

De vragen van de laureaat

Het was in 1973, in een bijgebouwtje van een boerderij in Rijsbergen, dat ik door toevallige omstandigheden voor het eerst kennismakte met theater. Daar speelde Het Werkteater op balen stro een voorstelling die diepe indruk op mij maakte, maar waarvan ik nu, na dertig jaar, toch bijna alles vergeten ben – behalve de aan het publiek gerichte vraag van één van de actrices of iemand met haar wilde dansen. Ik wilde heel graag met haar dansen, maar ik was een meisje en ik kon niet dansen. Dus ik durfde niet. Niemand uit het publiek durfde. De actrice stond helemaal alleen naar ons te kijken tot het licht uitging. Ik schaamde me voor mijn lafheid. Ik nam me voor nooit meer zo laf te zijn en zo'n voornemen kan een mens zich niet genoeg maken.

Ik stelde me voor wat er zou zijn gebeurd als ik wel met haar had gedanst. Misschien hadden ze me dan wel in hun bus meegenomen naar Amsterdam. Misschien hadden ze iets in me gezien dat ik zelf nog niet gezien had. Misschien was er dan een nieuw leven begonnen. Maar er begon geen nieuw leven, toen nog niet. Ik ging naar huis, naar mijn moeder over wie ik 29 jaar later met Marcel Musters op Werkteater-achtige wijze een voorstelling zou maken, *Smoeder*. En op een avond zou die voorstelling worden bezocht door een ster van datzelfde Werkteater, Joop Admiraal. Gelukkig maar dat ik 29 jaar eerder niet kon weten dat me dat zou overkomen, want elke ambitie om nog iets anders te bereiken zou me meteen ontnomen zijn.

Vier jaar na die avond in Rijsbergen was ik door toevallige omstandigheden op de toneelschool terechtgekomen en zag mijn tweede Werkteatervoorstelling, *Hallo medemens*, in een grote tent op het Vrijthof in Maastricht. Briljante acteurs speelden begrijpelijke mensen die begrijpelijke mensentaal spraken. Het was ontroerend en het was hilarisch. Maar het allerbijzonderste was het publiek. Mensen van alle leeftijden en uit nagenoeg alle milieus zaten op banken rondom de acteurs. Wij, de toeschouwers, konden elkaar tijdens de voorstelling zien zitten. De titel van de voorstelling kreeg zodoende een wel heel bijzondere betekenis. In de bijna vijftientig jaar daarna heb ik nog een keer of tien een diepe indruk achterlatende, onvergetelijke voorstelling gezien.

Dat lijkt een schrale oogst, maar een verpletterende voorstelling zien, is als een grote liefde ontmoeten waarvan je echter vanaf de eerste seconde weet dat het tijdelijk zal zijn. De herinnering aan zo'n toneelavond verankert zich door dat besef van tijdelijkheid in je ziel en blijft voor de rest van je leven een bron van inspiratie.

Ik heb dus wel prachtige voorstellingen gezien, maar zelden nog dat heel bijzondere gevoel gehad van toen bij Het Werkteater. Het gevoel waarmee een zaal gevuld wordt als een voorstelling door het publiek wordt opgetild tot een onvergetelijke ervaring. Ik heb het over voorstellingen waarbij je als publiek van zo'n achthonderd individuen als het ware versmelt tot één lichaam. Er is geen andere kunstvorm dan de dramatische die dat zo kan bewerkstelligen. Ik heb het bij mijn eigen stukken een paar keer mogen meemaken. Dat was bij de voorstelling *Draaikonten*, in diezelfde Werkteatertent, twintig jaar later op de Parade. Een tent bomvol uitgelaten mensen, toen nog een Parade-publiek dat niet zoals nu eenvormig is, maar behalve hip ook nog volks. Heel verschillend ogende mensen zaten het gezamenlijk een uurtje heel erg leuk te hebben, tegen elkaar aan gedrukt, biertjes in de hand, kinderen op schoot en honden onder de banken. Die gemêleerdheid van publiek zie je, geloof ik, alleen bij circusvoorstellingen.

