

## NEDERLANDSE CRITICI NOEMEN GEEN KLEUREN TONEELKRITIEK IN DE TWINTIGSTE EEUW

Hana BOBKOVA

In deze bijdrage wil ik aandacht besteden aan de historische functie van de kritiek in de twintigste eeuw en de wijze waarop deze zich heeft ontwikkeld. In de loop van deze eeuw wisselde de concrete inhoud van de toneelkritiek, waardoor ook de historische functie binnen de hiërarchie van de verschillende functies van de kritiek van plaats veranderde. Kritiek reageerde en reageert nu eenmaal op de cultureel maatschappelijke context, op de esthetische, ideologische, structurele en conceptuele conventies in een bepaalde periode en op een bepaalde plaats. Als reactie op deze conventies legt de kritiek hierover tegelijkertijd ook getuigenis af. Dit gebeurt meestal indirect, de schaarse expliciete uitspraken van critici daargelaten. Het hoeft niet te worden benadrukt dat het kennen van deze conventies van eminent belang is bij theaterhistorisch onderzoek.

Allereerst is het noodzakelijk de verschillende functies van de kritiek te definiëren om te kunnen volgen hoe deze gedurende het historisch proces tot stand zijn gekomen en veranderd. Tevens komt aan de orde op welke specifieke wijze de kritiek op de maatschappelijke en culturele veranderingen reageerde. Dit maakt het mogelijk te bepalen welke perspectieven zich hierbij voor de contemporaine kritiek openen.

Het rijke vocabulaire waarmee de functies van de kritiek in de literatuur worden benoemd, heeft zich gestabiliseerd tijdens de vorming van de toneelkritische canon. Tot de *basisfuncties* behoren de *informatieve*, *educatieve*, *evaluatieve* en *historische functie*.

De informatieve functie behelst een relatief overwicht van de vermelding van feiten met betrekking tot de theatrale gebeurtenis. De criticus stelt zich ten doel de lezer te informeren over het artistieke gebeuren. De educatieve functie van de kritiek houdt het overbrengen van kennis en ervaring in en draagt bij tot de meningsvorming. Deze functie is overigens het meest fluctuerend en is zeer afhankelijk van de andere functies. De evaluatieve functie komt naar voren in de waardebeoordeling van de artistieke gebeurtenis. De historische functie, ten slotte, ligt in het feit dat de kritiek niet alleen bemiddelt tussen voorstelling en publiek maar ook tussen deze gebeurtenis en soortgelijke gebeurtenissen in het verleden. Kritiek bewerkstelligt zo

duis een wisselwerking tussen heden, verleden en, eventueel, toekomst. Kritiek functioneert als "een brug tussen de revoltes en voorwaartse bewegingen van het heden en tussen het verleden"<sup>1</sup>. Dat is de onmiddellijke historische functie. Voor een ander gedeelte openbaart deze functie zich pas in de toekomst.

Om de functies van de kritiek te kunnen onderzoeken, is een volgende stap nodig, waarvoor de structuur van de toneelkritiek en haar categorieën moeten worden belicht. Gedurende de historische ontwikkeling, in het bijzonder gedurende de twintigste eeuw, hing de betekenis die aan de kritiek werd toegekend nauw samen met de sociale en artistieke context. Dit uitte zich enerzijds in de vorming en invulling van een aantal basiscategorieën, anderzijds in de structurele ordening van deze categorieën<sup>2</sup>.

Als resultaat van het historische proces hebben zich binnen het systeem van de toneelkritiek de volgende *basicategorieën* gevormd: *achtergrondinformatie, beschrijving, analyse, interpretatie en evaluatie*. De functies zijn in elk van deze categorieën in een bepaalde hiërarchie aanwezig. Ik zal trachten de hiërarchie, de dominantieverhoudingen van de functies binnen deze basiscategorieën te bepalen om zo de huidige tendensen vast te stellen die van de veronderstelde constanten afwijken. Per slot van rekening zal de toekomstige theaterhistoricus worden geconfronteerd met en dikwijls ook worden verrast door deze veranderingen.

