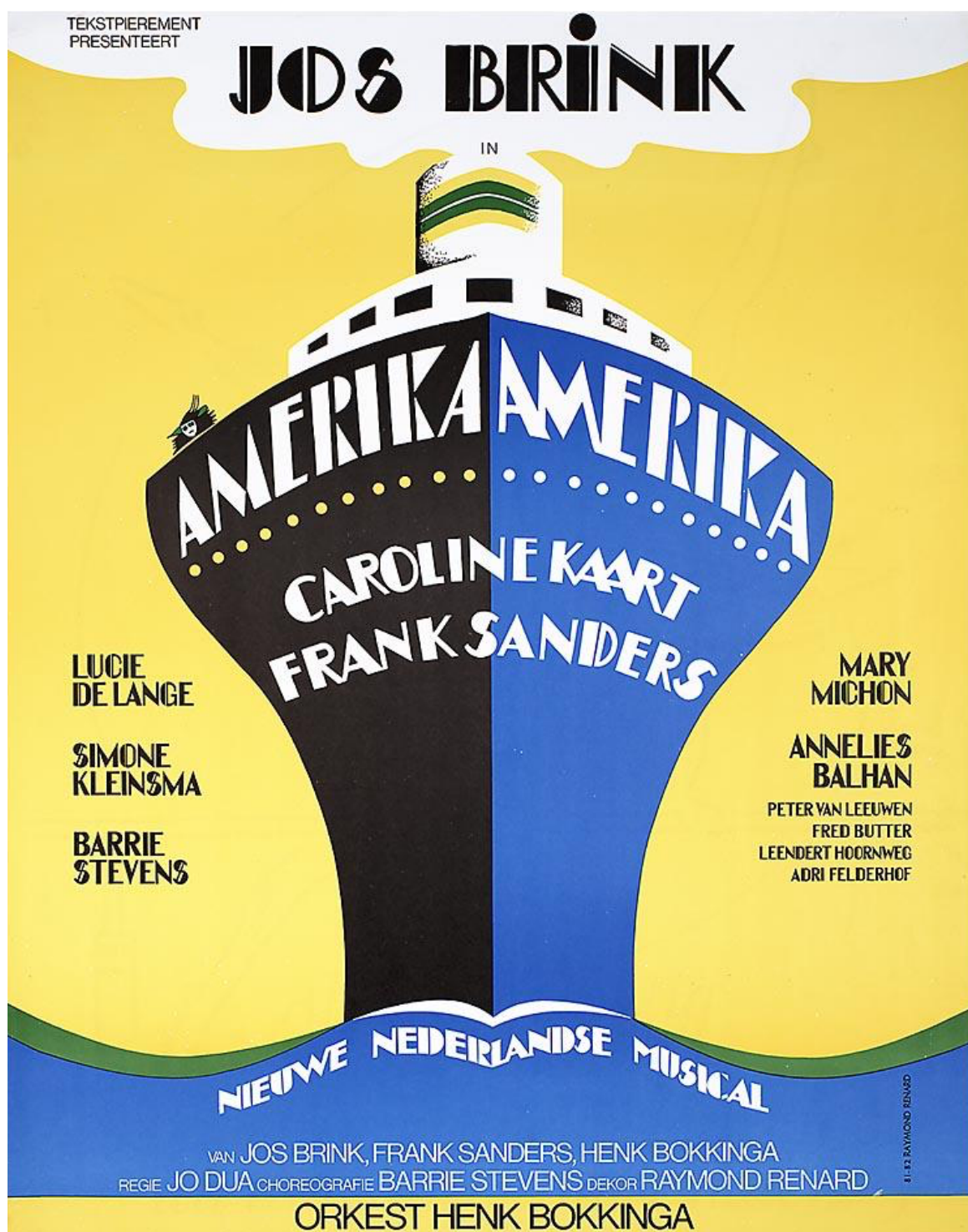


Amerika Amerika

Een Nederlandse musical in een Amerikaans jasje



Carolien Verduijn ♦ Algemene Cultuurwetenschappen ♦ Bachelorwerkstuk ♦ Begeleider: Dr.
N. Veldhorst ♦ 16 augustus 2015

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
1. MOEDER VAN DE NEDERLANDSE MUSICAL: HET CABARET	12
DE OORSPRONG VAN DE NEDERLANDSE MUSICAL	12
KENMERKEN VAN DE NEDERLANDSE MUSICAL	14
SCRIPT	14
MUZIEK	15
DANS & SPEKTAKEL	17
2. THE FOUNDING FATHERS VAN DE AMERIKAANSE MUSICAL NA 1943	19
SCRIPT	19
MUZIEK	20
DANS & SPEKTAKEL	21
3. EEN ANALYSE VAN AMERIKA AMERIKA	23
SCRIPT	23
MUZIEK	26
DANS & SPEKTAKEL	28
4. DE MENING VAN DE RECENSENTEN	31
ZANG, DANS, SPEL, KOSTUUMS EN DECOR	31
DE VERHAALSTRUCTUUR	32
HET MORELE OORDEEL	33
DE RECENSENTEN EN ABRAMS	34
CONCLUSIE: EEN SMAAKOORDEEL OVER AMERIKA AMERIKA	36
BIBLIOGRAFIE	39
BIJLAGE 1: HET DECOR IN AMERIKA AMERIKA	42
BIJLAGE 2: ANALYSE VAN DE RECENSIES OVER AMERIKA AMERIKA VOLGENS HET CLASSIFICATIESCHEMA.	43
BIJLAGE 3: STATUS QUAESTIONIS	48

Inleiding

De musical *Amerika Amerika* was een daverend succes. Op 15 oktober 1981 ging deze musical van de hand van Jos Brink en Frank Sanders in première. In twee succesvolle seizoenen werd de investering van 1,8 miljoen gulden terugverdiend. *Amerika Amerika* verhaalt over de joodse goochelaar Benjamin Benjamins, die in 1939 aan boord van cruiseschip de Nieuw Amsterdam wegvlucht voor de dreiging van het nieuwe regime van Hitler. Op het schip ontmoet hij verstekeling Fanny Janssen. Benjamins helpt Janssen om zich te verschuilen voor de bemanning van het schip, die weet dat er een verstekeling aan boord is. Het nieuws over de dreiging de Tweede Wereldoorlog sijpelt intussen langzaam het schip binnen. Uiteindelijk bereiken de passagiers en de bemanning van de Nieuw Amsterdam het veilige Amerika en kan ook Fanny door een wonderlijke verdwijning via de goochelkist van Benjamins de Verenigde Staten bereiken. Uiteraard ontbreekt de romantiek niet in dit verhaal: alle vrouwen aan boord zien de knappe goochelaar Benjamins wel zitten, maar het hart van Benjamins gaat uit naar Fanny.¹

Amerika Amerika is gemaakt en samengesteld volgens de Amerikaanse manier van musical maken. Jos Brink zei hierover: “We hebben heel veel gestudeerd over musical, vooral in Amerika, meters boeken. Er zijn bepaalde technieken, een basis, wetten. Dan denk je wat een onzin, die wetten, en dan blijkt dat je op je bek gaat. Dus gingen we toch volgens de wetten werken. Je moet bepaalde liedjes op de juiste manier afwisselen.”²

Hoewel het publiek de musical geweldig vond, wat onder andere blijkt uit verslagen waarin het publiek na de voorstelling nog onder het raam van de kleedkamer van Brink & Sanders stond te klappen en het feit dat de musical meer dan vierhonderd keer gespeeld werd, konden veel critici het flinterdunne verhaal en de vele grappen en grollen minder waarderen.³ Met name de in grote mate aanwezige platvloerse humor kan niet gewaardeerd worden. Zo zegt recensent H. Van den Bergh: “Waar gaat het dan mis? Pas daar waar Jos Brink geen maat weet te houden. (...) daarbij is zijn smaak op het punt van tekstgrappen niet bepaald verfijnd en er zijn een reeks slapstick-achtige scènes die een gevoel van gêne oproepen door hun

¹ Van Ewijk (1995): p. 133-134.

² *Jos Brink en Frank Sanders: makers van musicals* (1983).

³ Van Ewijk (1995): p. 135-136.

meligheid en platvloerse dronkemansleut.”⁴ Ook vinden recensenten dat het verhaal weinig om het lijf heeft. “En ze zitten daar maar met z’n allen op dat schip, zodat er voor de pauze al zeer veel overbodigs te zien is aan dek (...). Weerzinwekkend is het, heus waar.”⁵

Jos Brink had een duidelijke mening over de kritiek van de recensenten: “Ik sta voor amusement en lachen. En dat mocht nooit van een zeer klein deel van het Nederlandse volk. Onbekommerd amusement is altijd besmet geweest.”⁶ Dat bleek inderdaad uit de mening die de meeste recensenten was toegedaan.

De stijl van Brink & Sanders was dan ook fundamenteel anders dan wat het publiek én de critici tot die tijd gewend waren. Het duo Schmidt & Bannink domineerde vanaf 1965 het musicalveld met musicals als *Heerlijk duurt het langst* (1965), *En nu naar bed* (1971), *Wat een planeet* (1973), *Foxtrot* (1973) en *Madam* (1981).⁷ Deze musicals waren geschreven vanuit de cabaretraditie waar Annie M.G Schmidt zo vertrouwd mee was. Hierdoor bevatten ze veel humor, een nadruk op taal en waren ze vaak maatschappijkritisch. Elementen als dans en spektakel speelden een veel minder grote rol, omdat dit ook in het cabaret van oorsprong niet gebruikelijk was.⁸ Het recept van Schmidt & Bannink sloeg aan en zorgde voor een constante stroom van musicals van Nederlandse bodem.

Rond 1980 produceerden Jos Brink en Frank Sanders voor het eerst een eigen musical. In 1979 brachten zij *Maskerade*. *Maskerade* was ook gebaseerd op de Anglo-Amerikaanse musicaltraditie, maar in mindere mate dan *Amerika Amerika*. *Amerika Amerika* was grootser van opzet, en de nadruk lag op de show- en spektakelelementen in de musical.⁹ Omdat *Amerika Amerika* veel explicieter in een Amerikaanse vorm gegoten is, wil ik mij richten op deze musical, en niet op *Maskerade*. Ook is de receptie van de musical *Maskerade* al eerder onderzocht door Debbie Noordijk in haar bachelorscriptie *Een Nieuwe Nederlandse Musical*.

⁴ Bergh, H. van den (1981).

⁵ Kuyper, R. (1981).

⁶ *Jos Brink en Frank Sanders: makers van musicals* (1983).

⁷ De Brigade (z.j.) ‘Heerlijk duurt het langst’. www.annie-mg.com. <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy0r74un> (geraadpleegd op 15 mei 2015).

⁸ Van Ewijk (1995): p. 132.

⁹ Van Ewijk (1995): p. 135 en 136.

Relevantie

De wetenschapper en theatercriticus Gerald Weales schreef in 1967 een indrukwekkend betoog over de rol van de criticus en de manier waarop men met theaterstukken zou moeten omgaan. Hij vond dat theaterstukken zowel esthetische objecten waren als culturele artefacten. Met name het theaterstuk als cultureel artefact vond hij van belang, want: “If a play -particular a popular one- is in some way representative of the society and the time in which it is first produced, an understanding of the explicit and implicit meanings of the play can tell us something about that society and that time.”¹⁰ Een probleem dat hieruit voortkomt noemt Weales het feit dat de canon in zowel de Verenigde Staten als in andere landen bestaat uit een paar grote toneelschrijvers, terwijl de rest van het theater geen aandacht krijgt. Hij erkent dat onder andere het genre musical hierbij onderbelicht wordt.¹¹ Hier is de afgelopen decennia in de Verenigde Staten verandering in gekomen. Er zijn inmiddels talloze publicaties verschenen over zowel het Amerikaanse musicallandschap als individuele musicals, waaronder artikelen over musicals na de Tweede Wereldoorlog als ‘Musical theatre since World War II’ van John Degen, ‘The successors of Rodgers and Hammerstein from the 1940’s to the 1960’s’ van Ann Sears en Thomas L. Riis, ‘Dance breaks and dream ballets: transitional moments in musical theatre’ van Mary Jo Lodge en de boeken *The Rodgers and Hammerstein Encyclopedia* door Thomas Hischak, *Making Musicals: an informal introduction to the world of musical theatre* van Tom Jones en *A history of the American Musical Theatre: no business like it* door Nathan Hurwitz.

In Nederland is Weales’ analyse echter nog altijd relevant. Het Nederlandse musicalgenre is een sector die door de jaren heen steeds groter en omvangrijker is geworden, maar vanuit de wetenschap nauwelijks aandacht heeft gekregen. Een enkele publicatie is geschreven door A.A. Aalders en heet *Made in Holland: de verschillen tussen de Nederlandse en de Amerikaanse musical*. Er zijn in Nederland wel verschillende populair-informatieve boeken verschenen over musical, zoals *Musicals in Nederland* door Hilde Scholten, *Met zang en dans: de geschiedenis van de musical in Nederland* van Paul van Ewijk, *Afgeschminckt: 25 jaar Jos Brink, Frank Sanders en Tekstpierement* eveneens door Van Ewijk geschreven en *De musical. Het boek* door onder andere Maxim Bezembinder en Hilde Scholten. En hoewel er dus zeker aandacht is besteed aan de musicals van de afgelopen vijftig jaar, is er binnen de theaterwetenschappelijke traditie een gat ontstaan waarin het woord musical is gevallen. Zo

¹⁰ Weales (1967): p. 302.

