

Theaterkritiek in de tang

De theaterkritiek zit in de klem van de vox populi, publiciteitscampagnes en de eigen redactie. Interdisciplinaire experimenten maken het voor critici extra moeilijk hun vak uit te oefenen. Maar dit is geen reden om bij de pakken neer te zitten: de criticus blijft onmisbaar.

Een ‘bedreigde diersoort’. Zo omschreven de presentatoren van het VPRO-kunstprogramma **RAM** onlangs de positie van de kunstcriticus. Inderdaad, er wordt minder belang gehecht aan het oordeel van degenen die in een krant of weekblad verslag doen van een film, theatervoorstelling, expositie of concert. Hun weloverwogen kritische oordeel wordt steeds vaker overstemd door de vox populi. Men beschouwt publieksaantallen en de mening van de gewone toeschouwer als een betrouwbaardere graadmeter voor de kwaliteit van een film of toneelstuk dan een bundeltje positieve recensies. Daarom wordt tegenwoordig zo vaak de mening van het gewone publiek over kunst gepeild. Zo heeft praktisch ieder film- of theaterfestival in Nederland een publieksprijs en mogen iedere week in **Het Parool** bioscoopbezoekers in de rubriek ‘Popcornpanel’ vertellen wat ze van een bepaalde film vonden. Sinds kort krijgt iedere film die een bepaald aantal bezoekers getrokken heeft, een Gouden of zelfs Platina Film. En in het kunstprogramma **Kunst moet zwemmen**, dat inmiddels alweer ter ziele is, mocht iedereen zijn licht laten schijnen op films, toneelstukken, exposities en romans, behalve de beroepsrecensent zelf.

De vakcriticus staat daardoor steeds vaker buitenspel. Zijn mening wordt ter zijde geschoven als te specialistisch, te kritisch of vooringenomen – zulke vermeende eigenschappen van de criticus worden steevast samengevat onder het adjectief ‘zuur’. We weten het toch, de criticus is een azijnpisser. Nee, de gewone toeschouwer, de échte liefhebber, die kan een toneelvoorstelling pas echt op waarde schatten. Het publiek heeft immers altijd gelijk. Zulke geluiden waren er ook te horen tijdens de uitreiking van de Toneelpublieksprijs afgelopen juni in Theater Carré. Deze prijs wordt sinds twee jaar gesponsord door **NRC Handelsblad**. Weliswaar heeft deze krant vijf theaterrecensenten in dienst die per seizoen honderden toneelvoorstellingen kritisch beoordelen. Maar kennelijk is voor de krant ‘die de nuance zoekt’ het beredeneerde oordeel van haar eigen recensenten minder zwaarwegend dan het hokje dat een groot aantal bezoekers uit het hele land na afloop van een toneelvoorstelling rood heeft gemaakt. Bij de **NRC Handelsblad** Toneelpublieksprijs gaat het niet om de kunde, kennis, visie en expertise waar een criticus over beschikt. Iedere afweging en argumentatie wordt teruggebracht tot het rapportcijfer van een onbekende groep toeschouwers. Het is een gotspe dat **NRC Handelsblad** zijn handen

Het is een gotspe dat **NRC Handelsblad** zijn handen vuil maakt aan een prijs die het oordeel van een anoniem theaterpubliek hoger acht dan dat van zijn eigen medewerkers

vuil maakt aan een prijs die het oordeel van een anoniem theaterpubliek (niet eens per se zijn eigen lezers) hoger acht dan dat van zijn eigen medewerkers.

Goed geoliede publiciteitsmachines Er is een crisis in de kritiek, zo wordt er van alle kanten en om allerlei redenen beweerd¹– en bovenstaande voorbeelden laten inderdaad zien dat professionele critici niet meer het alleenrecht hebben om in de media hun oordelen over kunst te geven. Maar zij moeten het niet alleen opnemen tegen die alomtegenwoordige stem des volks. Ook om andere redenen bevindt de kritiek zich in een benarde positie.

De kritiek is de laatste jaren in een tanggreep terechtgekomen, die zowel van buitenaf als van binnenuit haar gezag en slagkracht afklemt. Van buitenaf wordt de kunstkritiek overvleugeld door uitgekende marketingstrategieën van – vooral – groot-schalige commerciële kunstproducenten (theaterproducenten, filmmaatschappijen, uitgeverijen en dergelijke). Reclamecampagnes en free publicity kunnen het publiek zo trefzeker bereiken, dat bijvoorbeeld de Hollywoodblockbuster **The Matrix reloaded**, de musical **De drie musketiers** van Joop van den Ende of **Godin van de jacht**, de nieuwe roman van Heleen van Royen, weinig van de kritiek te duchten hebben. Goed geoliede publiciteitsmachines kunnen zulke films, theatervoorstellingen en boeken zo goed aan de man brengen, dat ze negatieve recensies met gemak oveschreeuwen.