Ik wil hier benadrukken dat deze basiscategorieën in de drie te onderscheiden soorten kritiek (recensie, kritiek, wetenschappelijke kritiek) aanwezig zijn en kunnen worden geanalyseerd. Ook moet hierbij worden opgemerkt dat, op de achtergrondinformatie na, alle categorieën in de toneelkritiek ook als overgangscategorieën kunnen worden gebruikt. Zo kan men het hebben over interpreterend beschrijven of analyserend interpreteren. Bij de categorie beschrijving duidt een groot aantal persoonlijk gekleurde bijvoeglijk naamwoorden bijvoorbeeld op interpreterende activiteiten.

Achtergrondinformatie kan worden gedefinieerd als alle feitelijke informatie die betrekking heeft op de omstandigheden waaronder de voorstelling tot stand kwam. Het gaat dus om contextuele informatie die kan variëren van pure verslaggeving van het evenement tot informatie over de regisseur, de schrijver enz., met het doel de voorstelling in een actuele en in een historische context te plaatsen. Onderzoek heeft uitgewezen dat in principe vijf soorten achtergrondinformatie mogelijk zijn met een zeventigtal variaties in een ontelbaar aantal combinaties. De informatieve functie is hier dominant. Indien de contextuele informatie kwantitatief gaat overheersen, domineert de historische functie. De evaluatieve functie kan hier als het ware

worden voorbereid, bijvoorbeeld wanneer de criticus later bij zijn argumentatie interpretaties uit het verleden gebruikt. Beschrijving is een feitelijke weergave van de voorstelling, een schriftelijke weergave van een zintuiglijk waargenomen gebeuren. Het is informatie die direct afleidbaar is uit de voorstelling en tot op zekere hoogte controleerbaar.

In de beschrijving is de historische functie dominant. De criticus bemiddelt en brengt een wisselwerking tot stand tussen het artistieke product als een historische gebeurtenis en de lezers. Naarmate de afstand van de lezer tot de gebeurtenis groter wordt, krijgt de historische functie meer gewicht.

Vanaf de volgende categorieën stijgt de subjectiviteit van de criticus. Bij de analyserende activiteiten gebeurt dat door de keuzes die hij maakt, bij de interpretatie door zijn persoonlijke bagage en bij de evaluatie door de subjectieve keuze en de inhoudelijke invulling van de maatstaven.

Analyse kan worden gedefinieerd als het ontdekken en construeren van een samenhang tussen de verschillende waargenomen voorstellingselementen. Deze analyse kan op verschillende niveaus plaatsvinden maar, anders dan bij een volledige voorstellingsanalyse, kan in de kritiek in verband met de beperkte ruimte nooit sprake zijn van een grondige analyse. De criticus maakt gebruik, net als bij de beschrijving, van het *pars pro toto* principe. Bij analyse is de educatieve functie dominant. De criticus ordent de voorstelling, analyseert en ontdekt haar structurele organisatie, en bereidt zo de interpretatie voor. Ook de historische functie is hier aanwezig: het ontdekken van samenhang maakt het mogelijk de conventies die tot deze samenhang hebben geleid, met name de esthetische conventies en de artistieke code van de voorstelling, in een bredere context van genres en stijlen te plaatsen.

Onder interpretatie wordt verstaan het toekennen van betekenis aan de voorstellingselementen. Interpretatie vindt net als analyse plaats op verschillende niveaus en kan van verschillende benaderingswijzen gebruik maken: b.v. psychologische, sociologische of cultuurhistorische. Interpretatie is altijd historisch in die zin dat ze gerelateerd is aan een bepaalde tijd en een bepaalde wijze van begrijpen, verstaan. De historische functie staat hier naast de educatieve functie. De criticus leert zijn lezer, *casu quo* de toekomstige toeschouwer, immers de voorstelling te begrijpen. De conceptuele en ideologische conventies die de criticus uit de voorstelling afleest, zijn omvangrijker dan de conventies die zijn bedoeld door de kunstenaar.