¹¹ Weales (1967): p. 305.

ontstaat er ook in Nederland een wetenschappelijke canon waarin musical, een populaire amusementsvorm, niet of nauwelijks voorkomt.

Een musical als *Amerika Amerika* is in het kader van Weales' opvattingen wel degelijk van belang om te onderzoeken. Het is twee seizoenen lang één van de populairste theaterstukken geweest. Behalve dat het één van de eerste werken is van het op één na invloedrijkste musicalduo van Nederland, is het ook nog eens een musical die als één van de eerste musicals gebaseerd is op de manier waarop de Amerikaanse Broadwaymusicals werden gemaakt. Deze vernieuwing is belangrijk voor de vernieuwing van het theater in Nederland, want, zo meent docent Theater en toneelschrijver Thomas S. Hischak: "Theatre continues to evolve, writing copies of past hits or reviving old shows without rethinking them can turn theatre-going into a stagnant museum."¹²

Weales benadrukt dat theater iets zegt over de tijd waarin het ontstaan is, maar de reacties op het theater uit die tijd zijn minstens zo veelzeggend. Recensenten hebben een belangrijke rol bij het conserveren van theaterstukken als cultureel artefact, omdat hun reacties vaak één van de weinige gedocumenteerde reacties op een voorstelling zijn. Hun oordeel zegt iets over de normen en waarden uit een bepaalde tijd.¹³ Tegelijkertijd is het belangrijk te beseffen dat de recensenten maar een klein deel van de bevolking zijn en wellicht geen representatieve rol hebben. Hierbij speelt ook een andere factor een belangrijke rol, zo denkt de Engelse schrijver en theatercriticus Irving Wardle: 'While the rest of the audience surrender themselves to the event in hope of having a good time, the critic sits on his hands thinking only about what he can make of it afterwards'.¹⁴ Maar zelfs met het gegeven van Wardle in het achterhoofd is het verschil in kwaliteitsoordeel over *Amerika Amerika* tussen de critici en het publiek opmerkelijk.

Onderzoeksvraag

Ik denk dat de negatieve reacties van de critici te maken hebben met de Amerikaanse invloeden in *Amerika Amerika*, die compleet nieuw waren voor de recensenten. Ik wil onderzoeken of deze hypothese klopt aan de hand van de volgende onderzoeksvraag: Waarom

¹² Hischak (2007): p. 36.

¹³ Van Heteren (1998): p. 26.

¹⁴ Wardle (1992): p. 6.

konden de meeste Nederlandse recensenten geen waardering opbrengen voor *Amerika Amerika* en heeft dit te maken met de Amerikaanse elementen in *Amerika Amerika* ?

Methode

Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik vier deelvragen opgesteld die tezamen een antwoord kunnen vormen op de onderzoeksvraag. Deze deelvragen luiden:

1. Wat kenmerkt de Nederlandse musicaltraditie van 1945 tot en met 1981?
2. Wat kenmerkt de Amerikaanse musicaltraditie van 1945 tot en met 1981?
3. Op welke manier wordt *Amerika Amerika* gekenmerkt door aspecten van de Nederlandse musicaltraditie en op welke manier wordt zij gekenmerkt door aspecten van de Amerikaanse musicaltraditie?
4. Met welke argumentatie onderbouwden de recensenten die *Amerika Amerika* hun oordeel over *Amerika Amerika*?

Deelvraag één en twee zullen beantwoord worden aan de hand van literatuuronderzoek. Ik heb ervoor gekozen om mij te richten op de periode van 1945 (Nederland) en 1943 (Amerika) tot en met 1981. Dit heeft een aantal redenen. Allereerst kwam de Nederlandse musicaltraditie pas na de Tweede Wereldoorlog tot bloei. De Amerikaanse musicaltraditie kwam al eerder tot bloei, maar de manier van musical maken waar Brink & Sanders zich door hebben laten inspireren kwam pas in de jaren 1940 tot ontwikkeling. De periode na 1981 heeft geen verder nut in dit bachelorwerkstuk, omdat deze periode geen invloed heeft gehad op de wijze waarop *Amerika Amerika* is gemaakt. Ik zal de elementen die de Nederlandse musicaltraditie (hoofdstuk één) kenmerkt en de elementen die de Amerikaanse musicaltraditie (hoofdstuk twee) kenmerkt onderscheiden. Hierbij zal ik gebruik maken van de eerder genoemde literatuur over Nederlandse en Amerikaanse musicals.

Om de deelvragen één en twee te beantwoorden is het noodzakelijk om mij te baseren op specifieke kenmerken. Dit betekent automatisch dat ik bepaalde aspecten van de Nederlandse dan wel Amerikaanse musicaltraditie zal generaliseren. Het verschil tussen de twee tradities is echter niet zwart-wit. Wellicht zal dat in dit bachelorwerkstuk af en toe wel zo lijken, omdat ik mij gedwongen zie om een duidelijk lijstje met kenmerken van beide tradities op te stellen waarmee ik *Amerika Amerika* kan analyseren.

Aan de hand van de kenmerken die ik in hoofdstuk één en twee heb onderscheiden zal ik *Amerika Amerika* analyseren. Op deze manier kan ik de derde en vierde deelvraag

beantwoorden. De analyse heeft als doel om te kunnen onderzoeken in hoeverre de recensies over *Amerika Amerika* de Amerikaanse elementen de grond in boren. Hiervoor moet ik er eerst achter komen wat die Amerikaanse elementen precies zijn, wat ik aan de hand van deze analyse zal onderzoeken. De analyse zal ik structureren aan de hand van de eerder genoemde elementen script, muziek en dans & spektakel, zoals Aalders deze ook benoemt in zijn proefschrift. Er is een televisieregistratie van *Amerika Amerika* gemaakt die in 1984 is uitgezonden door de AVRO.¹⁵ Deze registratie zal ik gebruiken voor mijn analyse. De reden dat ik het stuk aan de hand van een beeldregistratie analyseer is tweeledig. Enerzijds kan ik mijzelf zo een beeld vormen van de musical, en hoef ik niet af te gaan op de indrukken van de recensenten en andere secundaire bronnen. Hierdoor kan ik vanuit mijn eigen ervaring de opvattingen van de critici kritischer benaderen. Anderzijds biedt een beeldanalyse het voordeel dat ik zo zowel de muziek, het spel, het decor als de dans kan ervaren in hun onderlinge context, en wordt mijn analyse zo veel rijker en completer dan wanneer ik bijvoorbeeld alleen het script zou gebruiken voor mijn analyse.

De analyse zal ik aan de hand van de kenmerken van de Nederlandse en de Amerikaanse musical zoals ik deze heb onderscheiden in hoofdstuk één en twee uitvoeren. Op systematische wijze zal ik alle kenmerken nalopen die in hoofdstuk één en twee naar voren komen en onderzoeken in hoeverre deze kenmerken naar voren komen in *Amerika Amerika*. Ik zal allereerst het script analyseren, waarbij ik eerst zal ingaan op de Nederlandse kenmerken van *Amerika Amerika* en vervolgens op de Amerikaanse kenmerken. Op éénzelfde wijze zal ik de muziek en dans in *Amerika Amerika* analyseren.

Tot slot volgt een onderzoek naar de ontvangst van *Amerika Amerika*. Na lang zoeken via Delpher en met behulp van het Theater Instituut Nederland heb ik de beschikking gekregen over vijf complete recensies en enkele losse, ondefinieerbare stukjes tekst welke onderdeel zijn van een niet meer te achterhalen recensie. De complete recensies zijn:

- ‘Oogje toe bij de Jos Brink-show’ door Hans van den Bergh.
- ‘Show overheerst in musical ‘Amerika, Amerika’ door M.R. Ziegler in *De Telegraaf*.
- ‘Kluchtigheid troef in musical’ door Ruud Kuyper in *Het Vaderland*.
- ‘Amerika Amerika, snelle show zonder echt verhaal’ door Frans Keijsp in het *Haarlems Dagblad*.

¹⁵ *Amerika Amerika*. Tekstpierement (1981) Nederland: AVRO, 25 februari 1984.

- ‘Amerika, Amerika’: zwakke musical’ door Jacqueline Mahieu in het *Leidsch Dagblad*.

Er moeten meer recensies zijn, maar de recensies die er nog kunnen zijn heb ik niet teruggevonden via de beschikbare documentatiebanken. Het feit dat zelfs het Theater Instituut Nederland niet over meer recensies beschikte bevestigde mij in de lastige traceerbaarheid van deze recensies. Het feit dat ik niet weet hoeveel recensies ik mis en dat ik niet over alle recensies beschik beperkt mijn onderzoek uiteraard. De resultaten van mijn onderzoek zullen nooit geheel compleet zijn, maar vijf recensies kunnen zeker een beeld scheppen van de manier waarop de critici met *Amerika Amerika* zijn omgegaan.

De recensies zal ik analyseren aan de hand van het classificatieschema van Mooij.¹⁶ Met behulp van dit schema kan de argumentatie van een recensie of algemeen waardeoordeel geanalyseerd worden. Het classificatieschema is gebaseerd op *The mirror and the lamp*, waarin Abrams ingaat op de relatie tussen het kunstwerk en de componenten die hier mee in relatie staan. Abrams dacht dat een kunstwerk in de relatie stond tot het universum, de maker, het publiek en het kunstwerk zelf.¹⁷ Mooij ontleende hieraan zes verschillende soorten argumenten op basis waarvan een criticus een literair werk kon beoordelen. Van Heteren heeft de argumenten omgezet naar argumenten om een theaterstuk te beoordelen. Deze zijn als volgt:

- Emotivistische argumenten: de gevoelsmatige uitwerking die de voorstelling op de toeschouwer heeft, uitgedrukt in wat de criticus precies bij een voorstelling voelt.
- Intentionele argumenten: argumenten waarmee de criticus aangeeft of hij/zij de bedoeling achter de voorstelling heeft begrepen.
- Realistische argumenten: wanneer men een voorstelling waardeert omdat deze aansluit op de werkelijkheid.
- Morele argumenten: wanneer de criticus zijn/haar mening geeft over de morele stellingname in de voorstelling.
- Structurele argumenten: argumenten die betrekking hebben op de opbouw van de plot, vormgeving, taalgebruik, speelstijl, verhoudingen tussen de karakters en de samenhang in een stuk.

¹⁶ Mooij, J.J.A. (1979). *Tekst en lezer: opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie*. Amsterdam: Polak & van Gennep.

¹⁷ Abrams (1953): p. 7.

- Vernieuwingsargumenten: argumenten die betrekking hebben op de wijze waarop een voorstelling in haar traditie staat.¹⁸

In haar boek *Theater, kritiek, jury en publiek* heeft Lucia van Heteren deze methode gebruikt om het waardeoordeel van de jury van het Theaterfestival te analyseren. Ik zal de door Van Heteren aangepaste methode van Mooij gebruiken om te achterhalen waarom recensenten *Amerika Amerika* niet konden waarderen. Middels het eerder genoemde classificatieschema zal ik alle argumenten in de recensies stuk voor stuk analyseren. De argumentatie die de recensenten gebruiken laat zien waarom zij *Amerika Amerika* niet konden waarderen. Vervolgens zal ik de conclusies uit het recensieonderzoek naast de Amerikaanse en Nederlandse elementen van *Amerika Amerika* leggen zoals ik deze in de derde deelvraag heb onderscheiden. Zo kan ik onderzoeken of de totstandkoming van het oordeel van de recensenten direct te maken heeft met de Amerikaanse elementen in *Amerika Amerika*.

Tijdens mijn analyse liep ik tegen een probleem aan. Veel argumenten blijken in meerdere hokjes te plaatsen, en daarom heb ik sommige argumenten bij meerdere soorten argumenten ingedeeld. Daarnaast benoemt Van Heteren het feit dat er meer variatie in argumenten bestaat dan deze zes. Om deze redenen had ik ook voor een andere methode kunnen kiezen, namelijk de methode die Joseph J. Bellinghiere in zijn proefschrift *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews* heeft ontwikkeld. Hij laat hierin zien hoe het coderen van de argumentatie in recensies tot een kwalitatieve inhoudsanalyse leidt. Hij onderscheidt 'evaluatieve' (zinnen die ingaan op de effecten van een voorstelling) en 'exposerende' (zinnen waarin de recensent de voorstelling duidt of meer informatie over de context van de voorstelling geeft) zinnen in recensies. De evaluatieve zinnen worden vervolgens verder gecategoriseerd in zinnen die betrekking hebben op de regisseur, de acteur, de toneelschrijver en zinnen die betrekking hebben op meer van de voorgaande elementen.¹⁹ De reden dat ik deze methode niet heb gebruikt is dat de methode een minder compleet antwoord op mijn onderzoeksvraag geeft. De methode van Van Heteren biedt meer inzicht in de achterliggende reden waarmee een recensent een stuk bekritiseert, terwijl de methode van Bellinghiere de argumenten verdeelt in de elementen in een stuk waarop deze betrekking hebben. Ook dit is relevant, maar de invalshoek van waaruit de recensenten hun oordeel vormen komt zo niet aan bod. De methode van Van Heteren biedt hier wel zicht op, en daarom heb ik ervoor gekozen om deze methode te gebruiken.

¹⁸ Van Heteren (1998): p. 57.

¹⁹ Bellinghiere, J.J. (1973): p. 3.

Opbouw

Deze werkwijze heb ik onderverdeeld in vier hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk zal ik de genres bespreken waarin de Nederlandse musical haar oorsprong vindt. Hierna zal ik ingaan op de kenmerken van de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog tot aan 1980.