Vertrouwen

Bij de laatste kleine-zaalproducties die ik heb gemaakt, *Nu even niet*, *Nu even wel* en *Smoeder*, was al snel een kentering zichtbaar in de samenstelling van het publiek. Bij *Smoeder* stond ik elke avond zelf op het toneel, dus ik heb het goed kunnen bestuderen. Tot mijn grote vreugde kregen Marcel en ik na afloop vaak van reguliere theaterbezoekers te horen dat ze het hadden aangedurfd een buur-vrouw of schoonmoeder mee te nemen, of de zoon die altijd riep niet van

theater te houden. Ze beginnen me dus te vertrouwen; dat vind ik een heel groot compliment.

Bij de voorstelling *Familie* en meer nog bij *Cloaca* begon de samenstelling van het publiek op tweederde van de te spelen reeks, na ongeveer vijftig keer spelen, ook te veranderen. Jongeren komen meestal pas laat naar een reguliere voorstelling, maar ze kwamen. Er kwamen ook meer en meer mannen, terwijl theaterpubliek doorgaans voor tweederde uit vrouwen bestaat. Als de praktijk het had toegelaten, als we een theater hadden kunnen vinden waar we met een 'open end' hadden kunnen programmeren, als de acteurs beschikbaar en bereid waren geweest om nog een paar maanden door te gaan, als er publiciteit was gevoerd gericht op een publiek dat wél naar musicals en cabaret gaat maar nooit naar toneel, dan hadden we het weer kunnen meemaken: een zaal vol mensen uit nagenoeg alle lagen van de bevolking die het gezamenlijk een avond heel fijn hebben.

Onhaalbaar

Die gemêleerdheid van het publiek, daar moeten we naartoe met het theater. Dat is goed voor het theater, goed voor de mensen en goed voor de samenleving. De gemakkelijkste reactie hierop is dat dat onhaalbaar is omdat theater nu eenmaal altijd voor de elite is geweest. Een doodoener die maar al te graag wordt gebruikt door narcistische theatermakers met een naar binnen gerichte blik. Als met 'elite' wordt bedoeld dat er een zekere aanleg bij het publiek moet zijn om zich in te leven, en dat er een zekere interesse moet zijn om zich in een ander mens, in een ander leven, te verplaatsen, dan is theater altijd voor de elite geweest, ja. Inlevingsvermogen is een bekwaamheid die zich niet onder alle omstandigheden als vanzelf ontwikkelt. Er zijn basisvoorwaarden voor nodig. Maar sinds we allemaal te eten hebben, allemaal onderwijs kunnen volgen en boeken kunnen kopen en films en documentaires kunnen zien, is die elite, die grote groep van mensen die een zekere interesse heeft voor een wereld die niet direct of vanzelfsprekend de hare of zijne is, steeds minder klassegebonden. Ik heb wel eens het idee dat dat voor veel theatermakers een confronterend gegeven is, waar zij zichzelf niet mee willen belasten.

Ik houd niet van theater dat uitgaat van een publiek met een hoog abstractievermogen en grote behoefte aan iets onbegrijpelijk. Het mag er wel zijn, het moet er zelfs zijn, maar ik vind ook dat gesubsidieerd theater de plicht heeft om publieksverbreding of publieksvernieuwing na te streven met voorstellingen van hoog niveau. Niet door de knieën gaan, niet doen alsof het grote publiek alleen maar Jan Klaassen en Katrijn begrijpt. Dat is niet zo. Ik ben me ervan bewust dat er een grote bevolkingsgroep is die voor theater en voor een bepaald soort films en een bepaald soort boeken altijd onbereikbaar zal blijven. Dat wil niet zeggen dat we niet de plicht hebben het begrip elite ruim te zien, ons open te stellen en ons werk toegankelijk te maken. We zullen wel moeten want als we dat niet doen, raken we het theaterpubliek kwijt aan de musical en het cabaret, dan spelen we ons toneel uitsluitend nog voor abonnementenpubliek en voor collega's. Die ontwikkeling is al flink in gang gezet en dat is aan de programmering van de gemiddelde schouwburg goed te merken.

Evenwicht

Kijkt u eens in het programmaboekje van een doorsneeschowburg. Als er in het seizoenaanbod plaats is voor twintig procent toneel, dan hebt u een schouwburg te pakken met een directeur die toneel zeer liefheeft en zijn nek uitsteekt. Doorgaans bestaat meer dan tachtig procent van het aanbod uit cabaret, zang en dans, en musicalachtig vertier. Ik beweer met nadruk niet dat het allemaal zou moeten verdwijnen. Ik beweer ook niet dat het experimenteel regieconcepttoneel en het wat minder toegankelijke, wat abstractere werk moet verdwijnen. Alsjeblieft niet, zeg. Ik moet er niet aan denken dat het Nederlands toneel zo behoudend en zo statisch zou zijn als dat van de Engelsen. Maar het aanbod is in Nederland niet in evenwicht.