Ten slotte de evaluatie. Uiteraard is hier de evaluatieve functie dominant. Er is sprake van evaluatie indien de criticus een waardeoordeel uitspreekt over het

kunstwerk. Dit oordeel kan impliciet of expliciet zijn. De criticus kan zijn oordeel grondig beargumenteren en kan eveneens de door hem gebruikte maatstaven vermelden. Bij deze categorie is het onderscheid tussen journalistieke en wetenschappelijke kritiek zeer groot. De informatieve functie treedt op de voorgrond indien de evaluatie een waardebepaling wil geven met het oog op gebruik door de consument. De historische functie treedt op de voorgrond indien de criticus de voorstelling evalueert met gebruik van een brede contextuele kennis en indien hij zijn maatstaven op deze wijze expliciteert.

De vraag is nu hoe deze verschillende functies en categorieën zich in de loop van deze eeuw in de kritiek hebben gemanifesteerd.

Sinds het begin van deze eeuw, toen de toneelkritiek zich een plaats verwierf als een zelfstandig journalistiek genre, dat niettemin dikwijls werd beoefend door literaire schrijvers, kende men binnen de theaterwetenschap grote betekenis toe aan de historische functie. Theatergeschiedenis werd als het ware door de kritieken geschreven. Kritiek "ist ein grundlegendes Material der Theaterwissenschaft", verklaarde Hans Knudsen<sup>3</sup>. Hiermee werd bedoeld dat de kritiek functioneerde als bronmateriaal voor historisch onderzoek.

Er bestaat enig verschil tussen het betoog van Alfred Kerr, die de kritiek ziet als "die Spur von meinen Erdetagen" en het statement van Michael Kirby, die de kritiek beschrijft als "a record of our time". Deze uitspraken markeren de verschillende wegen van de toneelkritiek, onder andere de schommelingen tussen dienstbaarheid en autonomie van de kritiek en tussen de subjectiviteit en objectiviteit van de criticus. In een van de eerste dissertaties over de toneelkritiek noemt de auteur de opvoering al als uitgangspunt en niet de literatuur, een standpunt dat de Nederlandse toneelkritiek pas enkele decennia later zou innemen<sup>4</sup>. Vervolgens stelt de auteur in zijn onderzoek de controversie centraal tussen enerzijds diegenen die de prioriteit leggen bij een sociologische benadering, met als uitgangspunt de vervlechting van het kunstwerk met de maatschappij, en anderzijds diegenen die prioriteit geven aan de esthetische indruk, die hiermee ook de subjectieve beleving van de criticus en zijn kritische houding vooropstellen. Openbaarheid dus tegenover openbaring. Aan de ene kant het prefereren van de *Zeitgeist*, aan de andere kant het persoonlijke spoor dat de criticus met zijn werk door de geschiedenis trekt.

Een van de basiskennmerken van de politiek in Midden-Europa was en is de centrale positie die de cultuurpolitiek inneemt. Daartoe behoort ook de rol die het theater heeft gespeeld in de vorming van moderne staten en in de hiermee samenhangende historische bewustwording. De educatieve functie van het theater en

hiermee ook die van de theaterkritiek werden gedurende het cultuurhistorisch proces dominant. Om de educatieve waarde van de eenmalige gebeurtenis te bepalen en om te komen tot bewustwording van de eigen cultuur was het noodzakelijk de educatieve functie nauw te verbinden met de historische functie, die dientengevolge net zo belangrijk werd. Zo ontwikkelden zich in de jaren dertig de sociologisch gekleurde kritiek en later, in de jaren vijftig, door de verregaande sociologisering en ideologisering, de marxistische toneelkritiek tot een instrument van de cultuurpolitiek.

De aandacht voor die historische functie had ook in de praktijk zijn weerslag. Er kwam grote aandacht voor archivering, wat leidde tot het ontstaan van uitgebreide documentatiecentra. Ook werd een uitgewerkte systematiek ontwikkeld voor het documenteren van voorstellingen<sup>5</sup>.