In het tweede hoofdstuk zal ik ingaan op de kenmerken van de Amerikaanse musical. Ik zal allereerst ingaan op het standaardmodel waar de meeste Amerikaanse musicalmakers zich vanaf 1943 op baseerden. Hierna zal ik de basisprincipes van de Amerikaanse musical zoals Jones die bespreekt aan de orde laten komen. Ook zal ik de kenmerken van Amerikaanse musicalmuziek bespreken. Tot slot zal ik de kenmerken van Amerikaanse musicaldans bespreken.

In het derde hoofdstuk zal de analyse van *Amerika Amerika* aan bod komen. Hierbij zal ik als eerste ingaan op de Nederlandse kenmerken van het script en vervolgens op de Amerikaanse kenmerken van het script. Aansluitend zal ik ingaan op de analyse van de muziek in *Amerika Amerika*. Tot slot zal een analyse van de dans volgen. Omdat is gebleken dat de dans en muziek in *Amerika Amerika* vooral geïnspireerd zijn op Amerikaanse aspecten van de musical, zal de nadruk liggen op de Amerikaanse elementen in de muziek en dans in *Amerika Amerika*.

Hoofdstuk vier bevat een onderzoek naar de recensies die over *Amerika Amerika* zijn verschenen. Ik zal de resultaten van de geanalyseerde recensies bespreken en onderzoeken waarom de recensenten *Amerika Amerika* niet waardeerden. In de conclusie zal ik de hoofdvraag beantwoorden. Ik zal de informatie uit de verschillende hoofdstukken met elkaar verbinden en de onderzoeksvraag beantwoorden.

1. Moeder van de Nederlandse musical: het cabaret

Nederlandse musicals zijn heel anders van opzet dan de Amerikaanse Broadway-musicals. De oorzaak hiervan ligt voornamelijk in hun oorsprong, die heel anders is dan die van de Amerikaanse musical. De ontwikkeling van de Nederlandse musical is gebaseerd op vier invloeden, te weten het volkstoneel, de revue, het cabaret en Amerikaanse invloeden.²⁰

De oorsprong van de Nederlandse musical

De vroegste invloed van de Nederlandse musical is de revue. Deze werd door August Reyding vanuit Frankrijk in Nederland geïntroduceerd. De vroege revue in Nederland bestond uit afwisselende toneelsketches, solo's en koorzangen, die tezamen een verhaal met een bescheiden intrige vormden. Henri ter Hall is de grote vernieuwer van de Nederlandse revue. In zijn shows ging hij in op actuele gebeurtenissen. Ook Louis Bouwmeester bracht revues naar de Nederlandse theaters, en rond 1922 verhevigde de concurrentie tussen Ter Hall en Bouwmeester. De revues moesten steeds groter, mooier en indrukwekkender worden. Dit ging ten koste van het aspect van actualiteit uit de revues van Ter Hall. Toen Bouwmeester in 1931 overleed, ging zijn vrouw door met de revues. Ze vernieuwde deze met een meer artistieke en toneelmatige aanpak. Ze hield de naam 'revue' dan ook niet meer aan.²¹ Hoewel deze ontwikkeling dus meer richting de musical ging, heeft de revue met name het spektakel-aspect met de musical gemeen.

Het volkstoneel dat tussen 1900 en 1920 erg populair was is een belangrijke katalysator geweest voor de ontwikkeling van de musical in Nederland. Het volkstoneel, dat in eerste instantie geen muziek of dans kende, verhaalde over de levens van 'gewone' mensen, zoals de arbeiders in de Amsterdamse Jordaan. De verhaallijnen waren herkenbaar en niet al te ingewikkeld, en daarom erg populair, ook bij de middenklasse.²² Al snel ging men liedjes integreren in de volkstoneelstukken. Dit gebeurde voor het eerst in 1917 in het stuk *Bleeke Bet*. Nadat Herman Bouber het script had geschreven, werden er door de componisten Davids en Morris liedjes bij bedacht. Deze liedjes zetten de handeling stil of waren een emotioneel commentaar op de gebeurtenissen, en daarom wordt de volksmusical niet door iedereen als

²⁰ Aalders (1992): p. 31.

²¹ Aalders (1992): p. 34.

²² Van Ewijk (1993): p. 21.

musical erkend.²³ Daarnaast ontbrak het aspect dans vrijwel volledig. Daarom is de volksmusical eerder een toneelstuk met liedjes dan een echte musical.²⁴ Toch was het genre erg populair, en leeft vandaag de dag nog steeds. De bekendste volksmusical is namelijk *De Jantjes*, een stuk uit 1920 dat al talloze keren is opgevoerd en afgelopen theaterseizoen opnieuw nieuw leven werd ingeblazen.²⁵

Één van de belangrijkste invloeden op de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog is het cabaret. Onderscheiden wordt het Cabaret Artistique, dat getypeerd kan worden als geëngageerd en uit Frankrijk afkomstig is, en het commerciële cabaret, dat gericht is op puur amusement en veel elementen van de revue heeft overgenomen. Na de Eerste Wereldoorlog was het commerciële cabaret dominant in lijn met de grote aandacht die ook de variëte en revue in die tijd kregen. In de jaren '30 kwam er meer ruimte voor het geëngageerd cabaret.²⁶ Het cabaret heeft een grote invloed op de Nederlandse musical van na de Tweede Wereldoorlog. Dit zal in de tweede helft van dit hoofdstuk blijken.

De ontwikkeling van de musical was in bijvoorbeeld de Verenigde Staten al veel verder dan in Nederland. Vanaf de jaren '50 hadden ook musicals uit het buitenland een grote invloed in Nederland. Maar in eerste instantie wel op een negatieve wijze. De eerste musical de rechtstreeks vanuit het buitenland naar Nederland werd gehaald was *My Fair Lady*. In 1960 reisde dit stuk door heel Nederland. De tekst en muziek waren naar het Nederlands vertaald en werden vertolkt door Nederlandse acteurs, onder wie Wim Sonneveld. Het was een daverend succes: zowel het publiek als de critici waren unaniem enthousiast en na 702 succesvolle voorstellingen kwam de show ruim uit de kosten.²⁷ Dit gold echter niet voor volgende import-musicals. Zowel *Free as air*, *The Sound of Music* en *Oliver!* konden het succes van *My Fair Lady* bij lange na niet evenaren. Dit had verschillende oorzaken. De 'nieuwigheid' van zo'n buitenlandse productie was er na *My Fair Lady* wel af, en bij *Oliver!* ontbrak het aan ster-acteurs om het publiek te trekken.²⁸ Bij *The Sound of Music* kwam enkele

²³ Van Ewijk (1993): p. 22.

²⁴ Aalders (1992): p. 33.

²⁵ Van Ewijk (1993): p. 24.

²⁶ Aalders (1992): p. 36.

²⁷ Van Ewijk (1993): p. 44.

²⁸ Van Ewijk (1993): p. 47.

dagen voor de première het oorlogsverleden van één van de hoofdrolspelers naar boven, waarna de productie in hoog tempo aan populariteit inboette.²⁹

De negatieve ontvangst van deze buitenlandse producties wakkerde echter wel de ambitie aan van Nederlandse musicalmakers om een succesvolle Nederlandse productie op de planken te brengen. Het meest succesvolle duo op dit vlak is uiteraard Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink. Toen Schmidt werd gevraagd om een Amerikaanse musical te vertalen, haalde ze daar haar neus voor op. “Zo lang ik zelf nog zoveel ideeën heb, vertaal ik niets”, was haar bitse antwoord. De volgende dag werd haar gevraagd om dan een eigen musical te schrijven.³⁰ Zo gezegd, zo gedaan: Schmidt schreef op eigen houtje de musical *Heerlijk duurt het langst*. De muziek was afkomstig van haar compagnon Harry Bannink. De musical heeft een geheel eigen karakter, hetgeen mede te danken is aan het feit dat Schmidt en Bannink niet eens wisten wat een musical eigenlijk was.³¹ Ze had wel al veel voor het cabaret geschreven, onder andere Wim Sonneveld was één van haar klanten.

Kenmerken van de Nederlandse musical

Script

De nadruk lag in Nederlandse musicals op de tekst. Omdat de makers van de eerste Nederlandse musicals voornamelijk uit de cabaretraditie afkomstig waren, waarbij eerst de tekst van een lied werd geschreven en dan pas de melodie eronder werd gezet, ging men ook zo te werk bij de liedjes voor een musical.³² Ook nam humor om deze reden een centrale plek in.³³ Daarnaast was met name het aspect dans in de beginjaren van de musical in Nederland problematisch, simpelweg omdat Nederland geen artiesten kenden die konden acteren, zingen én dansen. Voor de eerste musicals werden de artiesten daarom voornamelijk uit de cabarethoek gehaald, waarin de combinatie van zang en dans gebruikelijk was.³⁴

Ook Annie M.G. Schmidt wortelde in het cabaret. Deze invloed is duidelijk terug te zien in haar musicals. Ze noemde haar stukken dan ook ‘muzikale komedies’. ‘Musicals’ vond ze iets

²⁹ Van Ewijk (1993): p. 49.

³⁰ De Brigade (z.j.) ‘Heerlijk duurt het langst’. www.annie-mg.com. <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy0r74un> (geraadpleegd op 15 mei 2015).

³¹ Knebel (2010): p. 25.

³² Scholten (2002): p. 19.

³³ Aalders (1992): p. 41-42.

³⁴ Scholten (2002): p. 18.

Amerikaans, daar herkende ze zichzelf niet in. De liedjes stonden in de musicals van Schmidt & Bannink ten dienste van de tekst. In de Amerikaanse musical is dit juist andersom: hier zal bij de presentatie van een nieuwe musical altijd de componist als eerste maker genoemd worden. Tekstschrijvers komen pas op de tweede plaats.³⁵

Typerend voor de Schmidt/Bannink-musicals was het maatschappijkritische element. Of het nu abortus (*Foxtrot*), de Tweede Wereldoorlog (eveneens in *Foxtrot*), goed en kwaad (*En nu naar bed*), milieuvervuiling (*Wat een planeet*), of honger in de derde wereld (eveneens in *Wat een planeet*) betrof, Schmidt gaf haar musicals altijd een actuele inhoud. Hier werd ze door recensenten om geprezen, maar zelf zei ze hierover: “Het is opvallend dat niet alleen recensenten maar ook mensen uit je omgeving vinden dat een musical ‘ergens over gaat’, als er maatschappijkritiek in voorkomt (...) Een liedje dat alle misstanden, onderdrukking en ellende opsomt krijgt meteen een goede aantekening, terwijl dat opsommen juist een goedkope en doorzichtige truc is, tot vervelens toe ook in allerlei cabaretjes toegepast. Dat is typisch Nederlands. Het calvinisme steekt de kop altijd weer op. De vermanende vinger hoort erbij. De moraal van het lied. Nu de seksuele moraal geen rol meer speelt hebben we ons gestort op de politiek als gewetensthermometer.”³⁶

Toch mocht een musical ook weer niet te zware onderwerpen bevatten. Dat paste niet bij het frivole karakter ervan en remde zodoende de musical.³⁷ De Nederlandse musical kon het bij de critici dus zelden goed doen: het mocht niet te luchtig zijn, maar ook zeker niet te zwaar op de hand.

Muziek

De muziek speelt in de Nederlandse musical een minder grote rol. De muziek heeft als taak om de tekst te versterken, zo benadrukte Harry Bannink. Aalders kent een aantal belangrijke functies toe aan de muziek in een Nederlandse musical. De muziek stuwt de show voort. Zij geeft het tempo aan en verdicht de tijd. Ook bepaalt zij de sfeer. Daarnaast ondersteunt de muziek de tekst inhoudelijk. Het verdiept de emoties van personages en de muziek draagt de handeling.³⁸

³⁵ Van Ewijk (1993): p. 18.

³⁶ De Brigade (z.j.) ‘Heerlijk duurt het langst’. www.annie-mg.com. <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy0r74un> (geraadpleegd op 15 mei 2015).

³⁷ Aalders (1992): p. 45.

³⁸ Aalders (1992): p. 46.

Ook hitnummers waren van belang voor het welslagen van een musical. Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink hebben bijvoorbeeld hits gescoord met ‘Op een mooie pinksterdag’ en ‘Vluchten kan niet meer’. Tegelijk zijn hitnummers ook een gevaar: een stuk mag niet teveel om de muziek draaien, omdat het verhaal dan teveel wordt opgehangen aan hits.³⁹ De muziek mag de handeling dan ook absoluut niet onderbreken.

Opvallend is dat Schmidt zich vrijwel altijd schuldig maakt aan deze ‘doodzonde’. Zij werkt de thematiek van haar nummers uit in de liedjes. Hierdoor stopt het verhaal wanneer een liedje aanvangt, en gaat daarna weer verder. De liedjes komen hierdoor als het ware buiten het verhaal te staan en houden het verhaal in zekere zin op, in plaats van dat ze het verhaal voortstuwen.⁴⁰ Dit fenomeen is terug te leiden tot het cabaretverleden van Schmidt, waar een lied immers ook geen verhaal hoefde uit te beelden.

Het trekken van de aandacht noemt Aalders een essentiële functie van muziek. Dit gebeurt doorgaans in de ouverture, het openingsnummer in een musical. Dit is echter geen typisch Nederlandse eigenschap van een musical, maar afkomstig uit de Amerikaanse Broadwaytraditie. De ouverture ontbrak bijvoorbeeld in *Heerlijk duurt het langst*.