De vrije producent maakt over het algemeen toegankelijk theater met lineair vertelde

verhalen, *well-made plays*. Maar wat me daar weer niet aan bevalt, is dat de vrije producent zo sterk de neiging heeft het inlevingsniveau van het publiek te onderschatten. Het zijn vaak van die hapklare brokken. Ik vind dat je als maker het publiek altijd een beetje moet laten werken. Niet te veel, maar een beetje. Ze moeten ertoe worden aangezet om de gevoelsluisjes open te zetten, je moet ze ontwapenen met een lach, of op een andere manier, en daarna tref je ze vol in het hart. In die zin moet een stuk meedogenloos zijn; er mag geen ontsnappen aan zijn. Want: wat u ziet, bent u zelf, of het is uw man, uw familie of uw toekomst als u er niet snel wat aan gaat doen. Je mag publiek nooit het comfort gunnen dat de narigheid in een stuk alleen maar in dát land of bij die mensen zo kan gebeuren. Laat de ellende dan liever weg en maak een komedie. Alhoewel de betere komedie natuurlijk altijd over ellende gaat.

Het theaterpubliek moet gemêleerder. Ik geloof dat we het daar wel over eens zijn. Ik moet denken aan een optreden van de funkgroep Mother's Finest in Paradiso. 'You people, you don't know how lucky you are.' Dat zei de zanger toen hij de zaal inkeek. En we begrepen niet waar hij het over had. 'I see Hispanic people, black people, Arabic and white people. We've never seen an audience like this before, nowhere.' En toen was Paradiso gelukkig.

Het zal bij theater niet zo snel lukken dat u tussen een Marokkaan en een Surinamer komt te zitten, misschien wel nooit, maar dat betekent niet dat we er niet naar moeten streven ons publiek te verbreden, want dat specifieke aspect van theater, het gevoel van gezamenlijkheid, verbroedering, de troost die het publiek aan een stuk, maar ook aan elkaar ervaart, dat is iets waar theater voor bedoeld is en wat in deze tijd heel erg nodig is.

Niet alle theatermakers zijn het met mij eens dat theater bedoeld is voor dat verbroederende gevoel. Dat is niet erg, dat zorgt voor diversiteit, maar ik zou zo graag zien dat het mensentheater wat steviger in het aanbod aanwezig was. Vaak heb ik bij voorstellingen gezeten waar het publiek volstrekt individueel naar zat te kijken, alsof het beeldende kunst betrof. Ik houd er niet van. Meer dan eens heb ik meegemaakt dat een groep middelbare scholieren naar een voor hen, maar ook voor mij, onbegrijpelijk regieconcept zat te kijken. En vaak waren dat niet de kortste voorstellingen, want onbegrijpelijkheid neemt de tijd. 'Weer een groep jonkies verloren voor het theater', dacht ik dan.

Niet-anekdotisch

Het irriteert me als een verhaal willens en wetens onduidelijk wordt verteld. En het móet onduidelijk worden verteld, meldde onlangs op de toneelschrijfdag de Vlaamse dramaturge Marianne van Kerkhoven. Zij sprak over het anekdotisch theater als een moeilijk uit te roeien kwaad dat helaas al honderden jaren lang telkens weer de kop op steekt. Zij meldde de honderdjarige jonge schrijvers in de Balie dat ze uit hun werkkamer moeten komen om als nomaden over de wereld te trekken om vervolgens brokstukken van de realiteit het theater in te brengen. En die brokstukken moet de schrijver niet, alsjeblieft niet, op zijn werkkamer tot een anekdotisch geheel verwerken. De brokstukken moeten tot een niet-anekdotische voorstelling gefabriceerd worden, en de kijker in de zaal zal dan zijn individuele verhaal aan het gebeuren ontlenen.