Om kritisch tegenwicht te bieden aan zulke welgemikte publiciteitsbombardementen zouden dag- en weekbladrecensenten ruim baan moeten krijgen. Zij geven een onafhankelijk en beargumenteerd oordeel over de film, theaterproductie of roman, zodat het publiek werkelijk te weten komt of het naar de bioscoop, schouwburg of boekhandel moet snellen.

Maar ook op eigen grond moeten kunstcritici een strijd leveren. De ruimte voor recensies is de laatste jaren geslonken. Chefs kunst zien liever een interview, achtergrondartikel of sfeerverslag (vanzelfsprekend met een mooie foto) dan een grote recensie op de kunstpagina. Met zulke artikelen zou de krant meer recht doen aan de verslaggevende functie die zij heeft. Een krant moet immers veeleer nieuws verslaan dan kunst beoordelen, zo is een opvatting die te beluisteren is op de kunstredacties.

Maar dan wordt over het hoofd gezien dat recensies wel degelijk een verslaggevende functie hebben. Na een maandenlang publiciteitsbombardement van **De drie musketiers** door Joop van den Ende telt de dag na de première slechts één vraag: was het wat? De recensent doet verslag van dit evenement door de kwaliteit ervan te beoordelen.

Zo was ook een recensie van **De vaginamonologen** twee jaar geleden de enig juiste afsluiting van het mediaoffensief dat dit samenraapsel van onderbuikse introspecties, opgetekend door Eve Ensler, had ontketend. ‘Er is waarschijnlijk geen krant, tijdschrift, radio- of tv-programma dat niet op de een of andere manier aandacht aan deze theatervoorstelling heeft geschonken’, schrijft producent ’t Bos trots op haar website. Maar wat is die hausse aan giechelige interviews en smeulige voorbeschouwingen waard als de productie uiteindelijk een ontzettend overschat project blijkt?

Pas in een recensie kunnen producties worden beschreven, worden geanalyseerd, op waarde worden geschat, en in de context, theatergeschiedenis of het oeuvre van

een maker worden geplaatst. Daarom kan een recensie nooit worden vervangen, maar slechts worden aangevuld door interview of reportage vooraf. Als het belang van deze reflectie op kunstgebeurtenissen achteraf niet wordt onderkend, en er in de serieuze media alleen nog ruimte is voor human-interestinterviews, kledkamerverslagen en premièregossip, ja dan is er een crisis in de kritiek.

Een Rolls-Royce, geen Peugeot Nederlandse theatermakers hoeft je niet te vragen of er een crisis in de kritiek is. Weliswaar reageren regisseurs of acteurs niet vaak in het openbaar op de recensies die er over hun producties zijn verschenen. Maar zo gauw ze worden uitgenodigd om hun licht te laten schijnen op de ontvangst van hun voorstelling (zoals in een serie artikelen in het theatervakblad **TM**), klinken er vrijwel altijd klachten over het peil van de Nederlandse kritiek.

Hun kritiek op het Nederlandse recensentendom is altijd dezelfde: critici oordelen te snel en te gemakkelijk, nemen niet de rust en de ruimte om na te denken over de keuzes van de regisseur, plaatsen een voorstelling niet in de context, vragen zich te weinig af waarom een voorstelling op die manier gemaakt is. Met andere woorden, ze komen de theatermaker te weinig tegemoet. Alsof de dagbladrecensent niet de krantenlezer, maar de dienstdoende regisseur als belangrijkste lezersgroep heeft!