Dat de Nederlandse musicalmakers zich niks aantrokken van de vastgelegde en door Amerikaanse makers strikt gevolgde muziek-volgorde is typisch, maar verklaarbaar: met Schmidt als voorbeeld, die nog nooit een Amerikaanse musical gezien had en zich dus ook niet op dit concept baseerde, waren andere Nederlandse makers ook niet verplicht om zich hieraan te houden. Dit is kenmerkend voor de Nederlandse musical tot de jaren '80. Men hield zich niet aan het ‘concept’ dat Amerikaanse musicals kenmerkt: een vaststaande volgorde van de plot, waarbij bijvoorbeeld sprake is van een pauze-finale en op vaste momenten reprises, ballads en enthousiaste koor-songs plaatsvinden. Annie M.G. Schmidt zei hierover: “Volgens een vaststaand bestek wordt zo’n musical in elkaar getimmerd, maar binnen dat getimmerte kan de kunstenaar rustig zijn gang gaan. De componist mag geraffineerde melodietjes maken, de choreograaf-regisseur komt met duizend visuele ideeën, de decorateur mag zich uitleven. Alleen de schrijver (dat idee kreeg ik ten minste) wordt geboeid in een hoekje gezet.”⁴¹

³⁹ Aalders (1992): p. 46.

⁴⁰ Van Ewijk (1993): p. 67.

⁴¹ Aalders (1992): p. 68.

Dans & spektakel

Dans is lang een ondergeschoven kindje geweest binnen de musical. Dit heeft opnieuw te maken met haar oorsprong in het cabaret. In het cabaret is tekst nu eenmaal het belangrijkste aspect. Met schrijvers die gewend zijn om voor cabaret te schrijven, krijgt dans automatisch minder aandacht.

Toch is dit niet het enige. Want zowel makers als recensenten benadrukken dat dans en spektakel in het calvinistische Nederland weinig gewaardeerd worden vanwege het niets toevoegen aan de inhoud van het verhaal. Annie M.G. Schmidt zei hierover: “Natuurlijk wordt vaak een grote vergissing gemaakt door te denken dat je er bent met enkel dans en zang en kleur en feest. Enkel schone schijn, enkel wat aan elkaar gebreide nummertjes...dat maakt nog geen muzikale komedie.”⁴² Schmidt mocht die frivoliteit dan wel niet nodig vinden, toch werkten ook aan haar muzikale komedies choreografen mee.

Het feit dat alle musical-choreografen uit het buitenland werden gehaald zegt iets over het niveau van de musicaldans in Nederland. Barrie Stevens, Lindsay Dolan en Billy Wilson zijn allemaal uit het buitenland gehaald om Nederland het musicaldansen te leren.⁴³

Ook het decor speelt een rol bij de factor ‘spektakel’. Een groot en mooi decor is iets dat veel musicalmakers nastreven, maar in Nederland zijn de mogelijkheden hiervoor beperkt. Er is in Nederland immers sprake van een ‘toertraditie’: musicals trekken het land in. Tegenwoordig hebben enkele musicals een vast theater waar zij staan, zoals bijvoorbeeld het Beatrixtheater in Utrecht of het Circustheater in Scheveningen.⁴⁴ Voor de jaren ’90 was hier echter geen sprake van, en moest het decor per vrachtwagen worden verplaatst en ook in de kleinere theaters passen. Daarnaast is het bouwen van een decor duur en werden musicals zelden gesubsidieerd, waardoor de kosten niet te hoog mochten oplopen.⁴⁵

De voornaamste kenmerken van de Nederlandse musical vanaf 1945 tot 1980 heb ik in bovenstaand verhaal proberen te vangen. Duidelijk is dat met name het cabaret van grote invloed is geweest. Dit werkt eigenlijk door in vrijwel alle onderscheiden aspecten: de

⁴² Aalders (1992): p. 51.

⁴³ Aalders (1992): p. 49.

⁴⁴ Bezembinder, M. (2010): p. 60.

⁴⁵ Bezembinder, M. (2010): p. 64.

tekstgerichtheid en de humor die zo aanwezig is in Nederlandse musicals, de musicalliedjes die de handeling stopzetten: sommige liedjes zouden zo in een cabaret passen, aldus Aalders.⁴⁶ Ook het feit dat dans zo weinig aandacht krijgt kan verklaard worden vanuit de cabaretraditie. Ook Frank Sanders en Jos Brink waren van oorsprong cabaretiers. Toch gaven zij een hele andere draai aan het begrip musical.

⁴⁶ Aalders (1992): p. 36.

2. *The founding fathers* van de Amerikaanse musical na 1943

Script

“Many musicals imitated the Rodgers & Hammerstein-techniques..”, schreef Hischak in *The Rodgers and Hammerstein Encyclopedia*.⁴⁷ Zo deden ook Brink & Sanders dit met hun musical *Amerika Amerika*.⁴⁸ Het musicalgenre waar Brink & Sanders de structuur van *Amerika Amerika* op gebaseerd hebben is de volledig geïntegreerde musical, oftewel de ‘bookmusical’. De musical *Oklahoma!* van het Amerikaanse musicalduo Rodgers & Hammerstein was de musical die dit concept in 1943 introduceerde, waarna het wereldwijd navolging kreeg.⁴⁹ Het belangrijkste doel van de bookmusical was zang, dans, spel, decor en elk ander denkbaar element uit de musical te laten samenvloeien in een verhaal waarbij de toeschouwer de elementen als één geheel ziet. Om dit te bereiken moesten alle elementen in een musical gelijkwaardig zijn.⁵⁰

Om dit te bereiken schreef men allereerst ‘The Book’, oftewel het verhaal, waarbij elke scène is uitgewerkt en ook de plaats van de liedjes al wordt vastgesteld.⁵¹ Hierbij moest er sprake zijn van twee gelijk lopende plots. Beide plots werken naar hetzelfde centrale thema toe, maar de ene plot is komisch terwijl de andere plot juist een serieuze, vaak dramatische, achtergrond betreft.⁵² Bij voorkeur speelde dit verhaal zich ook nog in het verleden af, om zo een nostalgisch en romantisch gevoel op te roepen bij het publiek.⁵³ Daarnaast moesten de scènes elkaar snel opvolgen en mochten niet te lang duren. Om deze reden mochten ook de personages in een musical niet te complex (maar wel interessant!) zijn.⁵⁴ Anders zou het verhaal veel te ingewikkeld worden.

Wanneer aan al deze voorwaarden was voldaan, moest ook de opbouw van het verhaal nog volgens een vast stramien verlopen. Tijdens het openingsnummer maakt het publiek kennis met de tijd, plaats, personages en plot. Hierna wordt toegewerkt naar de eerste climax in het

⁴⁷ Hischak (2007): p. 36.

⁴⁸ Dit is gebleken uit de analyse van *Amerika Amerika* in hoofdstuk drie.

⁴⁹ Hischak (2007): p. 36.

⁵⁰ Hurwitz (2014): p. 144.

⁵¹ Riss & Sears (2011): p. 164.

⁵² Hurwitz (2014): p. 144.

⁵³ Jones (1998): p. 61.

⁵⁴ Jones (1998): p. 67.

verhaal, op ongeveer twee derde van de eerste akte. Het toewerken naar deze climax kan in de vorm van gebeurtenissen die leiden tot een climax of in de vorm van de emotionele ontwikkeling van de/een personage(s). Dan volgt de pauze-finale, een echte show-stopper die het publiek achterlaat met een vraag. In de tweede akte wordt deze vraag vervolgens beantwoord. Dit gebeurt wel pas aan het einde van de show. Op twee derde van de tweede akte vindt de tweede en grootste climax plaats. Hierna volgt de finale waarin alles tot een goed einde komt. Dit *happy end* is van groot belang: een musical moet de behoeftes van het verhaal en haar karakters uiteindelijke vervullen. De boodschap van de musical moest daarom positief zijn.⁵⁵

Muziek

Het werken met *The Book* gaf de muziek automatisch een plaats en functie in de musical. Er is een vaste indeling voor de liedjes in een musical, zowel inhoudelijk als naar plaats en functie.⁵⁶

Een musical moet altijd beginnen met het al eerder genoemde openingsnummer, wat een echte ‘showstopper’ moet zijn, een nummer dat de voorstelling letterlijk stilzet doordat mensen een staande ovatie geven na afloop. Elke musical moest een aantal van deze showstoppers bevatten volgens het model van musicalmakers Rodgers & Hammerstein.⁵⁷ Andere momenten in de voorstelling waarin een showstopper werd gebracht zijn de pauzefinale en de finale. De pauzefinale is heel belangrijk: vlak voor de pauze volgt een groot groepsnummer met zang en dans, een echte showstopper.⁵⁸

Er waren nog meer soorten liedjes te onderscheiden, zoals de ‘establishingnumbers’. In deze nummers worden nieuwe ontwikkelingen in de musical gepresenteerd. Dan zijn er nog de ‘novelty numbers’. In deze liedjes neemt de spanning toe. Het hoogtepunt van de spanning vindt plaats tijdens het ‘eleven ‘o clock-number’. Dit lied vond plaats op twee derde van de tweede akte van een musical en tijdens dit lied is de spanning in het verhaal het hoogst. Tevens moet in dit nummer het concept, oftewel de achterliggende boodschap, van de show

⁵⁵ Jones (1998): p. 67.

⁵⁶ Aalders (1992): p. 18.

⁵⁷ Jones (1998): p. 119.

⁵⁸ Aalders (1992): p. 25.

verwoord worden.⁵⁹ Hierna volgt vaak een ‘respice-song’. Dit lied neemt de spanning weg nadat deze eerst is opgebouwd.

‘Comment-songs’ geven een interpretatie of commentaar op de gebeurtenissen in de musical. Soms wordt de snelheid van het verhaal hierdoor opgehouden. Heel belangrijk in een musical zijn reprises. Tijdens een reprise wordt een liedje dat eerder in de show te horen is geweest op een net iets andere manier herhaald. Reprises hebben een grote potentie om hitnummers te worden.⁶⁰ Dan zijn er nog de ‘I am-songs’ en de ‘I want-songs’, waarin de personages verder worden uitgediept. Er komt naar voren wie de personages zijn (I am-songs) en wat hun verlangen, behoefte en dus doel in de show is (I want-song).⁶¹

Uit de informatie over musicalmuziek in de hoofdstukken één en twee van mijn bachelorwerkstuk kan ik concluderen dat de Amerikaanse muziek en de Nederlandse muziek in musicals veel overeenkomsten vertonen. Er is bijvoorbeeld altijd sprake van hitnummers, en de muziek moet het tempo en de sfeer aangeven. Ook kon muziek de emoties van de personages verdiepen. Er zijn ook verschillen. Zo schreven Schmidt & Bannink liedjes die de handeling in het verhaal stopzetten. Dit was volgens de principes van Rodgers & Hammerstein juist niet de bedoeling.

Dans & spektakel

Dans is in de Amerikaanse musical, net als in Nederland, best een lastig verhaal. Voor het verschijnen van *Oklahoma!* waren er geen aparte choreografen en danseressen om de dans te integreren in een musical. Dit veranderde toen een voormalig choreografe van het American Ballet Theater de choreografie van *Oklahoma!* op zich nam. Zij zorgde dat er geschoolde danseressen op de planken kwamen te staan.⁶² Ook introduceerde ze diëgetische dans: de dans leverde een verhalende bijdrage aan de plot.

Lodge onderscheidt drie manieren waarop dans kan terugkomen in een musical. Hiervan is het ‘dream-ballet’, zoals dit werd geïntroduceerd in *Oklahoma!*, diëgetisch. Het dream-ballet houdt een scène in waarin een personage een droom heeft. Deze wordt uitgedrukt door middel

⁵⁹ Aalders (1992): p. 25.

⁶⁰ Aalders (1992): p. 18.

⁶¹ Aalders (1992): p. 18.

⁶² Hurwitz (2014): p. 145.

van dans, meestal klassiek ballet of jazzballet. In de dansscène in *Oklahoma!* danst het hoofdpersonage Laurey in haar droom een choreografie waarin haar vrouwelijke, sensuele kant naar voren komt. In ‘werkelijkheid’ is Laurey juist een echte tomboy, maar in haar droom kan zij door het ontdekken van haar vrouwelijke kant haar liefdesrelatie met de cowboy Curly erkennen. Het personage maakt dus een emotionele ontwikkeling door waardoor zij verandert.⁶³

Een andere manier waarop dans ingezet kan worden is esthetisch. Dit is bijvoorbeeld te zien wanneer personages die eigenlijk niet kunnen dansen vanuit het niets een choreografie opvoeren, zonder dat dit inhoudelijk iets aan het verhaal toevoegt. Het gaat bij esthetische dans dus puur om het algehele plaatje.⁶⁴ Hierbij onderscheidt Lodge nog twee andere dansvormen die esthetisch zijn.

- Dans ter ondersteuning van de zang. Er wordt gedanst tijdens het zingen van bepaalde liedjes. De dans is hierbij vaak simpel en staat dicht bij de manier waarop we ‘normaal’ bewegen. Enerzijds heeft dit als reden dat de zang niet ten koste van de dans mag gaan. Anderzijds zijn de ensemble-leden niet allemaal dansers, dus niet iedereen kan een moeilijk choreografie aan.
- De ‘dance-break’. De zang wordt onderbroken voor een kort dans-intermezzo. Dit is vaak een moeilijker choreografie die vrijwel altijd geïnspireerd is door jazz- of tapdance, de typische musicaldans dus.⁶⁵

Ook het decor was van belang bij de factor ‘spektakel’. Omdat er voornamelijk gewerkt werd in vaste theaters was er de mogelijkheid om grote en spectaculaire decors op te bouwen. Deze werden vaak een paar jaar gebruikt, waardoor er meer kon worden geïnvesteerd in het decor.⁶⁶

In de Amerikaanse musical bepaalt de vorm hoe de inhoud wordt verwerkt. Zelfs het onderwerp van de musical is niet geheel vrij, aangezien zaken als moord of horror afdoen aan het prettige gevoel dat een musical moet oproepen. Ook moet het onderwerp geheel gevormd worden naar een van tevoren vaststaand model. Alle elementen in de musical moeten zo veel mogelijk met elkaar in verbinding staan om een coherent geheel te verkrijgen.