Dat *dédain* voor de begrijpelijke vertelling, voor een goed verteld verhaal dat mensen raakt, ontroert, bruggen slaat tussen ogenschijnlijk onverenigbare werelden, dat *dédain*, ingegeven door zucht naar vernieuwing, dat treft mij diep in het theaterhart. En wat jammer toch dat die typisch Nederlandse en inmiddels ook Vlaamse drang tot 'vernieuwing' bijna altijd op de vorm gericht is en bijna nooit gaat over de behoefte van makers om mensen zich te laten herkennen in mensen die volstrekt andere levens lijken te leiden, volstrekt andere gevoelens lijken te hebben. Wat is het toch jammer dat die vernieuwingsdrang bijna per definitie ten koste gaat van de toegankelijkheid, van de menselijkheid van een voorstelling. Dat is wat ik er zwaar op tegen heb en wat, geloof ik, veel mensen argwanend heeft gemaakt ten aanzien van toneel.

Maar ik wil er wel aan toevoegen dat de vormgerichte vernieuwingsdrift ook wat heeft opgeleverd. Buitenlandse theatermakers zijn ontzettend verbaasd over het gevarieerde aanbod dat wij hebben, en over de bereidheid van zowel publiek als pers om mee te gaan in nieuwe

concepten, nieuwe vormgeving, nieuwe spelopvattingen. Er was niet één buitenlandse theatermaker die mij geloofde toen ik zei dat in de Nederlandse uitvoering van Ayckbourns *Kruistochten* de acteurs na een bepaalde scène van kleren wisselden, en met elkaars kleren aan nog tien minuten doorspeelden. Misschien geloofden ze mij ook niet omdat ik niet kon uitleggen waarom dat in de voorstelling zat. Ik heb er na afloop van de voorstelling naar gevraagd – een klein publieksonderzoek – maar niemand kon het mij uitleggen. Wat me wel opviel, was dat men het accepteerde en dat deed met een goedmoedige welwillendheid. Niemand had het er na afloop over. Zó modern is ons Nederlandse publiek, zo ruim van opvatting. Zo onverschillig ook, tegenover dit soort gedoe.

De selectie van de voorstellingen voor het jaarlijks terugkerende Theaterfestival heeft de afgelopen jaren keer op keer laten zien dat het aspect ‘vernieuwend’ voor de samenstellers doorslaggevend was om een voorstelling te kenschetsen als belangwekkend. Mijn werk heeft daar nooit tussen gezeten. Dat de Academie de toegankelijkheid van mijn werk als een te waarderen aspect beschouwt, is voor mij, en niet alleen voor mij maar voor het hele literaire genre van de toneelschrijfkunst, dan ook van grote waarde.

Doodsteek

Hoe moet het nu verder met de dramatische kunst? De laatste tijd hoor je steeds vaker dat toneel zou moeten inspelen op de actualiteit. Gek genoeg hoor je dat ook van theatermakers die dat bij voorkeur zelf niet doen. Waar slaat dat op? Is er misschien paniek in theaterland? Schreeuwen we om het hardst dat theater maatschappelijke betekenis moet hebben om vervolgens Wagners Ring te gaan regisseren? Alsjeblieft zeg, als een theatermaker geen maatschappelijke betrokkenheid heeft, laat hem dan alsjeblieft geen theater maken dat dat wel suggereert. Dat zou echt de doodsteek zijn.

In Engeland is het sociaalmaatschappelijke genre nooit weggeweest. De verhalen veranderen, maar de setting is al honderden jaren ongeveer hetzelfde en in onze ogen enorm ouderwets. Wellicht hadden de Engelsen de afgelopen decennia ook meer dan wij aanleiding om het sociaal-maatschappelijke genre te beoefenen. Het meest gerenommeerde theater, The National Theatre, speelt dit seizoen, wellicht een beetje laat maar toch, een stuk waarin de kostschooltraditie onder de loep wordt genomen, en een ander stuk waarin de westerse interventie in Irak centraal staat. Nederlandse schrijvers voelen zich niet erg geroepen om dit genre te beoefenen en zij worden hierin ook niet echt door fondsen en subsidiënten gesteund.

Zes jaar geleden hebben wij, Willem van de Sande Bakhuyzen, mijn producenten van IdTV Anton Smit en Hanneke Niens, en ik, de handdoek in de ring moeten gooien. We wilden een film maken over een huwelijk tussen een Nederlands meisje – Pup Bussink, de jongste dochter van de Bussink-dynastie van de serie *Oud geld* – en een Arabische jongen. Pup bekeert zich in dat scenario tot moslima hetgeen grote beroering in haar familie teweegbrengt. Op het huwelijksfeest in Egypte komt het tot een familie- en cultuurclash. Het Filmfonds vond het scenario niet interessant en wilde er de portemonnee niet voor opentrekken. Dat zou nu wel anders zijn.