De vanzelfsprekendheid van een theater in de eigen taal en de gerichtheid op het publiek heeft met name in het Angelsaksische gebied de informatieve functie van de toneelkritiek laten domineren, met veel oog voor de vorm, zodat de informatie wordt verstrekt op een voor de lezer aantrekkelijke wijze. Het subject van de criticus, de persoonlijke stijl die tot de amusementswaarde van de kritiek bijdraagt, treedt dan naar voren, hoewel Irving Wardle, een van de vooraanstaande hedendaagse critici, de informatie over de voorstelling en de analyse daarvan baseert op wetenschappelijke uitgangspunten, die van de semiotiek<sup>6</sup>.

Vanaf de jaren zestig reageerde toneelkritiek op de democratiseringsprocessen die zich in de verschillende delen van het Europese continent in verschillend tempo voltrokken. Zij hadden drempelverlaging tot gevolg. Er vormden zich verschillende publieksgroepen die allemaal bediend werden, onder andere door de splitsing in populaire cultuur, steeds dominanter wordend, en de kunst. De criticus werd gesocialiseerd, als het ware gereduceerd tot iemand die zijn doelgroep benadert met een aan deze doelgroep aangepaste mening, smaak en conventie.

In de Verenigde Staten leidde deze ontwikkeling tot een zeer op de consument georiënteerde kritiek, met een nadruk op de informatieve functie die een verandering onderging. Niet centraal stond subjectieve of objectieve informatie over de voorstelling maar informatie over de waarde van het evenement, vanuit het standpunt van de consument; een advies in het belang van de consument over de investering van zijn kapitaal. De evaluatieve functie werd hiermee gereduceerd en ondergeschikt gemaakt aan het onmiddellijke effect. Interessant daarbij is dat juist de evaluatieve categorie binnen die toneelkritiek in omvang is toegenomen.

De ontwikkeling is zorgwekkend en niet alleen in de Verenigde Staten, waar de kritiek een voorstelling kan maken of breken en waar de filmkritiek in haar evaluatieve functie al aan het verdwijnen is. De toneel- en filmkritiek in Nederland ondergaat een soortgelijke ontwikkeling. Ik noem hier alleen signalen zoals minder tekst, kleinere omvang, grotere foto's en sensationele koppen.

Tegelijkertijd met de komst van steeds meer tijdschriften voor steeds meer specifieke doelgroepen, en vanuit het bewustzijn dat de toneelkritiek een cultuurhistorisch fenomeen is dat als zodanig reageert op maatschappelijke ontwikkelingen, op ontwikkelingen in het theater, in de theaterwetenschap en in andere kunsten, werd de systematiek van de toneelkritiek verder uitgewerkt. De in het Angelsaksische gebied erkende genres van journalistieke kritiek oftewel recensie, kritiek en wetenschappelijke kritiek, kregen een nadere definiëring en omschrijving. In internationaal gerenommeerde tijdschriften als *Drama Review* en *Canadian Theatre Review* werden discussies gevoerd waarbij tegenover de journalistieke subjectiviteit kritische objectiviteit werd gesteld. Michael Kirby maakte toen de reeds geciteerde uitspraak over kritiek "as a record of our time", waarin het streven naar een zo objectief mogelijke weergave van theatervoorstellingen doorklinkt<sup>7</sup>.

Zo zijn wij in het vrij recente heden beland. De vraag die nu zal moeten worden beantwoord, betreft de historische functie binnen de drie genoemde soorten kritiek. Laat ik op dit moment even volstaan met de constatering dat de verhouding tot de andere functies een zeer wisselende is.