⁶³ Lodge (2013): p. 75.

⁶⁴ Lodge (2013): p. 86.

⁶⁵ Lodge (2013): p. 80-81.

⁶⁶ Bezembinder, M. (2010): p. 60.

3. Een analyse van *Amerika Amerika*

Script

De verhaalstructuur van *Amerika Amerika* is opgezet volgens het R&H-model. Brink & Sanders hebben allereerst The Book geschreven, waarin zij een komische verhaallijn en een serieuze verhaallijn verwerkten. De komische en luchtige verhaallijn is uiteraard die waarin Fanny Jansen zich als verstekeling in allerlei bochten moet wringen om niet ontdekt te worden door de bemanning van *De Nieuw Amsterdam*. Benjamin Benjamins helpt haar zich te verbergen en zo ontstaat er langzaam een romance tussen Fanny en Benjamin. Dit gebeurt tegen de serieuze achtergrond van de dreigende Tweede Wereldoorlog, die de joodse Ruben Rafalowitz onder de schuilnaam Benjamin Benjamins als goochelaar naar Amerika doet vluchten.

De verhaalstructuur van *Amerika Amerika* voldoet aan de criteria die Rodgers & Hammerstein hiervoor stelden. In het openingsnummer maken we direct kennis met de tijd, plaats en de personages in het verhaal. Het ensemble zingt over de droom om de Verenigde Staten te bereiken ('Het land van melk en honing', 'Amerika, daar kan ik blijven wie ik ben'). We maken kennis met de personages, doordat zij aan boord komen van de Nieuw Amsterdam en zich vervolgens melden zich bij chef-steward Dennis en purser Hegeman, die hun namen controleren op de lijst.

De scènes in de eerste akte werken toe naar een eerste climax op twee derde van de eerste akte. In deze akte staat vooral de zoektocht naar verstekeling Fanny Janssen centraal. Hoe langer zij aan boord van het schip is, hoe benarder haar situatie wordt. In eerste instantie verschuilt zij zich in de hut van Benjamins. Hegeman vermoedt echter dat Benjamins iemand verborgen houdt en vertrouwt het niet. Hij en Dennis zijn ervan overtuigd dat er 'één te veel' aan boord is. Men probeert erachter te komen wie dit is tijdens het nummer 'Stoelendans'. De passagiers dansen om de beschikbare stoelen heen, waarbij er telkens een stoel wordt weggehaald. Fanny Janssen wint de stoelendans en wordt niet ontmaskerd. Tijdens dit nummer vindt de climax van de eerste akte plaats (inderdaad op ongeveer tweederde van de akte). Hierna neemt de spanning af omdat Fanny zich voordoeft als de beroemde filmster Dolly Custer. Daarmee is ze voorlopig gered.

Het publiek blijft echter achter met de spanning of ze uiteindelijk ontdekt zal worden. Deze vraag wordt beantwoord in de tweede akte. Tijdens deze akte komt ook de achterliggende dreiging van de Tweede Wereldoorlog expliciet naar voren, die tot een climax komt op twee derde van de tweede akte. De spanning wordt echter pas laat opgebouwd. Na het openingsnummer is er eerst sprake van een bijna twintig minuten durende scène die geen inhoudelijke functie heeft, maar wel hilarisch is. Het Amerikaanse model van hoe een verhaal opgebouwd moet worden is hier debet aan.

Op twee derde van de tweede akte vindt de climax plaats zoals die volgens het Amerikaanse model moet worden doorgevoerd. Tijdens het nummer 'Circus' is de dreiging van de oorlog het grootst en wordt tegelijkertijd de maatschappijkritische boodschap uitgesproken. Hierna bereikt het schip Amerika, wordt Fanny Janssen snel 'weggetoverd' met de goochelkist van Benjamins en is iedereen gered van de oorlog. Dit snelle einde na een lange opbouw is duidelijk afgekeken van Rodgers & Hammerstein. Ook het *happy end* is volgens de regels van Rodgers & Hammerstein doorgevoerd, zo vertelt Benjamin Benjamins in de slotscène van *Amerika Amerika*: Fanny Janssen kan uiteindelijk via een inventieve goocheltruc toch Amerika betreden. Chef-steward Dennis demonstreert voor homo-rechten. Bella van Houten helpt tijdens de Tweede Wereldoorlog in het verzet en trouwt na de oorlog. Victoria trouwde in New York en kreeg acht kinderen. Purser Ernst Hegeman gaat na zijn carrière in een tehuis voor bejaarde zeevarenden wonen en vertelt iedereen het verhaal van Benjamin Benjamins. En Mien Hupkes-Feddema verkocht haar boek aan een man die er een musical van maakte. Ook Benjamin Benjamins, het pseudoniem van Ruben Rafalowitz, overleefde de oorlog, in tegenstelling tot veel van zijn lotgenoten. Er is dus sprake van een gesloten eind waarbij het verhaal, ondanks de oorlog, uiteindelijk goed afloopt.

Het grote aantal personages is wel een factor die afbreuk doet aan de simpliciteit van het verhaal. De personages in *Amerika Amerika* zijn niet al te ingewikkeld, maar het zijn er wel erg veel. Een personage als Benjamins is een hoofdrol en zijn problemen (joods, op de vlucht, houdt Fanny verborgen) komen daardoor goed naar voren. Er zijn echter veel personages die allemaal hun eigen problemen hebben, maar deze worden maar in enkele scènes uitgewerkt en daardoor kan het publiek zoveel personages eigenlijk niet onthouden. In deze komische scènes komt de Nederlandse aard van *Amerika Amerika* dan ook naar voren.

Een andere factor die het R&H-model eigenlijk niet toestaat is de lengte van sommige (soms zelfs overbodige) scènes. Hoewel er sprake is van een regelmatige wisseling van locatie (het dek, de hut van Brink, de cocktailbar, de entertainmentruimte), duren scènes af en toe vrij lang. Een voorbeeld hiervan is de beroemde hutscène in de tweede akte. Deze duurde oorspronkelijk vier minuten, maar werd door middel van improvisatie uitgebreid naar twintig minuten.⁶⁷ Ook de hutscène in de eerste akte duurt vrij lang. Hier komt ook het cabareteske element van *Amerika Amerika* expliciet naar voren. Daarnaast is de humor in deze scènes puur voor de ‘fun’, en heeft niet per sé een functie in het verhaal.

De cabareteske scènes zijn dan ook het typisch Nederlandse aspect in deze musical. In de eerste akte is er voornamelijk sprake van amusementscabaret. Een typisch voorbeeld hiervan is de scène waarin Benjamin Benjamins Fanny Janssen in zijn hut verborgen houdt voor de andere passagiers.⁶⁸ Deze amusante, enigszins platte scène verloopt als volgt: Benjamins stapt juist naakt uit de douche wanneer Fanny de hut van Benjamins betreedt. Daarop zegt Benjamins: “U bent een meisje”. Fanny kijkt omlaag en zegt: “Maar u niet”. De passagiers die vervolgens binnenkomen zorgen dat Fanny zich moet verstoppen. Elke passagier heeft een amusante interactie met Benjamins. Zoals de sjieke Bella van Houten, die, nadat Benjamins haar een stoel heeft aangeboden, zegt: “Zeg, weet je wel wie ik ben, ik ben Bella van Houten.” Hierop zegt Benjamins: “Nou, dan neem je toch twee stoelen”. Opnieuw ligt de zaal dubbel van het lachen.

Ook de acteurs kunnen onderling hun lachen af en toe niet inhouden. Met name Frank Sanders en Jos Brink hebben het op het podium erg gezellig met elkaar en kunnen zich niet goed houden. Wanneer Sanders zich in de rol van purser Hegeman niet in kan houden, zegt Brink in de rol van Benjamins daarop: “U wou wat zeggen?”, waarop zowel Sanders als het publiek opnieuw in lachen uitbarst. In de eerste akte is er dus vooral sprake van amusementscabaret.

Tijdens de tweede akte wordt de sfeer beklemmender. Hier wordt het cabaret meer geëngageerd, wat met name naar voren komt in het schijnbaar vrolijke lied ‘Circus’, de climax van de musical op tweederde van de tweede akte. Hierin geeft Benjamins opnieuw een goochelshow op De Nieuw Amsterdam. Twee clowns staan in dit lied centraal. ‘Circus’

⁶⁷ *Amerika Amerika*, eerste akte (1984): 00:26 minuten.

⁶⁸ *Amerika Amerika*, eerste akte (1984): 00:20 minuten.

wordt aangegrepen om een morele boodschap uit te dragen. De op het eerste gezicht vrolijke setting wordt ruw verstoord door een peloton soldaten dat opmarcheert. Zij brengen de Hitler-groet, en hakenkruisen op hun kostuums demonstreren aan welke kant zij staan. De clowns gaan echter vrolijk door met hun show. Ze illustreren daarmee de houding waar Brink en Sanders bang voor zijn: ‘Zet je roze bril op en doe alsof het allemaal niet zo erg is, we gaan gewoon door met ons leven’. Maar, zo vertellen ze ook in het lied, uiteindelijk zul je een keuze moeten maken, zo komt naar voren in de frase ‘We blijven feesten / Maar op een dag dan sta je voor het blok / Dan scheuren alle wilde beesten / de circusgangers rauw/ Wie overleven? De dompteurs, helaas de meesten / Die trainen daarna door voor wereldoorlog 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10’.⁶⁹

In ‘Circus’ komt ook het typisch Nederlandse maatschappijkritische element naar voren. De oorlogsdreiging is tijdens dit nummer het grootst en wordt aangegrepen om duidelijk te maken dat burgers een keuze moeten maken ten tijde van oorlog. Aan welke kant sta je?

In de tweede akte is er dus wel degelijk sprake van geëngageerd cabaret. In de slotmonoloog gaat Brink hier nog dieper op in. Er is dan echter geen sprake meer van geëngageerd cabaret. Brink stapt in deze monoloog uit zijn personage Benjamin Benjamins en houdt uit eigen naam een speech waarin hij bepleit dat we ook in onze huidige samenleving alert moeten blijven op discriminatie, neo-fascisme en uitsluiting, opnieuw een maatschappijkritische boodschap. Hij eindigt met een positieve noot: ‘En altijd zullen er mensen zijn, mensen die hopen op geluk, die wachten op een kans, mensen die vertrouwen op morgen.’⁷⁰

Muziek

De muziek in *Amerika Amerika* is gebaseerd op de Amerikaanse musicaltraditie. Dit zal blijken uit een analyse aan de hand van de kenmerken van de Amerikaanse musicalmuziek die Aalders onderscheidde en ik besproken heb in hoofdstuk twee.

De werkwijze van Brink & Sanders heeft geresulteerd in twee zaken waarin de heren fundamenteel anders te werk zijn gegaan dan hun Nederlandse voorgangers. Allereerst gaat de handeling in (bijna) alle liedjes in *Amerika Amerika* door. Daarnaast hebben Brink &

⁶⁹ *Amerika Amerika*, tweede akte (1984): 00:44 minuten.

⁷⁰ *Amerika Amerika*, tweede akte (1984): 00:58 minuten.

Sanders de liedjes volgens de indeling die Rodgers & Hammerstein introduceerden gestructureerd en gecomponeerd. Dit zal in onderstaande analyse blijken.

De ouverture, de finale en de showstoppers

Brink & Sanders zijn begonnen met een groot openingsnummer, de ouverture. Dit was het lied ‘Amerika’. Dit lied is een echte showstopper. Er zijn meer showstoppers terug te vinden in *Amerika Amerika*. Er is bijvoorbeeld sprake van een pauzefinale, in de vorm van het lied ‘Watching the parade’.⁷¹ Dit is opnieuw een groepsnummer, waarin de bemanning en de passagiers van de Nieuw Amsterdam verlangen naar Amerika. Het lied draagt niet bij aan de voortgang van het verhaal. Er gebeuren geen zaken die essentieel zijn voor de ontwikkeling van bepaalde verhaallijnen, maar er wordt vooral een ode gezongen aan Amerika. Dit geldt niet voor het openingsnummer ‘S.O.S’, dat na de pauze de show opent. Dit is opnieuw een showstopper, maar wel één die een bijdrage levert aan de voortgang van het verhaal: in ‘S.O.S.’ vragen de passagiers om hulp, ze zwaaien met vlaggen naar hun zo begeerde Amerika waar ze zo graag willen aanmeren. De laatste showstopper is uiteraard het laatste nummer en tevens de finale van de voorstelling, namelijk ‘Morgen’. ‘Morgen’ is een reprise van het duet dat Jos Brink en Simone Kleinsma eerder in de voorstelling samen zongen.

Het duet ‘Morgen’ is een echte respite-song en neemt de spanning weg na het lied ‘Circus’. Benjamin Benjamins stelt in ‘Morgen’ Fanny Janssen gerust: het komt allemaal goed, zolang je maar vertrouwt op morgen. In de reprise van ‘Morgen’ wordt deze boodschap nog eens door de voltallige cast herhaald: vertrouw op morgen.

Het hoogtepunt van de spanning wordt bereikt tijdens het nummer ‘Circus’, dat inderdaad ongeveer op twee derde van de voorstelling gezongen wordt. ‘Circus’ is dan ook het eleven o’clock number van de voorstelling.