Nu schrijf ik voor Het Toneel Speelt een vierluik, of misschien drieluik, over een arbeidersfamilie die we met tussenpozen van zo’n vijftien jaar volgen vanaf 1956. Tien jaar geleden had dit project geen schijn van kans gehad, want ‘zo’n geschiedenisles is toch niet interessant voor theater?’ Er is dus wel iets aan het veranderen. De inhoud van theaterstukken is onderwerp van gesprek.

Het zal allemaal moeten beginnen bij de schrijver. Want hoezeer artistiek leiders en regisseurs ook hun authenticiteit, hun oorspronkelijke geest en autonomie willen benadrukken in hun werk, ze zijn altijd reagerend op de schriftuur. Ze zijn en blijven uitvoeren wat de schrijver geschreven heeft. Als er echt iets moet veranderen in het theateraanbod, los van hoe het geschrevene gerealiseerd wordt, dan begint dat bij de schriftuur.

Grote zaal

Er is in het kleine-zalencircuit een enorme activiteit waarneembaar onder jonge theatermakers, schrijvers. Er wordt veel geschreven, veel uitgetoet. Veel heeft potentie en eigenheid. Maar in de doorstroming naar de grote zaal gaat iets mis. De grote zaal vereist een andere dramaturgie, een andere manier van schrijven. Dat is iets wat in een schrijversontwikkeling veel tijd kost. Ik was pas na twintig jaar schrijven toe aan de grote zaal. Het kan veel sneller, daar ben ik van overtuigd. Maar dan moet er een te belopen traject zijn voor schrijvers. Nu is er veel, maar alles is ad hoc en gesubsidieerde gezelschappen blinken bepaald niet uit in het begeleiden van schrijvers. Er is geen beleid dat gericht is op de lange termijn, zoals ooit toneelgroep Centrum dat had, waar schrijvers als Paul Haenen, Ton Vorstenbosch, Guus Vleugel en Wim T. Schippers zich konden ontwikkelen en waar ik mocht beginnen in de kleine zaal, in 1982. Toneelgroep Amsterdam zou die functie overnemen. Ik heb daar nooit iets van gemerkt.

Heel veel dramatisch werk dat ik van twintigers en dertigers te lezen krijg, heeft de dramaturgie van een soap. Het is kunstzinniger gebracht en de mensen zijn slimmer, maar de dramatische structuur is die van een soap: mensen problematiseren zichzelf, hun relatie en het leven. Waarom ze dat doen, hoe zo'n mechanisme werkt zoals het werkt, daar wordt geen inzicht over verschaft. Hoe komt dat? Ik zou zeggen: onderschat het effect niet van een generatie die van jongs af aan vijf dagen per week drie kwartier per dag naar soaps kijkt. Wat is daarop ons antwoord? Niet dat de publieke omroep zelf een deftige soap gaat produceren, lijkt me. Maar wat dan wel?

Voordat ik mocht meewerken aan de dertigdelige televisieserie *Pleidooi* schreef ik al tien jaar voor theater, maar bij *Pleidooi* heb ik het vak geleerd. Ik heb daar kilometers mogen maken en dat is belangrijk. Een dramaschrijver leert niet, zoals de romanschrijver, van het schrijven zelf. Wij leren van het terugzien. Wij zijn de leveranciers van de lettertjes met de bedoeling dat die lettertjes mensen worden. Of dat is gelukt, weet je pas als je script of je stuk gerealiseerd is. Schrijver worden is echt een traag proces. Schrijver worden van scenario's en toneelstukken is een nog veel trager proces. Je dient binnenwerelden bloot te leggen via mensen die met elkaar praten. Dat is iets totaal anders dan het schrijven van een roman, waarin je het ongezegde kunt verwoorden. Je moet leren het inzicht dat je als schrijver in de karakters hebt, vorm te geven via karakters die dat inzicht zelf niet hebben. Dat is te leren, als je als schrijver met regelmaat terugziet wat je hebt geschreven, als je kan doorstromen van de kleine zaal naar de middenzaal naar de grote zaal. Zo'n beleid hebben wij niet in Nederland.