Tot belangrijke verschuivingen in de functies van de kritiek heeft de theatersemiotiek geleid en dit heeft ook gevolgen gehad voor de historische functie. Er ontstond onder critici enerzijds aandacht voor de semiotiek als zodanig en anderzijds ging men pogingen ondernemen om erkenning te krijgen voor de kritiek als wetenschappelijke activiteit, als een tegenhanger van de consumentenkritiek. In dit verband moet niet alleen Bernhard Dort worden genoemd (reeds in 1968 zelf criticus), maar ook Martin Esslin, voormalig criticus, die een populair-wetenschappelijk boek over semiotiek schreef, bedoeld voor een brede kring van lezers. En natuurlijk Patrice Pavis, die vooral in verband met de voorstellingsanalyse een pleidooi hield voor de "semiotiek in de theaterkritiek"<sup>8</sup>. Pavis attendeerde op een niet denkbeeldig gevaar, namelijk dat van een te algemeen model, waardoor de specifieke eigenschappen van de voorstelling niet zouden kunnen worden gevangen. Anderzijds, betoogde hij, zou het model te aangepast kunnen zijn aan het specifieke werk, zodat het resultaat niets anders zal zijn dan een replica op papier. Het kunstwerk wordt dan niet geplaatst in een bredere ideologische en esthetische context.

Ondanks deze valkuilen voor de op de semiotiek georiënteerde kritiek hebben met name de categorieën beschrijving en analyse geprofiteerd van de semiotiek. Het semiotische model van Kowzan leent zich bovendien uitstekend voor het analyseren van beschrijvende passages in de kritieken. Een vergelijkende analyse op dit gebied heeft interessante gegevens opgeleverd. Nederlandse critici schenken in vergelijking met hun buitenlandse collega's bijvoorbeeld minder aandacht aan de visuele tekensystemen, in het bijzonder aan kostuums en belichting, en vermijden het noemen van kleuren.

In dit verband rijst dan ook de vraag in hoeverre de Nederlandse toneelkritiek zich bewust is van dit internationaal erkende belang van de semiotiek, die verbindingen tussen theorie en praktijk mogelijk maakt. Het is ook niet toevallig dat de semiotische benadering, die de criticus op z'n minst bewust kan maken van de verschillende tekensystemen, opkwam op het moment dat als gevolg van de theatrale ontwikkelingen in de jaren zestig de dramatische tekst zijn dominantie verloor en visuele tekensystemen aan belang wonnen. In de jaren negentig lijkt de historische functie zoals die zich binnen de beschrijving van de voorstelling manifesteert, aan belang in te boeten. De situatie is veranderd en vraagt op z'n minst om bezinning. De informatie over voorstellingen daalt zowel in de dagbladkritiek, als ook in de weekbladkritiek.

Met de postmoderne voorstellingen, die worden getypeerd door meerduidigheid, discontinuïteit, heterogeniteit, pluraliteit en disseminatie van betekenissen, krijgen een subjectieve beleving en interpretatie extra nadruk. Parallel met een ontwikkeling binnen de theaterwetenschap eind jaren tachtig, waarin de semiotiek als dominante kracht grond onder de voeten verloor en men de aandacht meer op de communicatieve aspecten concentreerde, vond ook in de toneelkritiek een verandering plaats. Het is overigens opvallend dat de meeste semiotische analyses zijn gebaseerd op conventionele, traditionele theatervoorstellingen. Een uitzondering is het model van Alfonso Toro voor analyse van postmoderne voorstellingen<sup>9</sup>.

De positie van de criticus is die van een gespecialiseerde recipiënt. Uit de communicatietheorie vloeit voort dat de acteur en de toeschouwer/criticus niet dezelfde betekenissen recipiëren en genereren. Hiermee doet een nieuwe subjectiviteit zijn intrede in de theaterkritiek. De in de jaren zestig gevoerde discussie over de objectiviteit en subjectiviteit van de criticus wordt op een ander niveau geplaatst. Dat wil zeggen: een criticus kan niet objectief zijn, wel ernaar streven om de toeschouwer/lezer deelgenoot te maken van zijn belevenissen. Deze belevenissen kunnen getuigen van de mythen, culturele tradities en de civilisatiegeschiedenis die de voorstellingen in zich dragen. Onder één voorwaarde echter: dat de rijkdom aan

ervaringen van de criticus functioneert als zijn hoogstpersoonlijke en toch collectief gebonden referentiekader.