Ik-liedjes

In de eerste akte van *Amerika Amerika* zijn naast de showstoppers vooral I am-songs en I want-songs te zien en establishing-songs. Zo is het lied ‘Wonderen’ naast een echte showstopper, door de spectaculaire goochelacts, ook een echte I am-song. We maken kennis met Benjamin Benjamins, de goochelaar die in dit nummer relateert aan zijn joodse

⁷¹ *Amerika Amerika*, eerste akte (1984): 01:23 minuten.

achtergrond door het goochelen te vergelijken met de wonderen die Jezus en Mozes deden in het Oude Testament. De nummers ‘Bestseller’, ‘Arm om je heen’ en ‘Gek op die jongen’ kunnen getypeerd worden als I want-songs. Hierin komen verschillende personages naar voren die allemaal hun verlangen middels een lied kenbaar maken. Zo wil schrijfster Mien Hupkes-Feddema dolgraag een bestseller schrijven (‘Bestseller’). De weduwe Rebecca verlangt naar een arm om zich heen (‘Arm om je heen’) en Victoria uit haar verlangen naar de aantrekkelijke Benjamin Benjamins (‘Gek op die jongen’).

In alle liedjes gaat de handeling door. Zo wordt in de al eerder genoemde voorbeelden van de I want- en I am-songs een verlangen uitgesproken, waarbij het verhaal door blijft gaan. In de ouverture ‘Amerika’ komen we te weten waarom de passagiers van De Nieuw Amsterdam zo graag naar Amerika willen. In ‘Wonderen’ en ‘Circus’ vinden de goochelshows van Benjamin Benjamins plaats. Tegelijkertijd stuwten deze liedjes de voorstelling ook emotioneel gezien voort.

De structuur van *Amerika Amerika* is dus vormgegeven naar de ideeën van Rodgers & Hammerstein. De structuur van de muziek ligt in het verlengde van de verhaalstructuur. Elk lied heeft hierdoor een eigen functie en elk lied vertelt een deel van het verhaal.

Dans & spektakel

De dans in *Amerika Amerika* is vooral esthetisch van aard. Het heeft geen verhalende functie, hoewel er wel elementen in zitten die de verhalende liedjes ondersteunen. De dans is vooral op de Amerikaanse musicaldans-traditie gebaseerd. Dit kan verklaard worden door het feit dat choreograaf Barrie Stevens zelf uit de Verenigde Staten afkomstig was en hier zijn opleiding genoten heeft.

Er is geen sprake van een dream-ballet. Wel zijn er dance-breaks aanwezig en is er dans ter ondersteuning van de zang. De dance-breaks worden uitgevoerd door geoefende dansers. Zo is er in het lied ‘Sloepenrol’ een dance-break te zien waarin onder andere Barrie Stevens (choreograaf) en Frank Sanders een dansintermezzo verzorgen. Dit intermezzo wordt gekenmerkt door op jazzballet en tapdans geïnspireerde bewegingen. Er is sprake van veel hoge benen en tijdens dit intermezzo wordt er niet gezongen. Het effect is aanwezig: tussentijds wordt er naar aanleiding van het intermezzo geapplaudisseerd.

Er is één lied dat uitgevoerd wordt door Frank Sanders en Barrie Stevens (‘Één teveel’). Hierbij wordt er tegelijk gezongen en gedanst. Omdat dit nummer gedanst wordt door geofende dansers, is de dans eigenlijk constant van een hoog niveau. Ook hierbij is er sprake van een korte *dance-break* waarin de moeilijkheidsgraad en wauw-factor van de dans tot een hoogtepunt komen.

Daarnaast wordt bijna elk groepsnummer ondersteund met dans. Dit wordt uitgevoerd door de gehele cast. De moeilijke passen worden hierbij uitgevoerd door een vijftal mannen die het dansen duidelijk in de vingers hebben. Dit is te zien in bijvoorbeeld het lied ‘Watching the parade’. Hierbij zingt de gehele cast het nummer. Ook draagt iedereen een bijdrage aan de dans. De cast is in twee groepen verdeeld, waarbij de sterke dansers (de ‘fanfare’) de moeilijke dansstukken uitvoeren. De overige castleden doen ook enkele pasjes en lopen wat heen en weer in de maat, maar laten de echte dans over aan de professionals.⁷²

Ook veel solonummers worden ondersteund door (achtergrond)dans. Hoewel de dans meestal niet diëgetisch is in de zin dat de dans het verhaal voortstuwt, wordt de dans wel gerelateerd aan het onderwerp waarop wordt gedanst. Zoals tijdens het nummer ‘Bestseller’, over de droom van Mien Hupkes-Feddema om een bestseller te schrijven. Tijdens dit nummer zien we het ensemble dansen met een boek in de hand. Een ander voorbeeld is de dans tijdens het nummer ‘S.O.S’: hier danst de cast met vlaggen waarmee ze de aandacht willen trekken van ‘Amerika’. Ook dit ondersteunt de boodschap van het lied dus. Ook het nummer ‘Lemon juice’ wordt ondersteund door de dans. De cocktailmakers voeren hier een dans uit waarin ze een cocktail maken. Tijdens het nummer ‘Stoelendans’ vindt er een dans plaats waarbij de passagiers vechten om een stoel.

Hoewel de dans dus voornamelijk esthetisch van aard is, zijn er een aantal momenten in *Amerika Amerika* waarin de dans niet het verhaal vertelt, maar de liedteksten wel ondersteunt door de liedteksten uit te beelden met gebaren en bewegingen.

Het decor in *Amerika Amerika* is op een slimme manier in elkaar gezet. Met een veranda, twee trappen aan de zijkanten en een grote deur in het midden wordt de illusie van dek, een

⁷² *Amerika Amerika*, eerste akte (1984): 01:27 minuten.

feestzaal of een slaapkamer oproepen.⁷³ Door een paar kleine elementen te veranderen creëerde men telkens een nieuwe ruimte. Het decor was op deze manier handzaam en verplaatsbaar, maar toch ook bezienswaardig. Verder spektakel werd oproepen met de goocheltrucs die Brink deed in zijn goochelscènes.

Het uiteindelijke ideaal was volgens het R&H-model het samenvloeien van zang, dans en spel in één verhaal. Dit ideaal hebben Brink en Sanders niet helemaal bereikt met *Amerika Amerika*. Het spel gaat soepeltjes over in de zang, en tijdens de zang wordt het verhaal voortgestuwd, waardoor dit geen onderbreking van het verhaal vormt. De dans is een entertainende aanvulling, maar vormt geen geheel met het verhaal. Het verhaal wordt echter vooral verstoord door de humoristische toevoegingen van Brink & Sanders, waardoor de plot wordt vertraagd. Ook voegen deze scènes niets toe aan het vertellen van het verhaal. Ze zijn er voor het amusement, niet omdat ze een essentieel onderdeel van de plot vormen.

⁷³ Zie bijlage 1.

4. De mening van de recensenten

Aan de hand van een analyse⁷⁴ met behulp van een classificatieschema is gebleken hoe het oordeel in de verschillende recensies over *Amerika Amerika* tot stand is gekomen. De resultaten van deze analyse zal ik per soort argument bespreken. Er is echter nog een aantal zaken die in acht moeten worden genomen, buiten het classificatieschema, omdat deze invloed hebben op de manier waarop recensenten *Amerika Amerika* beoordelen.

Wardle erkent dat het medium waarvoor de recensent schrijft de toon van de recensie kan bepalen.⁷⁵ Of een recensent voor *De Telegraaf* schrijft (recensie 2) of voor het *Leidsch Dagblad* (recensie 5) maakt nogal wat uit. Het publiek van het Leidsch Dagblad is immers veel lokaler dan het landelijke, liberaal-ondernemende publiek van de Telegraaf. Ook de hoeveelheid woorden die een recensent mag gebruiken speelt een rol.⁷⁶ In het Haarlems Dagblad zijn drie kolommen ingeruimd voor een recensie over *Amerika Amerika*, wat logisch is gezien het feit dat de musical in Haarlem in première is gegaan.⁷⁷ Dit zien we ook terug in het aantal argumenten dat recensent Frans Keijsp heeft gegeven, dit waren er tweeëntwintig. In recensie 2 en 3 zijn er veel minder argumenten gegeven, respectievelijk zeven en negen. Deze recensies vulden beiden maar twee korte kolommen, maar er was wel weer ruimte voor een foto. Deze factoren hebben dus alleen al invloed op de manier waarop recensenten *Amerika Amerika* beoordeeld hebben. Dit in acht nemend wil ik ingaan op het soort argumenten dat de recensenten hebben gebruikt bij het beoordelen van *Amerika Amerika*.

Zang, dans, spel, kostuums en decor

De recensenten kunnen de meeste Amerikaanse elementen in *Amerika Amerika* wel waarderen.⁷⁸ Dit blijkt vooral uit argumenten met betrekking tot zang, dans, spel, kostuums en decor, zoals: : ‘mooi-bizar’ (1B), ‘roept merkwaardig goed de sfeer op’ (1C), ‘de muziek klinkt oppeppend en geïnspireerd’ (1D), ‘aangrijpend’ (1G), ‘vermakelijk’ (1H), ‘men hoeft zich geen minuut te vervelen’ (4B), de zestien scènes ‘kunnen elk met plezier worden beleefd’ (4C), ‘het decor is bijzonder aardig’ (4D), de kostumering is ‘heerlijk om aan te zien’ (4E) en ‘gevoelig’ (4F). Opvallend is hierbij dat de waardering in bovengenoemde argumenten geheel uit een emotivistische insteek voorkomt, terwijl ze oordelen over een

⁷⁴ Zie bijlage 2.

⁷⁵ Wardle (1992): p. 53.

⁷⁶ Wardle (1992): p. 52.

⁷⁷ Van Ewijk (1995): p. 136.

⁷⁸ De Amerikaanse elementen zoals ik deze heb onderscheiden in hoofdstuk 3.

structureel element. De recensenten waarderen deze elementen dus wel, maar doen dit voornamelijk vanuit hun eigen gevoel. Alleen Jacqueline Mahieu geeft op enkele momenten een inhoudelijke argumentatie over met name het spel, zoals: “Het obligate ‘acteur krijgt de slappe lach om eigen leukigheid’ wordt soms wel erg lang volgehouden, en de truc wordt dan steeds doorzichtiger.” (5N). Ook Hans van den Bergh weet één onderbouwd inhoudelijk argument te geven, namelijk: “...door Raymond Renard, die ook een handig, goed bespeelbaar en changeerbaar vast decor bouwde...” (1L). Recensenten prijzen de uitvoering van *Amerika Amerika* dus niet per se omdat er sprake is van kwaliteit (uitzonderingen daargelaten), maar omdat de recensenten een positief gevoel krijgen van deze uitvoering. De critici zijn er dus wel van overtuigd dát ze de zang, dans, spel, kostuums en het decor waarderen, maar beargumenteren in beperkte mate wát ze er mooi aan vinden. De Amerikaanse dans van de buitenlandse choreograaf Barrie Stevens en de muziek met haar showstoppers is geen reden om de musical af te serveren en deze Amerikaanse elementen worden zelfs als positief ervaren.

De verhaalstructuur

De kritiek richt zich vooral op de verhaalstructuur en humoristische scènes in *Amerika Amerika*. Dit blijkt uit de volgende structurele argumenten: “Verder heeft het verhaal weinig om het lijf” (2B), “De oorlogsdreiging op de achtergrond (...) is weinig essentieel.” (2C), het verhaal “wordt veelvuldig opgehouden door niet ter zake doende zijsprongetjes” (3C), “zodat er voor de pauze al zeer veel overbodigs is te zien” (3E), “het heeft in het verhaal geen werkelijke functie” (4I) (over de bemanning die een spion zoekt, red.), “want daarvan (verhaal, red.) is nauwelijks sprake” (4J). Alleen in recensie 1 kan men de verhaalstructuur waarderen. Hans van den Bergh vindt de manier waarop de passagiers worden geïntroduceerd aan het begin van het verhaal ingenieus (1M) en waardeert het hoge tempo (1N). De recensenten weten beter wat ze met de verhaallijn aan moeten. De argumentatie is in veel mindere mate vanuit emotivistische hoek beargumenteerd en structureler van aard. Maar de recensenten zijn ook kritischer op de verhaallijn. Er wordt geklaagd over de langzame ontwikkeling van het verhaal in de eerste akte en de vele humoristische, maar niet-functionele tussenscènes. Deze elementen zijn zeker geen Amerikaanse invloeden, maar juist zaken waarmee Brink & Sanders zijn afgeweken van het Amerikaanse R&H-model. De recensenten wijzen het R&H-model dus absoluut niet af.