Het is volgens de jury van de Pierre Bayleprijs (een door de Rotterdamse Kunststichting ingestelde prijs voor kunstkritiek, die eens per acht jaar aan een toneelcriticus wordt toegekend) zelfs zo droevig gesteld met het niveau van de Nederlandse toneelkritiek, dat het haar in 1996 niet lukte om een criticus te lauweren. 'We zijn op zoek naar een Rolls-Royce, dus moeten we geen genoegen nemen met een Peugeot.'² Bij gebrek aan beter werd de prijs toen uitgereikt aan de verzamelde jury's van het Theaterfestival, die jaarlijks na lange reeksen vergaderingen de meest belangwekkende toneelproducties van een seizoen uitkiezen. Een opmerkelijke keuze, want praktisch iedere Nederlandse criticus heeft in de loop der jaren wel zitting genomen in deze jury. Met z'n allen tezamen kunnen ze het dus wel. Een beetje laffe keuze ook, want zo gaf de jury van de Pierre Bayleprijs de voorkeur aan de gemiddelde optelsom van negen meningen in plaats van aan een recensent met een uitgesproken opvatting, die niet alleen de producties prijst die in het Theaterfestival terechtkomen, maar ook kritisch is.

De vorige winnaar van deze prijs (in 1988) was Hana Bobkova, toneelrecensent van **Het Financieele Dagblad**. Vooraanstaande regisseurs laten bij herhaling weten dat zij de enige Nederlandse criticus is die zij serieus nemen. 'Die vrouw maakt haar huiswerk, die kan kijken, die kan luisteren en die informeert', schrijft Rijnders in 1992.

Het heeft echter geen enkele zin om haar stukken te gebruiken als blauwdruk voor een gemiddelde dagbladrecensie. Zij heeft bij **Het Financieele Dagblad** – godlof – een platform gevonden waar één keer per week plek is voor een doorwrochte dramaturgische exegese die ongeveer een halve pagina lang is en de voorstelling op ieder niveau beschrijft. Maar zij heeft ook de luxe om alleen de voorstellingen te kiezen die zij interessant genoeg vindt, waardoor haar oordeel bijna altijd positief is – geen wonder dat theatermakers zo hoog van haar opgeven! Al met al is dit een vorm van recenseren die ver afstaat van de praktijk van de gemiddelde dagbladcriticus. Die moet veel meer producties bespreken en zijn klus klaren in veel minder tijd en met veel minder beschikbare ruimte.

Hana Bobkova is praktiserend theaterwetenschapper en al haar stukken ademen haar academische benaderingswijze. Ze getuigen van enorme repertoirekennis en schuwen het wetenschappelijke jargon niet. In haar recensies wemelt het van termen als 'visuele dramaturgie', 'artificiële strategie' en 'surrealistische realiteit'. Haar analyses zijn soms verhelderend, maar vaak ook gortdroog en dor geschreven. Hana Bobkova kijkt met het hoofd, en blijft met haar – meestal positieve – oordeel vaak op de vlakke.

Net als Gerardjan Rijnders beschouwt ook Ivo van Hove haar als de beste theatercritica van Nederland. 'Zij is een van de weinigen die de plaats en de rust opeisen om over een voorstelling in al zijn details te schrijven' (Van Hove 2003). Volgens hem is zij als een van de weinige toneelcritici niet aangestoken door het virus van de 'emotiecultuur', zo betoogt Van Hove in een ingezonden brief in **TM**. Hij laakt hierin de recensenten die kritieken 'durven' te schrijven waarin 'de belangrijkste mededeling is dat hij of zij niets gevoeld heeft'. 'Inlevingsvermogen en analyse verwacht ik van critici, niet wat hij of zij die avond heeft gevoeld want dat is van heel wat factoren afhankelijk die niet altijd relevant zijn. Toch!' (Van Hove 2003).

Van Hove beschrijft de criticus hier als een soort **couch potato** die afwachtend in de zaal gaat zitten om geamuseerd te worden. Een volstrekte karikatuur, waarmee geen enkele toneelcriticus zich zou willen vereenzelvigen. Zou je denken. Want Wilfred Takken, theaterredacteur van **NRC Handelsblad**, schreef vorig jaar een polemisch artikel over het Theaterfestival, waarin hij er juist een vurig voorstander van bleek om je gevoel in een toneelrecensie te leggen. Na de selectie van het Theaterfestival in het algemeen en Vlaamse toneelvoorstellingen in het bijzonder ('Vlamingen hebben geen gevoel voor humor') te hebben afgekraakt, komt hij tot de volgende programmatische uitspraak: 'Als ik kijk naar wat ik mooi vond dit seizoen, zit er veel theater bij dat met kinderlijk enthousiasme is gemaakt. Wederom merk ik hoe weinig het me interesseert of het theaterklimaat vooruit wordt geholpen, en of theater wel iets zegt over de maatschappij. Ik val terug op mijn primaire gevoelens: moest ik lachen, werd ik geroerd? Werd ik geraakt door het menselijk leed dat ik zag? Is een bepaald personage me levendig bijgebleven? Of ik wel lang en hard genoeg heb gepeinsd over de psychologie, de filosofie, de politieke inhoud van een voorstelling, doet er niet zoveel toe. Het nadenken speelt geen grote rol.'

