

een noodzakelijke voorwaarde. En ook bij *global-art*-met-een-knipooog sorteert het feilloos zijn effect, zelfs in een schouwburg die gevuld is met een elitepubliek.

Geen wonder dat elementen uit *globalart* een stijgend cultuurgoed zijn in – pakweg – de Nederlandse kunstwereld. Ongecompliceerd vrolijke volkscultuur, bijvoorbeeld, die door de elite eerst werd geridiculiseerd, is door *camp* gelegaliseerd en nu in het serieuze veld van de hoge cultuur terechtgekomen. Neem Annie M.G. Schmidts *Ja zuster, nee zuster*. Massaal volksvermaak in de jaren zestig, vervolgens afgedaan en vergeten, uiteindelijk in een toneelvoorstelling en een speelfilm herontdekt als nationaal cultuurgoed uit voorbije tijden. *Ja zuster, nee zuster* blijkt zelfs meerlagig en zegt ook nog eens iets over het nu.

*Camp* heeft bij dit naar elkaar toegroeiën van lage en hoge kunst een rol gespeeld, net als commercialisering bij de eerste, en simpele overlevingsdrift bij de tweede pool. Een belangrijke factor is ook de tijdgeest: de vervanging – vooral tijdens de consumptie-*boom* van de jaren negentig – van het aloude Bildungsideaal door het *leisure*-ideaal, dat niet ontwikkeling maar vermaak als levensdoel centraal stelt. In elk geval is in het Nederlandse kun-

stenbeleid toegankelijkheid het sleutelwoord geworden. En al stuit dit op veel protest, toch heerst ook binnen de podiumkunsten het besef dat niemand erbij gebaat is als theatermakers hun publiek te veel van zich laten vervreemden. En dus puilen seizoensoverzichten plots uit van het gedegen repertoire, niet al te revolutionair gebracht en niet al te negatief van toon. De ontwikkeling leidt soms tot risicoloosheid, maar heeft ook fraai acteurstoneel en nieuwe impulsen in de toneelschrijfkunst tot gevolg. Soms weet een voorstelling zowaar de diepe smaakkloof tussen het brede publiek en de kunstelite te overbruggen, zoals bij *Vrijdag*, in een regie van Johan Simons van ZT Hollandia. Vorig seizoen liet Simons voor de première van Bas Heijnes toneelstuk *Van Gogh* (dat overigens zou floppen) weten dat hij genoeg had van zuiver negativistische stukken. Het ging, zei hij, ook om de warmte in een voorstelling. Ook in *Vrijdag* voerden liefde en vergevingsgezindheid de boventoon. De voorstelling werd genomineerd voor de NRC Toneelpublieksprijs én voor Het Theaterfestival, waarvan de selectie door een jury van theatercritici wordt samengesteld. Het was de enige voorstelling die op beide lijstjes voorkwam.

Genoeg over Nederland, terug naar Leuven en het publiek van Klapstuk. Dat mocht

pas massa worden op de laatste dag, bij *Chunky Move*. Bij voorstellingen als *A Space Odyssey* (2002) van de Spaanse Cuqui Jerez, *El Eclipse de A.* van de Baskische Amaia Urrea en *Infinite Temporal Series* van de Australische Prue Lang kon de toeschouwer zichzelf allesbehalve vergeten. Integendeel: hij of zij moest intensief het brein aftasten op zoek naar sleutels om het gebodene te begrijpen. Hij zat dicht tegen anderen aan in kleine, verlichte ruimtes zodat hij ook op andere toeschouwers ging letten. En hij werd geacht voortdurend de eigen reacties ter discussie te stellen. 'Ik raak geïrriteerd/verveeld. Wil deze theatermaker dat ik geïrriteerd/verveeld raak? En zo ja, waarom?'

De inzet van het Leuvense publiek was werkelijk enorm. Als Nederlandse was mijn bewondering voor de muisstille, geconcentreerde toeschouwers mateloos, gewend als ik ben aan ongedurige, intensief fluisterende en immer de uitknop van mobieltjes vergetende Hollanders. Maar enkele meer ervaren Klapstukbezoekers hielpen me snel uit de droom. Met interesse had het volgens hen niets te maken. Met braafheid des te meer.

Aan enquêtes vooraf deed men in Leuven niet. Wel aan toetsing achteraf. Op de voorstellingen van Amaia Urrea en Prue Lang volgde een vra-

Wanted: Ballet for a Contemporary Democracy *CHUNKY MOVE* foto RV