Ook de humor in de musical kan de recensenten niet bekoren. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de volgende zinsneden: ‘zijn smaak op het gebied van tekstgrappen is niet bepaald verfijnd (1E), ‘er zijn een reeks slapstic-achtige scènes die een gevoel van gêne oproepen’ (1F), ‘pijnlijk aandoende luchtigheid’ (3B), ‘bestaan uit flauwe grappen die uit de oude doos zijn gehaald; wellicht vooroorlogse moppen.’ (4H) “...waarbij Eichmann en Hitler voorkomen in slappe grappen en...” (5J) en “De teksten staan bol van meligheid, in twee-en-een-half uur zijn hooguit twee originele grappen het voetlicht overgekomen, de rest heeft een baard als een oude rabbi.” (5L). De humor is voornamelijk beoordeeld vanuit een emotivistisch- en vernieuwend perspectief. Ook hier speelt persoonlijke smaak een grote rol in het waarderen van de humor. Daarnaast benadrukken Jacqueline Mahieu en Frans Keijsp dat de humor niet bepaald modern is, en zien de cabaretse inslag dus als negatief waarbij ze een vernieuwend argument gebruiken. Een enkele recensent de humor in combinatie met het zware onderwerp van het antisemitisme af, zoals Frans Keijsp. Dit gebeurt vanuit een moreel perspectief: “Er zitten vooral, kennelijk om het tijdsbeeld te bepalen, ook antisemitische grappen en opmerkingen in met de bedoeling de anti-joodse sfeer te karakteriseren. Men kan daar toch, gegeven het feit dat het om een musical gaat en dit onderwerp lichtvoetig wordt behandeld, vraagtekens bij zetten.” (4K) Maar ook de cabaretse humor is juist een typisch Nederlands aspect van *Amerika Amerika*, en wordt dus niet afgekeurd omdat het een Amerikaans element is.

Het morele oordeel

Moreel gezien wordt *Amerika Amerika* door bijna alle recensenten afgekeurd. Dit gaat in veel gevallen samen met een oordeel over de intenties (intentioneel argument) van Brink & Sanders. Van den Bergh vindt bijvoorbeeld dat Jos Brink te veel in de schijnwerpers staat waardoor zijn ego te veel aandacht krijgt (1U). Kuyper legt het accent juist op de luchtige toon (3G), de koketterie van Frank Sanders (3F) en Brink die poedelnaakt rondhuppelt (3H), hetgeen hij allemaal afwijst. Frans Keijsp is van mening dat er niet zomaar een vergelijking mag worden gemaakt tussen het nazirijk en een democratisch land (4M). En in recensie 5 erkent Mahieu dat Brink met zijn musical de oorzaak van de Tweede Wereldoorlog blootlegt, namelijk het fascisme (5A). Dit ziet zij juist als positief. Hoewel de recensenten bijna allemaal wel wat af te dingen hebben, is niet één morele standaard te ontdekken die overkoepelend werkt. De morele argumenten kunnen dan ook niet als universele morele standaard gezien worden, maar weerspiegelen juist de persoonlijke morele waarden van de recensenten.

De vernieuwende insteek van *Amerika Amerika* wordt niet erkend door recensenten, en lijkt zelfs niet hérkend te worden. Vernieuwingsargumenten zijn spaarzaam, hoewel er in recensie 1, recensie 2 en recensie 4 wel een enkele opmerking over gemaakt wordt. Brink wordt bijvoorbeeld in de traditie van Wim Sonneveld geplaatst (1W), en de dans wordt genoemd als een vernieuwend element (“moderne stijl”, 2G). Opvallend is dat geen van de recensenten ingaat op de Amerikaanse musicalstijl in *Amerika Amerika*, terwijl dit juist één van de typische vernieuwende elementen is in *Amerika Amerika*. Het is dan ook de vraag of de recensenten deze Amerikaanse stijl als zodanig herkend hebben.

De recensenten en Abrams

Amerika Amerika is vooral beoordeeld in relatie tot het kunstwerk zelf en in relatie tot de toeschouwer, wanneer we de gebruikte argumenten naast het classificatiemodel van Abrams leggen.⁷⁹ Dit blijkt uit de grote hoeveelheid structurele argumenten die de recensenten hebben gegeven (37 op een totaal van 83) en allemaal de kwaliteit van het kunstwerk beoordelen. Ook is de musical veelvuldig beoordeeld in relatie tot de toeschouwer. Dit laten de vele emotivistische en morele argumenten zien (25 argumenten in totaal). De recensenten laten hun persoonlijke gevoel bij de voorstelling expliciet blijken middels emotivistische argumenten (zeventien in totaal) en vellen daarnaast vaak een moreel oordeel (acht in totaal), waarbij de morele waardes echter erg persoonlijk zijn. Het stuk is minder beoordeeld in relatie tot de kunstenaar en tot het universum, gezien het feit dat er in mindere mate sprake is van realistische, vernieuwende en intentionele argumenten (21 in totaal).

Over het algemeen is er dus sprake van een subjectieve en persoonlijke wijze waarop de recensenten *Amerika Amerika* hebben beoordeeld. Toch is de houding van de recensenten niet vreemd voor het jaar 1981. Omdat er in de jaren '60 en '70 sprake was van veel experimenteel theater, waarbij zaken als plot, hoofdpersonages of tekst soms volledig ontbraken, wisten recensenten zich vaak geen raad met de stukken omdat de analysetechnieken die ze altijd hadden gebruikt niet meer konden worden toegepast. Daarom gingen de recensenten in de jaren '70 en '80 meer recenseren vanuit hun eigen gevoel en werden de recensies dus een stuk subjectiever en persoonlijker.⁸⁰

⁷⁹ Abrams (1953): p. 6.

⁸⁰ Van Heteren (2010): p. 17.

Hans van Maanen onderscheidt het bestaan van een kennisoordeel, dat aangeeft welke factoren een kunstwerk haar kunstzinnige karakter geven, en het smaakoordeel, dat betrekking heeft op de waardering van de zeggingskracht, zinvolheid, inhoud en integriteit van een kunstvorm.⁸¹ Hoe meer kennis een toeschouwer heeft, hoe eerder het kennisoordeel het smaakoordeel zal domineren. Deze tendens is ook te zien in de beoordeling van *Amerika Amerika*. De recensenten geven een kennisoordeel met structurele argumenten over de verhaalstructuur. Op het gebied van zang en dans domineert echter het smaakoordeel. Dit zou ook het verschil in oordeel tussen de recensenten en het publiek kunnen verklaren. Het publiek zal (over het algemeen) weinig kennis van musical en theater in het algemeen hebben, waardoor het publiek niet viel over de verhaalstructuur, maar gewoon kon genieten van de humoristische scènes.

Het feit dat het smaakoordeel echter ook bij recensenten een grote rol speelde, roept de vraag op hoeveel verstand van musical de betreffende recensenten hadden. Want hoewel er in de loop der jaren wel opleidingen voor musicalacteurs zijn gekomen, rommelde de recensent zelfs in 1981 nog altijd maar wat aan. Er waren wel recensenten die vaak musicals recenseerden, maar geen recensenten die gedegen musicalkennis hadden. Dit vormde een contrast met andere kunstdisciplines in Nederland. Er waren recensenten met kennis over dans en over toneel, maar de musical bleef voor recensenten een pioniersterrein dat ze zelf moesten ontdekken.⁸²

⁸¹ Van Maanen (1994): p. 69.

⁸² Knebel (2010): p. 189.

Conclusie: Een smaakoordeel over *Amerika Amerika*

Jos Brink kon de negatieve recensies over *Amerika Amerika* niet waarderen. In de inleiding stelde ik de hypothese dat de kritiek in de recensies was gegrond op het feit dat *Amerika Amerika* op een fundamenteel andere manier gemaakt was dan tot dan toe gepresenteerde Nederlandse musicals. Of dit klopte heb ik onderzocht aan de hand van de vraag waarom de recensenten *Amerika Amerika* niet konden waarderen, en of dit te maken had met de Amerikaanse invloeden in *Amerika Amerika*.

Brink & Sanders hebben zich zoveel mogelijk aan het R&H-model geprobeerd te houden. Amerikaanse musicals werden in een strak keurslijf geperst, zo bleek in hoofdstuk twee. Ze hebben duidelijk gekozen voor twee parallel lopende verhaallijnen, welke opgebouwd zijn volgens de verhaalstructuur van Rodgers en Hammerstein. Ook de liedjes die het verhaal voortstuwten passen binnen het R&H-model. Er is nauwelijks sprake van diëgetische dans, maar de musicaldans met tap- en jazzinvloeden is wel degelijk geïnspireerd op Amerikaanse musicals, met musicaldans-expert Barrie Stevens als brein achter de choreografieën.

Toch zijn Brink & Sanders er niet op alle vlakken in geslaagd om het R&H-model toe te passen op *Amerika Amerika*. De Nederlandse musicalelementen en de Amerikaanse elementen complementeren elkaar soms (zoals tijdens het nummer ‘Circus’, waarin het hoogtepunt van de spanning en de maatschappijkritiek bij elkaar worden gebracht), maar de twee tradities botsen ook met elkaar. Brink & Sanders hebben bijvoorbeeld veel ruimte gegeven aan weliswaar hilarische, maar tijdrovende cabarateske scènes die het verhaal niet voortstuwten, maar ophouden. Deze ‘doodzonde’ maakt een inbreuk op het Amerikaanse model waarin de voortstuwing van het verhaal van levensbelang is. Niet alleen de cabarateske scènes, maar ook de maatschappijkritiek doen *Amerika Amerika* perfect passen in de tot 1981 gevormde Nederlandse musicaltraditie.

De Amerikaanse werkwijze was, hoewel niet perfect uitgevoerd, nieuw voor een Nederlandse musical. Geen enkele Nederlandse musicalmaker had eerder volgens deze structuur en werkwijze een musical gemaakt. Doordat het invloedrijke duo Schmidt & Bannink vanaf 1965 de Nederlandse musicaltraditie hebben gedomineerd en zij een geheel eigen manier van musicals maken aanhielden, was het Amerikaanse model in Nederland helemaal niet ‘normaal’ om te gebruiken. Brink & Sanders hebben de Nederlandse musicaltraditie

veranderd door de Nederlandse cultuur van het musical maken te verbinden met de Amerikaanse musicaltraditie. Natuurlijk maakten eerdere musicalmakers al gebruik van Amerikaanse choreografen, omdat de Nederlandse musicalwereld deze kennis simpelweg niet in huis had. Maar nooit werd het Amerikaanse model dat Rodgers & Hammerstein ontwikkelden toegepast op een Nederlandse musical.

De recensenten lijken de vernieuwende elementen in *Amerika Amerika* niet te hebben herkend. Ze prijzen de kwaliteit van de uitvoering van het verhaal echter wel. Ze zijn alleen niet te spreken over de verhaalstructuur, de platte humor en het morele aspect. Ze hebben hun mening veelal op subjectieve en persoonlijke wijze geuit, en deze subjectieve invalshoek is wellicht een oorzaak van de genoemde algemene opinie. De recensenten tonen weinig kennis van de Nederlandse en Amerikaanse musicaltraditie en deze kennis lijkt er in hun recensies ook niet toe te doen. Wat telt is het persoonlijke gevoel bij de voorstelling, in navolging van de door Abrams erkende invalshoek van het kunstwerk in relatie tot haar publiek.

Toch hadden ze met betrekking tot de verhaalstructuur in *Amerika Amerika* wel degelijk een onderbouwde opinie. Er is hierbij gebruik gemaakt van structurele argumenten, waarmee benadrukt wordt dat het verhaal langzaam op gang komt en vertraagd wordt door de vele humoristische scènes. Dit is één van de hoofdaspecten die maakten dat de critici *Amerika Amerika* niet konden waarderen. De verhaalstructuur is dan ook niet volledig gestructureerd naar Amerikaans model, en opvallend is dat *Amerika Amerika* juist op deze verhaalstructuur afgewezen wordt.

Amerikaanse aspecten als de showstoppers en de dans worden juist wel gewaardeerd, maar wel vanuit een persoonlijk smaakoordeel, en niet met een kennisoordeel. En hoewel er dus wel is ingegaan op de Amerikaanse aspecten in *Amerika Amerika*, tonen de critici in hun recensies geen bewustzijn van de Amerikaanse musical-elementen. De musical was wellicht op een andere manier beoordeeld (bijvoorbeeld vanuit een vernieuwend perspectief), wanneer de recensenten wel kennis hadden gehad van het R&H-model.

Één van de hoofdredenen om *Amerika Amerika* af te wijzen is gebaseerd op het smaakoordeel met betrekking tot de persoonlijke morele waarden van de recensenten. Hier is de musical op afgewezen, terwijl het publiek, waarbij het smaakoordeel eveneens dominant is, de musical juist waardeert. Het publiek en de critici hebben dus een totaal verschillende persoonlijke

smaak. Dit verschil in smaak is wellicht te verklaren doordat de critici, ondanks hun gebrek aan musicalkennis, toch vaak in het theater zitten en hierdoor een andere smaak hebben ontwikkeld dan het publiek dat maar af en toe in het rode pluche te vinden is.

Mijn hypothese kan dan ook ontkennend beantwoord worden: de critici hebben *Amerika Amerika* juist op de typisch Nederlandse elementen afgewezen, zoals het cabaret. Ook hun morele oordeel woog zwaar, maar dit morele oordeel had geen betrekking op de Amerikaanse musicaltraditie. De Amerikaanse elementen worden over het algemeen juist geprezen. Pas waar Jos Brink & Frank Sanders afweken van de Amerikaanse musicaltraditie werd de musical afgewezen door de recensenten.

Omdat de meeste negatieve oordelen van de critici voortkomen uit persoonlijke smaak, is dit de belangrijkste oorzaak voor de negatieve recensies over *Amerika Amerika*. En hoewel de negatieve recensies de pret enigszins drukten, had actrice Henny Orri hier een prachtig antwoord op: 'Me hol, 't zit vol!'.⁸³

⁸³ Van Ewijk (1995): p. 147.

Bibliografie

Aalders, A.A. (1992). *Made in Holland : een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse en Amerikaanse musical*. Nederland: Universiteit van Amsterdam. Doctoraalscriptie theaterwetenschap.

Achtergrondinformatie over *Amerika, Amerika*. www.simonekleinsma.info. Auteur en datum van verschijnen onbekend. <http://www.simonekleinsma.info/amerika%20amerika.html> (geraadpleegd op 6 maart 2015).