Denken versus lachen De intuïtieve grondhouding waar Takken een pleidooi voor houdt, lijkt me funest voor het niveau van de theaterkritiek. Als de theatercriticus niet meer nadenkt over een voorstelling, wie dan wel? Ook in zijn eigen stukken is Takken veel minder wars van intellectualisme dan hij in dit citaat suggereert. Hij gaat soms wel degelijk in op 'de psychologie, de filosofie, de politieke inhoud van een voorstelling'. Ook oordeelt hij regelmatig over de eventuele vernieuwende aspecten van een productie. Takken geeft in dit stuk dus eveneens een karikatuur van zijn eigen smaak, voorkeuren en manier van recenseren. Tenminste, dat hopen

² Juryrapport Pierre Bayleprijs, 1998.

we, want wie slechts houdt van voorstellingen die gemaakt zijn met een kinderlijk enthousiasme en alleen naar het theater komt om te lachen of te huilen, heeft een te beperkte smaak om als theaterredacteur aan **NRC Handelsblad** verbonden te zijn. Dan kan de krant haar kolommen net zo goed openstellen voor de gelegenhedsjuryleiden van de Toneelpublieksprijs!

Hana Bobkova (geruggensteund door de opvattingen van bijvoorbeeld Ivo van Hove) en Wilfred Takken vertegenwoordigen zo de twee polen waar-tussen de Nederlandse theaterkritiek zich momenteel bevindt. Dramaturgische duiding versus kinderlijk plezier, analyse versus gevoel, denken versus lachen.

Het spreekt vanzelf dat de ideale recensie tussen deze twee uitersten in ligt. Theater doet een appèl op hoofd én hart. Het zet aan tot nadenken, laat zich op vele manieren duiden, interpreteren en analyseren. Maar het bestaat (zoals ieder kunstwerk) tegelijkertijd bij de gratie van de esthetische ervaring. Een theaterproductie kan tranen van vreugde of ontroering oproepen, maar evengoed een gevoel van verwarring, afschuw of onbehagen opwekken.

Het is de kunst van de theatercriticus om in iedere recensie weer een nieuwe, alchemistische formule uit te vinden waarin zijn kennis, inzicht en analyse versmolten worden met het (emotionele) effect dat die theatervoorstelling bij hem heeft bewerkstelligd. In een theaterkritiek vormt het esthetisch oordeel over een voorstelling de kern, geschraagd door een beschrijving en een analyse. De criticus probeert op die manier zijn particulier gevoelde, esthetische reactie te verklaren in termen van de opbouw van de voorstelling, de psychologie van de personages, de geloofwaardigheid van het drama, de plek in de opvoeringstraditie, het gebruik van decor en muziek, en al die honderden andere eigenschappen van een theaterproductie die je in een recensie kunt beschrijven en analyseren. Op die manier gaan gevoel en verstand van de criticus hand in hand.

Cursus dansvocabulary Het is lang niet altijd eenvoudig om in een recensie het oordeel overtuigend te beargumenteren met een treffende analyse van de voorstelling, en de laatste jaren is dat alleen maar moeilijker geworden. Zo moet de theaterkritiek zich behoeden voor een crisis in de kritiek die veroorzaakt wordt door de enorme populariteit van interdisciplinaire theaterexperimenten.

In het Nederlandse toneellandschap wordt volop buiten de grenzen van de ouderwetse toneelkunst gekeken. Iedere zichzelf respecterende regisseur maakt gebruik van videoprojecties en filmbeelden, in talloze theaterproducties heeft ook nieuw gecomponeerde en live gespeelde muziek een belangrijk aandeel; toneelgezelschappen en choreografen slaan regelmatig de handen ineen en er is ook een levendig verkeer tussen de toneel- en de cabaretwereld.