Ik ben het erg eens met theatermaker Peter Sellars die zegt dat we nu in een tijd leven waarin de kunst niet meer de taak heeft om de individualiteit te onderstrepen, maar om te zoeken naar wat ons bindt. En wat ons bindt kan via Shakespeare, Tsjechov of Esther Gerritsen verteld worden. Het maakt mij niet uit, als het maar gebeurt. 'Alleen degene die je haat, blijft een ander', zegt schrijfster Gerritsen. En zo is het. Theater kan ervoor zorgen, meer dan welke vorm van kunst ook, dat de ander, de onbekende, geen onbekende blijft. Het ontwikkelen, het aanspreken van het invoelend vermogen, daar zit hem voor mij de grootste maatschappelijke betekenis van theater.

Elk goed stuk is eigenlijk een psychologische thriller, in die zin dat bij elk goed stuk het publiek zich bezighoudt met de vraag hoe de getoonde karakters in elkaar zitten en waarom er zoveel tegenstrijdigheid zit in wat de mens zegt, hoe de mens handelt, en wat de mens diep van binnen voelt. Ik laat nu even de komedie en het nietrealistisch theater buiten beschouwing; daarbij gelden heel andere wetten en het heeft ook een andere betekenis. Ik wil maar zeggen dat het even duurt voordat een dialoogschrijver een plot kan schrijven en voordat een plotschrijver dialogen kan schrijven. Dat kost tijd. Dat vraagt om een visie van beleidsmakers. Dat vraagt om een traject en om een kweekvijver. De publieke omroep is hier, oneindig veel meer dan de theaterwereld, heel erg in gebreke gebleven.

Publieke omroep

Er is nauwelijks interesse in het ontwikkelen van talent, er is bij de publieke omroep nauwelijks mogelijkheid om mooi, authentiek drama te maken. Een hele generatie van scenarioschrijvers moet het hebben van schrijfwedstrijden, het uitwerken van marktgerichte formatideeën en van dat zeldzame kansje als een mooi dramaidee gerealiseerd kan worden. Op de televisie zien we dat alles steeds meer op elkaar gaat lijken, en niets lijkt nog ergens op. Er voltrekt zich in Hilversum een drama dat onafwendbaar is. En wat een prachtfunctie zou televisie kunnen hebben, als bruggebouwer, als educatief instrument!

Waarom is er in godsnaam niet elke middag twee uur Nederlandse les op televisie? Waarom is er geen boekenprogramma, waarom zijn er veel te weinig cultuurprogramma's? Waarom heeft de publieke omroep geen reality-serie over het dagelijks leven van een Marokkaans gezin in Amsterdam-Oost of een Sudanese gezin in Ermelo en hun familie in de thuislanden? Waarom is er geen vaste drama-avond? Waarom is er bij de publieke omroep op zaterdagavond niet iets waar het hele gezin naar kan kijken? En waarom worden mooie documentaires en dat weinige drama dat gemaakt wordt bij voorkeur rond middernacht uitgezonden?

Waarom gaat de afbraak van het publieke bestel maar door en door, en mag er bij de publieke omroep negen miljoen euro gereserveerd worden voor een soap waarvan iedereen die één college dramaturgie heeft gevolgd, kon voorspellen dat die zou mislukken? Is dat tij nog te keren? Wie draagt de verantwoordelijkheid voor wat er al jaren mis is in Hilversum?

Van het onderwijs moeten we het ook niet hebben. In 1982 studeerde ik af aan de toneelschool in Maastricht als docente drama. In die tijd werd het in Nederland van belang geacht dat scholen meer aandacht zouden besteden aan de ontwikkeling van de creativiteit van leerlingen. Het was de bedoeling dat drama op alle scholen een verplicht vak zou worden. Dit hele project is door tal van omstandigheden totaal mislukt en wat is dát jammer. Wanneer komen middelbare scholieren nog in aanraking met een goed verteld verhaal? Wanneer wordt hun invoelend vermogen aangesproken?

Mijn dochter heeft voor haar eindexamen in totaal vier Nederlandse boeken moeten lezen. En voor CKV, want ze heeft cultuur in haar pakket, moest ze vier keer naar toneel, maar het mocht ook cabaret zijn of een popoptreden. En dan is er ook nog de kans dat die middelbare scholier, die zo uitsloverig is geweest om naar een echt toneelstuk te gaan, bij een voorstelling terechtkomt die hem voorgoed uit het theater verdrijft.

Is het allemaal nog acceptabel? Hoe moet het verder met de dramatische kunst in Nederland? Die vragen wilde ik u vanmiddag voorleggen.