Indien een kritiek geloofwaardig en overtuigend wil zijn, dienen de door de criticus aangedragen teksten beargumenteerd met informatie uit de voorstelling. Hierin ligt dus de uitdaging voor de contemporaine kritiek: het leggen van een verbinding tussen de semiotiek en receptietheorieën om over postmoderne voorstellingen te kunnen schrijven. Luk van den Dries definieert het postmodernisme en de postmoderne theaterkritiek als volgt: "Voor de artiest is het een confrontatie met wat zijn scenische vertelling ontsluit aan persoonlijke belevings- en associatievermogens, voor het publiek is het een handreiking om de persoonlijke kijkervaring te toetsen."<sup>10</sup> De educatieve functie wordt dus gereduceerd tot de toetsing en de toeschouwer wordt in zijn waarneming en oordeel aangespoord tot meer autonomie. De brugfunctie van de kritiek, een brug tussen kunstenaar en publiek, wordt benadrukt, waarbij de subjectieve ervaring vooropstaat; kritiek als een existentiële ervaring die belevenissen en associaties oproept. Een complexe existentiële ervaring, als wij tenminste aannemen dat kunst een andere ervaring is dan het leven zelf, althans één van een andere orde.

In een van mijn laatste kritieken schreef ik het volgende:

Zo vertelt de voorstelling vier verhalen in een. Een eerste, dat van verschillende kanten wordt belicht, een tweede dat de personages en hun bestaan verklaart of poogt te verklaren, een derde dat vragen oproept, en tot slot het laatste dat verwijst naar de verhoudingen tussen man en vrouw zoals die zich in de geschiedenis van de mensheid hebben gevormd. De aangereikte inhouden scheppen een theatrale werkelijkheid maar op deze plaats in een ander medium omgezet, kunnen ze slechts lineair en niet gelijktijdig worden gepresenteerd.

Toen ik achteraf las wat ik over de voorstelling *Een laatste tango* schreef, moest ik aan de toekomstige theaterhistoricus denken: welke historische dimensie zal zich voor hem in deze woorden openbaren?



## NOTEN

- <sup>1</sup> Günther Ruhle, "Ein bisschen wesenloser Radau? Was soll, kann und darf die Theaterkritik", *Theater Heute*, 1977, nr.II, pp. 31-36.
- <sup>2</sup> H. Van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers; Inleiding in de dramatheorie*, Muiderberg, 1979.  
John W. English, *Criticizing the Critics*, New York, 1979.
- <sup>3</sup> Hans Knudsen, *Theaterkritik*, Charlottenburg, 1928; zie ook: Michael Friedrich, *Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland*, Leipzig, 1918.
- <sup>4</sup> Gottfried Scheuffler, *Problemen der Theaterkritik*, Jena, 1933.
- <sup>5</sup> Stefania Skwarczynska, "Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego" in: *Dialog*, 18 (1977), nr. 7 (1977), pp. 129-143.
- <sup>6</sup> Irving Wardle, *Theatre Criticism*, London, 1992/  
*The Drama Review, Criticism Issue*, vol.18, nr.3 (T 63).
- <sup>7</sup> D. Rubin, "The Critical Response", *Canadian Theatre Review*, 2 (1975), nr.8, pp. 6-16.
- <sup>8</sup> Martin Esslin, *The Field of Drama: How the Signs of Drama create Meaning on Stage and Screen*, London, 1987 en Patrice Pavis, *Language of the stage: Essays in the semiology of the theatre*, New York, 1982.
- <sup>9</sup> Alfonso Toro, "Die Wege des zeitgenössischen Theaters. Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch refentiellen Theaters", *Forum Modernes Theater*, 10 (1995), Heft 2, pp. 135-184.
- <sup>10</sup> Luk Van den Dries, "Theaterkritiek in/en het postmodernisme", *Theaterfestival, Terugblik 1992*, Amsterdam, 1992.