Zulke mengvormen vereisen nieuwe kennis, kwaliteiten en vaardigheden van de theatercriticus. Van een toneelrecensent die over **Drie zusters** in de regie van Ivo van Hove schrijft, mag je verwachten dat hij het oeuvre van Tsjechov kent, al eerder een encensering van **Drie zusters** heeft gezien en vertrouwd is met de theatertaal van

In een theaterkritiek vormt het esthetisch oordeel over een voorstelling de kern, geschraagd door een beschrijving en een analyse

Van Hove. Maar hoe goed moet een theatercriticus thuis zijn in het werk van choreograaf Emio Greco, die volgend jaar bij Toneelgroep Amsterdam de theatervoorstelling **Teorema** gaat regisseren? En behoort die recensent ook een kenner te zijn van het oeuvre van cineast Pier Paolo Pasolini, op wiens film die productie gebaseerd is?

Interdisciplinaire theaterexperimenten zijn tegenwoordig zo wijd verbreid, dat een toneelrecensent de laatste jaren idealiter een cursus dansvocabulary zou moeten volgen, doorgeleerd zou moeten hebben in moderne film- en videotechnieken en geschoold zou moeten zijn in muziektheorie en -geschiedenis. Anders wordt het een stuk lastiger om te schrijven over de gedanst scènes in theatervoorstellingen, de multimediale experimenten van regisseur Guy Cassiers of de muziektheatrale producties van ZT Hollandia.

Critici worden soms al in verwarring gebracht als de uitnodiging voor de première op de redactie belandt. Moet er een muziek- of een dansrecensent naar **Sonic Boom**, een samenwerking tussen Toneelgroep Amsterdam en choreograaf Wim Vandekeybus, waaraan zowel de acteurs Kitty Courbois, Joop Admiraal en Titus Muizelaar als de dansers van Ultima Vez meedoen? Wie gaat er naar **In two minds**, een theatrale installatie van Toneelgroep Amsterdam en beeldend kunstenaar Aernout Mik, die in het Stedelijk Museum wordt opgevoerd? Is een toneelrecensent wel voldoende geëquipeerd om **Sentimenti** te recenseren, de laatste productie van het theatergezelschap ZT Hollandia, waaraan behalve het acteursensemble ook nog twintig muzikanten meedoen, die operafragmenten van Verdi spelen? Een gezelschap als ZT Hollandia heeft regelmatig de wens uitgesproken dat zowel een muziek- als een theaterrecensent hun voorstellingen recenseren, maar dat is vanwege ruimtegebrek, beschikbaarheid van critici en budgettaire beperkingen niet mogelijk.

Eerder kiezen kunstredacties ervoor om in een interview of voorbespreking het specifiek interdisciplinaire aspect van zo'n theaterproductie onder de loep te nemen. Zo werd in **de Volkskrant** voorafgaand aan de première van de muziektheaterproductie **Carmen** van Toneelgroep Amsterdam componist en bandleider Stef Kamiel Carlens door een popredacteur geïnterviewd, waarna een theatercriticus de voorstelling recenseerde.

Dit lost nog niet de problemen op waarmee een toneelrecensent kan zitten wanneer hij zo'n cross-overvoorstelling moet bespreken. Niet alleen kan het gebrek aan kennis over muziek en dans hem parten spelen, maar vaak mist hij ook het specifieke vocabulary om over muzikale of gechoreografeerde passages te schrijven. De woordenstroom stopt wanneer je wilt typeren hoe dansers bewegen of wat voor soort tonen er klinken. Daardoor neemt een toneelcriticus soms al te gauw zijn toevlucht tot vaagheden. Daar zijn critici soms heel eerlijk over. 'Ik begeef me niet op een terrein waar ik geen verstand van heb. Ik wist alleen over de muziek te melden dat het sfeerverhogend was', geeft **Volkskrant**-theatercriticus Hein Janssen volmondig toe in een debat tussen critici over de multidisciplinaire voorstelling **Proust 1** van het ro theater.

Vooringenomen onwil Natuurlijk betekent dat niet dat een toneelcriticus niet kan oordelen over de totale multidisciplinaire productie. Maar zijn mening over de muzikale uitvoering zal wellicht minder gefundeerd en gespecificeerd zijn. Het zij zo: een theatercriticus die gepromoveerd is op **Euripides** zal in een recensie van **Bacchanten**

'Ik begeef me niet op een terrein waar ik geen verstand van heb. Ik wist alleen over de muziek te melden dat het sfeerverhogend was'

óók uitvoeriger ingaan op de historische context dan een toneelcriticus die meer thuis is in het twintigste-eeuwse repertoire. Met andere woorden: iedere criticus moet in zijn recensie kiezen aan welk aspect hij meer of minder aandacht besteedt. En die keuzes worden ingegeven door kennis, achtergrond, smaak en affiniteit. Wie iets minder af weet van dans of muziek, beoordeelt voornamelijk de inbreng ervan in het geheel van een productie en treedt niet in detail.

