoorbeeld kunnen niet beoordeeld worden met dezelfde criteria die gelden voor klassieke theater teksten.

Een positieve beoordeling van interculturele theaterproducties hoeft echter niet zozeer afhankelijk te zijn van meer kennis. Interculturele makers lijken te denken dat onbekend onbemind maakt, maar daar bestaat helemaal geen rechtstreeks verband tussen. Wie bijvoorbeeld weinig af weet van het Japanse kabuki-theater, kan zich ook – spreekwoordelijk – 'niet gehinderd door enige kennis' laten imponeren

door de Duits-Japanse coproductie *Yotsuya Ghost story* van Jossi Wieler die op het Holland Festival te zien was. Of de criticus durft zijn onkunde niet in de waagschaal te leggen, en oordeelt er uit voorzichtigheid heel positief over.

Interculturaliteit (of interdisciplinariteit) mag bovendien geen schaamlap zijn voor halfslachtige fusionproducten waarin de samengestelde esthetiek niet goed uitgewerkt is. Kwaliteit is het belangrijkste criterium bij de beoordeling van deze producties, niet de mate waarin verschillende culturen of disciplines worden gemixt. De theatercriticus moet de lat dan ook niet lager leggen, maar hij moet over de kennis beschikken om te weten dat die lat ook ergens anders kan liggen.

Kleurrijker kritiek

Maar hoe kan de kritiek beschikken over die kennis?

Er moet meer kleur in de Nederlandse theaterkritiek komen, was een van suggesties die tijdens het debat door het publiek werden gedaan. De huidige theaterkritiek bestaat hoofdzakelijk uit witte mannen en vrouwen, die niet afkomstig zijn uit de etnische groepen die het schrijven over het huidige interculturele theater nodig heeft.

Het is een voor de hand liggende uitspraak, en natuurlijk is het goed als er meer kleur in de theaterkritiek komt. De samenleving wordt immers ook diverser van samenstelling, en het (potentiële) theaterpubliek zal de komende jaren ook steeds intercultureler worden. Sowieso is het goed als er nieuwe, jonge theatercritici deel uit gaan maken van het Nederlandse gilde van theatercritici. En daar zouden dan zeker ook allochtone critici toe kunnen behoren. Het referentiekader van zulke nieuwe critici zal in de praktijk beter aansluiten bij de belevingswereld van de nieuwste lichting theatermakers.

Maar er moet wel gehoed worden voor verkeerde premissen die achter de roep om gekleurde critici schuilgaan. Want iemands persoonlijke achtergrond mag geen rol spelen in het oordeel van een criticus. Theatercritici moeten een helder, goed geschreven en gezaghebbend oordeel over theaterproducties vellen, of het nu een conventionele toneelvoorstelling is, een disciplineoverschrijdende cross-over, of een interculturele productie. De persoonlijke achtergrond van die persoon is voor het vellen van dat oordeel van geen enkel belang. Het oordeel over een voorstelling over problematiek van Marokkaanse moslima's mag niet meer waard zijn omdat de critica toevallig zelf een moslimvrouw is. Alleen intersubjectieve argumenten over de voorstelling zelf zijn belang.

Bovendien: wanneer *de Volkskrant*, *NRC Handelsblad* of een van de andere dagbladen een heel goede theatercriticus met (deels) Surinaamse, Turkse of Marokkaanse wortels in dienst heeft, dan lijkt het me ook niet goed als hij degene wordt die bij voorbaat alle interculturele theaterproducties op zijn bordje krijgt. Dat zou suggereren dat zulk theater alleen geschikt is voor allochtoon publiek.

Nieuw bloed

Hoe dan ook, nieuw bloed zal de theaterkritiek goed doen. De theaterkritiek heeft niet alleen behoefte aan theatercritici die een product zijn van de multiculturele samenleving, maar ook aan critici die goed uit de voeten kunnen met interdisciplinaire theaterproducties, bijvoorbeeld omdat ze thuis zijn in de muziek, dans, beeldende kunst en film, en de cross-overs die er op die gebieden plaatsvinden. De huidige theatercritici stellen zich meestal zeker wel open voor interdisciplinaire voorstellingen, maar beschikken toch niet of nauwelijks over vakkennis van andere disciplines. Laten er meer critici komen die het schrijven over muziek, dans, film en/of beeldende kunst ook

in de vingers hebben!

Helaas, de huidige dag- en weekbladjournalistiek biedt allesbehalve een vruchtbare bodem waarop de theaterkritiek verder tot bloei kan komen. Jonge, getalenteerde theaterspecialisten komen nauwelijks aan de bak bij de betaalde media, en er wordt hun ook geen lokkend perspectief geboden. De toestroom van nieuwe professionele theatercritici is dus maar heel erg klein. Aan de andere kant biedt de huidige internetjournalistiek wel veel mogelijkheden om over theater te publiceren. Maar de kwaliteit daarvan is nauwelijks te bewaken, en omdat zulke publicaties meestal niet betaald zijn, zorgt dat ook niet voor een solide en continue basis van kwaliteit.

Meer nieuwe critici – dat zou een eerste oplossing kunnen zijn waarmee de theaterkritiek zou kunnen reageren op de vloed aan interdisciplinaire en interculturele cross-overs. Meer ruimte in de krant, dat is een tweede oplossing. Kruisbestuivingen van disciplines en culturen zijn complexe voorstellingen, die een nauwkeurige beschrijving en analyse behoeven. In een recensie moet recht gedaan worden aan de artistieke en culturele registers waaruit wordt geput, en dat zijn er bij

In de kranten neemt de ruimte per recensie eerder af dan toe

zulke cross-overs waarschijnlijk meer dan bij een conventionele enscenering van een toneelklassieker.