Belangrijk is natuurlijk wel dat recensenten niet met vooringenomen onwil tegenover zulke mengvormen in het theater staan, zoals voormalig *Parool*-criticus Hans van den Bergh in zijn recensie van de multimedievoorstelling *Caligula* van Ivo van Hove: 'We komen naar de schouwburg om nu eens even niet naar een scherpje te hoeven kijken' (Van den Bergh 1996). De meeste critici zien theatrale vernieuwingen echter met belangstelling tegemoet, en kijken niet met een verkokerde blik naar het huidige theaeraanbod. Dat geldt helemaal voor critici die behalve over toneel ook over andere kunstgebieden, zoals dans, film of musical, schrijven. Zij weten sowieso gemakkelijker raad met theatrale kruisbestuivingen, omdat ze een bredere vakkennis hebben en gewend zijn om niet alleen over pure toneelkunst te schrijven.

Uiteindelijk wordt die eventuele interdisciplinaire crisis in de kritiek bezworen door de werklust van critici zelf. Theatercritici verkeren in de luxepositie dat ze hun beroep gemaakt hebben van een *éducation permanente*. Door drie, vier avonden per week in het theater te vertoeven, krijgen ze iedere theatervernieuwing met de paplepel ingegoten. De Vlaamse Golf, het Britse new brutalism, het faecaliëndrama van Schwab, het montage-theater van Rijnders of het nieuwe volkstheater van Platel en Sierens: het zijn allemaal ontwikkelingen in het hedendaagse theater die de criticus met een vakmatige gulzigheid in zich heeft opgenomen. Ze (her)vormen zijn ideeën over theater, hij toetst er zijn smaak aan of laat er zijn smaak door beïnvloeden. Interdisciplinaire theaterprojecten bieden de criticus bij uitstek de gelegenheid om zijn potlood te scherpener. Al kijkende leert hij, al schrijvende ontwikkelt hij een nieuw vocabulaire. Grensoverschrijdende experimenten dwingen hem om nieuwe woorden te zoeken, nieuwe argumenten te verzinnen, nieuwe oordelen te vellen.

Op die manier kan de criticus het theater ook ter zijde staan. Hij kan de lezers en toeschouwers verslag doen van nieuwe theatrale ontwikkelingen: ze benoemen, analyseren, in een context plaatsen en kritisch beoordelen. De criticus is op die manier een soort geweten van het theater, zoals de Vlaams-Nederlandse regisseur Guy Cassiers het onlangs mooi typeerde. En precies dankzij zulke kwaliteiten onderscheidt de criticus zich van de willekeurige theaterbezoeker met zijn vrijblijvende oordeel – van het amorfe, anonieme theaterpubliek dat het stemformulier van de *NRC Handelsblad* Toneelpublieksprijs invult.

Pieter Bots is film- en toneelrecensent bij *Het Parool* en redacteur van het theatervakblad *TM*.

Theatercritici verkeren in de luxepositie dat ze hun beroep gemaakt hebben van een *éducation permanente*



Hein Janssen door Niels Bongers

Literatuur

Berger, M. (1998) **The crisis of criticism.**

New York: The New Press.

Grootendorst, R. (1998) **Crisis in de kritiek.**

Amsterdam: Universiteit van Amsterdam,
inaugurele rede.

Bergh, H. van den (1996) 'Kans voor open doel
gemist'. In: **Het Parool**, 1 april.

Hove, I. van (2003) 'Geachte redactie'.

In: **TM**, Tijdschrift over Theater, muziek & dans, 7, 58.

Op zoek naar de verloren tijd. Proust 2:

De kant van Albertine. Script en werkboek.

Amsterdam/Rotterdam: Uitgeverij International
Theatre & Film Books/ro theater, 132.

Rijnders, G. en K. Freriks (1992) **Tranen op
bevel. Een polemiek over theater.**

Amsterdam: L.J. Veen, 48.

Takken, W. (2002) 'Hoezo belangwekkend'.

In: **NRC Handelsblad**, 30 augustus.

Vuyk, K. (2001) 'Publieke ruimte voor kunstkritiek'.

In: **Boekmancahier**, jrg. 13, nr. 47, maart, 7-15.



Jan Greshoff door Wybo Meyer, 1926