Nu geldt ook hierbij dat de huidige bloei-periode van interdisciplinaire en interculturele theaterproducties onder een ongunstig gesternte plaatsvindt. Want in de kranten neemt de ruimte per recensie eerder af dan toe. Redacties geven critici niet vaak de gelegenheid om in een recensie flink uit te pakken en onbekommerd recht te doen aan de complexiteit van een voorstelling. Zo blijft er ternauwernood ruimte voor een of twee zinnetje over voor de muziek in een muziektheatervoorstelling, en zo strandt bij voorbaat iedere poging om wervelende videoprojecties in een paar bijvoeglijke naamwoorden te beschrijven.

Omdat de theaterkritiek van haar broodheren dus weinig gelegenheid krijgt om zich te verrijken, te verdiepen en te vernieuwen, is zij in de eerste plaats op zichzelf aangewezen. De derde oplossing is er dan ook een die in de aard van de theatercriticus ingebakken hoort te zijn: de permanente ontwikkeling. Theatercritici zijn zich in principe continu aan het bijscholen, omdat ze zo'n honderd theatervoorstellingen per seizoen zien en zodoende de hele tijd geconfronteerd worden met nieuwe ontwikkelingen in het theater. Het hedendaagse theater dwingt hen om te accepteren dat een theatervoorstelling tegenwoordig niet alleen hoeft te bestaan uit een stel acteurs die in een decor een bestaande tekst spelen. Iedere vernieuwing onderricht de criticus in de artistieke mogelijkheden van de podiumkunsten, en hij moet die vernieuwingen zo goed mogelijk volgen, analyseren, in woorden proberen te vatten en, *last but not least*, kritisch beschouwen. Dat gold voor het improvisatietoneel van het Werkteater, voor de open spelstijl van Discordia, voor het locatietheater van Hollandia, en dat geldt evenzeer voor interdisciplinaire en interculturele

Pieter Bots

werkt bij de Raad voor Cultuur en was tussen 1994 en 2006 theater- en filmcriticus, onder andere voor *Het Parool*, *De Filmkrant* en *TM*, tijdschrift over theater, muziek en dans

kruisbestuivingen. Zo gauw er vaak video-schermen op het toneel verschijnen, zal de criticus zich in zijn metier moeten verhouden tot de multimediale theatertaal, en als theatermakers breakdancers en hiphoppers voor hun voorstellingen inhuren, dan verlangt ook dat aanpassingsvermogen van de criticus. Critici zullen in hun recensies moeten zoeken naar het juiste vocabulaire en beoordelingskader, en door deze makers te interviewen en er achtergrondstukken over te schrijven, bouwen ze ook meer expertise op.

Zo is de theaterkritiek – net als het theater zelf – permanent in beweging. Dat de kritiek altijd een pasje achterloopt bij interdisciplinaire en interculturele ontwikkelingen, is niet meer dan normaal. Critici beschrijven de avant-garde, en kunnen niet voor de troepen uitlopen. Maar ze moeten genoeg conditie hebben om het theater bij te kunnen benen. En daar hoort permanente work-out bij: door met beide benen in de hedendaagse samenleving te staan, zich open te stellen voor en te verdiepen in andere disciplines en culturen, het vocabulaire aan te scherpen, en alle ontwikkelingen kritisch te volgen.

Populair en springlevend

Cabaret in Nederland

Rinske Wels De grote hoeveelheid cabaretiers eist zo langzamerhand haar tol. Zelfs de cabaretiers zélf klagen dat Nederland te vol is – te vol grappenmakers, welteverstaan. Gelukkig is er dan altijd nog het kwalitatief hoogstaande cabaret. Daaraan zal altijd behoefte zijn.

Cabaret is in. Cabaret is hot. Een cabaretier in je theater betekent meestal een volle zaal. Dat is niet altijd zo geweest. Eind jaren zeventig werd het cabaret morsdood verklaard. Het was volgens veel artiesten een besmeurd begrip geworden, liever noemden ze hun voorstellingen ‘show’, ‘muziektheater’ of ‘totaaltheater’. Het publiek liet het *en masse* afweten. Jasperina de Jong begon in die tijd in het Haagse Congresgebouw haar voorstelling met de vraag of de toeschouwers soms met één auto waren gekomen. Anderen hielden er gewoonweg mee op, zoals het Kabaret Ivo de Wijs.

Maar zoals het zo vaak gaat in de geschiedenis, krabbelde het cabaret weer uit het dal. Begin jaren tachtig stond een nieuwe generatie op die – veelal met losse humor en een langleve-de-lol-houding – het publiek weer wist te vermaken. Paul de Leeuw, Bert Visscher, Youp van 't Hek, Herman Finkers en Brigitte Kaandorp kondigden een nieuwe hausse van het

cabaret aan die nog steeds voortduurt, zij het dat er verandering op til is.

Populariteit betekent namelijk ook dat er veel van is. Kwestie van vraag en aanbod. Dat komt de kwaliteit op zijn zachtst gezegd niet altijd ten goede. Nederland is de afgelopen jaren overspoeld door wannabe-cabaretiers die bij wijze van spreken drie goede grappen konden vertellen en daarmee de boer op gingen. Als er maar te lachen viel. Dat wilden mensen graag, een avondje onbekommerd lachen. Met name de stand-upcomedians hebben daar enorm van geprofiteerd. Hun vorm – op een podium staan en grappen maken – leek het beste recept voor succes.

Gekantelde blik

Die grote hoeveelheid cabaretiers begint zo langzamerhand haar tol te eisen. Zelfs de cabaretiers zélf klagen dat Nederland te vol is. Te vol met grappenmakers welteverstaan. Erik