Amerika, Amerika. Tekstpiement (1981) Nederland: AVRO, 25 februari 1984.

Amerika Amerika; een kort gesprekje. Brink, J., Sanders, F. & Vries, E. de. Nederland: Theater Instituut Nederland (jaar van uitgave onbekend).

ANP - Kippa. *Amerika Amerika*, 'Sloepenrol'. 800×529px. 1 december 1981.

ANP - Kippa. *Amerika Amerika*, slotapplaus. 800×529px. 1 december 1981.

Auteur onbekend (1981) 'Grappen maken is een ernstige zaak'. www.delpher.nl, in: *Leeuwarder Courant*, 'sneon&snein', 17 oktober 1981, p. 14.

Auteur onbekend (1981) 'Jos Brink en zijn bemanning varen op de Nieuw Amsterdam'. www.delpher.nl, in: *De Telegraaf*, 12 september 1981, p. 23 of 33 (onleesbaar).

Bellinghiere, J.J. (1973) *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*. Verenigde Staten: University Microfilms International.

Bergh, H. van den (1981) 'Oogje toe bij de Jos Brink show'. [Bespreking van: *Amerika, Amerika*. Tekstpiement. Haarlem: Haarlemsche Stadsschouwburg, 15 oktober 1981], krant en betreffende datum onbekend. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Bezembinder, M. (2010) 'Het onmogelijke wordt mogelijk', in: *De musical. Het boek*. (ed. Grutterink, B., Hellewegen, R., Knebel, X. en Scholten, H.) Nederland: D'jonge Hond, p. 60-65.

Bisschop, R. (2012) *What musical moves: een scriptie over musicaldans*. Bachelorwerkstuk onder begeleiding van Bart Dieho. Nederland: Universiteit Utrecht: Theater- film- en televisiewetenschap.

Brink, J. (1981) 'De Nieuw Amsterdam en ik'. www.delpher.nl, in: *De Telegraaf*, 12 september 1981, p. 23 of 33 (onleesbaar).

Degen, J. (2008) 'Musical theatre since World War II' in: *The Cambridge History of American Theatre* (ed. Wilmet D.B. & Bigsby, C.). Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press: p. 419-465.

Ewijk, P. van. (1993) *Met zang en dans: de geschiedenis van de musical in Nederland*. Nederland: Kok-Lyra.

Ewijk, P. Van (1995) *Afgeschminkt : 25 jaar Jos Brink, Frank Sanders en Tekstpierement*. Nederland: Kok-Lyra.

‘Heerlijk duurt het langst’. www.annie-mg.com. <http://www.annie-mg.com/default.asp?path=xy0r74un> (geraadpleegd op 15 mei 2015).

Heteren, L. van (1998) *Theater, kritiek, jury en publiek. De totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater*. Groningen: Uitgeverij Passage.

Heteren, L. van (2010) ‘Waarom we niet zonder theaterkritiek kunnen’, in: *Theatermaker*, jaargang 14, no. 4, p. 14-21.

Hischak, T.S. (2007) *The Rodgers and Hammerstein Encyclopedia*. Verenigde Staten: Greenwood Publishing Group.

Hurwitz, N. (2014) *A history of the American Musical Theatre: no business like it*. Verenigde Staten: Routledge.

Jones, T. (1998) *Making Musicals: an informal introduction to the world of musical theatre*. Verenigde Staten: Limelight Editions.

Jos Brink en Frank Sanders: makers van musicals. Schelfhout, J. van den (1983) Nederland: AVRO, 3 december 1983.

Kuyper, R. (1981) ‘Kluchtigheid troef in Amerika Amerika’. [Bespreking van: *Amerika, Amerika*. Tekstpierement. Haarlem: Haarlemsche Stadsschouwburg, 15 oktober 1981], in: *Het Vaderland*, 19 oktober 1981, p. 7.

Keijsp, F. (1981) ‘Amerika Amerika snelle show zonder echt verhaal’. [Bespreking van: *Amerika, Amerika*. Tekstpierement. Haarlem: Haarlemsche Stadsschouwburg, 15 oktober 1981], in: *Haarlems Dagblad* (datum en paginanummer onbekend).

Knebel, X. (2010) ‘Outsiders: de kritische blik op de musical’, in: *De musical. Het boek*. (ed. Bezembinder, M., Grutterink, B., Hellewegen, R., Knebel, X. en Scholten, H.). Nederland: D’jonge Hond, p. 189-193..

Lodge, M.J. (2013) ‘Dance breaks and dream ballets: transitional moments in Musical Theater’ in: *Gestures of Music Theatre* (ed. Symonds, D. & Taylor, M.). Verenigd Koninkrijk: Oxford University Press: (2013): p. 75-89.

Maanen, H. Van (1994) ‘Qualitate Qua’, in: *De kwaliteit van kunst en de organisatie van het oordeel* (ed. Berg, H.O. van den, Boorsma, M. & Maanen, H. Van). Groningen: Uitgeverij Passage, p. 51-77.

Noordijk, D. Van (2010) *Een Nieuwe Nederlandse Musical. Een casestudie naar de beoordeling van de voorstelling Maskerade van Jos Brink en Frank Sanders*. Bachelorwerkstuk onder begeleiding van Bart Dieho. Nederland: Universiteit Utrecht: Film-Theater- en Televisiewetenschap.

Mahieu, J. (1981) 'Amerika, Amerika: zwakke musical'. [Bespreking van: *Amerika, Amerika*. Tekstpierement. Haarlem: Haarlemsche Stadsschouwburg, 15 oktober 1981], in: *Leidsch Dagblad*, 4 november 1981, p. 5.

Renard, R. *Amerika Amerika*. 1983-1984. Affiche, 1180 x 830 mm. Nederland: ReclameArsenaal.

Riss, T.L. & Sears, A. (2011) 'The successors of Rodgers and Hammerstein from the 1940s to the 1960s in: *The Cambridge Companion to the musical* (ed. Everett, W.A & Laird, P.R.). Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press: p. 164-189.

Scholten, H. (2004) *Musicals in Nederland*. Nederland: Terra.

Sebesta, J. (2008) 'Something borrowed, something blue: the marriage of the musical and Europe' in: *The Cambridge Companion to the musical* (ed. Everett, W.A. & Laird, P.R.). Cambridge: Cambridge University Press, p. 270-283.

Wardle, I. (1992) *Theatre Criticism*. Londen en New York: Routledge.

Weales, G. (1967) 'Theatre Literature and Criticism' in: *Educational Theatre Journal*, vol. 19, no. 2, Conference on Theatre Research, p. 301-307. Verenigde Staten: The Johns Hopkins University Press.

Ziegler, M.R. (1981) 'Show overheerst in musical Amerika Amerika'. [Bespreking van: *Amerika, Amerika*. Tekstpierement. Haarlem: Haarlemsche Stadsschouwburg, 15 oktober 1981], in: *De Telegraaf*, 17 oktober 1981, p. 25.

Bijlage 1: het decor in *Amerika Amerika*



ANP - Kippa. *Amerika Amerika*, 'Sloepenrol'. 800×529px. 1 december 1981.



ANP - Kippa. *Amerika Amerika*, slotaplaus. 800×529px. 1 december 1981.

Bijlage 2: analyse van de recensies over *Amerika Amerika* volgens het classificatieschema.

Legenda:

Recensie 1= 'Oogje toe bij de Jos Brink-show' door Hans van den Bergh

Recensie 2= 'Show overheerst in musical "Amerika Amerika"' door M.R. Ziegler in *De Telegraaf*.

Recensie 3= 'Kluchtigheid troef in musical' door Ruud Kuyper in *Het Vaderland*.

Recensie 4= 'Amerika Amerika, snelle show zonder echt verhaal' door Frans Keijsp in het *Haarlems Dagblad*.

Recensie 5= 'Amerika, Amerika': zwakke musical' door Jacqueline Mahieu in het *Leidsch Dagblad*.

+ = positief argument

- = negatief argument

/ = argument dat geen positief of negatief oordeel uitspreekt

Classificatieschema:

Argumentatie:	Realistisch	Emotivistisch	Intentioneel	Structureel	Moreel	Vernieuwing
Recensie 1	+	+++++ - -	+	+++++	- - -	+
Recensie 2			/	/ ++ - -		+
Recensie 3		- -		+ - -	- - -	+
Recensie 4	+ - -	+++++	/ + - -	/ +++ - -	- -	+
Recensie 5	+	+ / /	+ / - -	- - + / - - - + - - -		- /

Realistische argumenten:

1A: "Jos Brink heeft om te beginnen een serieus, niet al te glad gegeven genomen: een joodse entertainer vlucht in 1939 voor de nazi's..."

4A: "Hoogtepunt is 27 september 1939. Circus. Hier worden clowns als relativerende figuren gezet tegenover marcherende Duitse soldaten die de militaire macht van de nieuwe (h)orde vertegenwoordigen." (+)

4K: "Er zitten vooral, kennelijk om het tijdsbeeld te bepalen, ook antisemitische grappen en opmerkingen in met de bedoeling de anti-joodse sfeer te karakteriseren. Men kan daar toch, gegeven het feit dat het om een musical gaat en dit onderwerp lichtvoetig wordt behandeld, vraagtekens bij zetten." (-, ook moreel en intentioneel)

4H: "Toch is het in het geplaatste tijdsbeeld van de rest van de musical wel enigszins onevenwichtig, want de ideologie van het nazirijk laat zich niet vergelijken met een land dat stoelt op democratische principes..." (-, ook moreel en intentioneel)

5A: "Brink en de zijnen blijken echt iets te willen meedelen, en hun boodschap is de moeite waard: op niet mis te verstane wijze spreekt Brink zijn bezorgdheid uit over het toenemende fascisme, dat indertijd de Tweede Wereldoorlog mogelijk maakte, en nu weer in de vorm van antisemitisme de kop opsteekt." (+, ook intentioneel)

Emotivistische argumenten:

1B: "Er zijn mooi-bizarre kostuums uit de époque ontworpen door Raymond Renard..." (+, ook structureel)

1C: "...dat merkwaardig goed de sfeer van diverse dekken oproept" (+, ook structureel)

1D: "De muziek van Henk Bokkinga klinkt voortdurend geïnspireerd en oppeppend..." (+)

1E: "...daarbij is zijn (van Jos Brink, red.) smaak op het gebied van tekstgrappen niet bepaald verfijnd..." (-, ook structureel)

1F: "...en er zijn een reeks slapstic-achtige scènes die een gevoel van gêne oproepen door hun meligheid en platvloerse dronkemansleut." (-, ook structureel)

1G: "Caroline Kaart heeft slechts twee slotnummers waarvan het eerste, over de eenzaamheid, aangrijpend is." (+, ook structureel)

1H: "Jos Brink is als vanouds energiek en jongensachtig en het meest vermakelijk wanneer hij zich helemaal kan laten gaan in een alcoholische scène na de pauze." (+, ook structureel)

3A: "...en wordt de zaak zo veelvuldig opgehouden door niet ter zake doende zijsprongetjes dat je er doodmoe van wordt." (-, ook structureel)

3B: "Voor de rest gaat de Nieuw Amsterdam bijna ten onder aan pijnlijk aandoende luchtigheid." (-, ook moreel)

4B: "...want Amerika Amerika is een wervelende show geworden waarbij men zich geen minuut hoeft te vervelen." (+)

4C: "De show heeft in totaal zestien scènes, die waarbij het om dans, muziek en liedjes gaat elk met plezier kunnen worden beleefd." (+, ook structureel)

4D: 'Het decor is bijzonder aardig' (+, ook structureel)

4E: "...en is de kostumering heerlijk om aan te zien." (+)

4F: "Voor twee gevoelige rustpunten in dit overweldigende theatergeweld zorgt Caroline Kaart..." (+, ook structureel)

5B: "Brink is op dat moment niet sentimenteel of larmoyant, maar sober en oprecht, en maakt grote indruk." (+, ook structureel)

5C: "Het gemarcheer van Duitse soldaten, compleet met swastika, is niet bedreigend, maar droomachtig weergegeven: een groot deel van Brinks publiek heeft de oorlog meegemaakt." (/ , ook structureel)

5Q: "...dat er voor zorgt dat de stemmen niet rechtstreeks van het toneel komen, maar links en rechts uit de geluidsboxen, een vervreemdende ervaring voor de toeschouwer." (/ , ook emotivistisch)

Intentionele argumenten:

1I: "Die faam, dat deze musical alleen maar grove lolbroekerij zou zijn, bleek in ieder geval volkomen onverdiend." (+)

2A: "In Amerika Amerika valt het accent uitsluitend op de wervelende en glinsterende show die meer dan twee uur lang over het toneel 'raast'." (/ , ook structureel)

4G: "De laatste scène verplaatst ons naar het heden. En in dit stuk wordt politiek stelling genomen." (/)

4H: "Toch is het in het geplaatste tijds kader van de rest van de musical wel enigszins onevenwichtig, want de ideologie van het nazirijk laat zich niet vergelijken met een land dat stoelt op democratische principes..." (-, ook moreel en realistisch)

4K: "Er zitten vooral, kennelijk om het tijdsbeeld te bepalen, ook antisemitische grappen en opmerkingen in met de bedoeling de anti-joodse sfeer te karakteriseren. Men kan daar toch, gegeven het feit dat het om een musical gaat en dit onderwerp lichtvoetig wordt behandeld, vraagtekens bij zetten." (-, ook moreel en realistisch)

4I: “De bemanning is niet alleen naar haar op zoek, maar ook naar een spion. Waarom is eigenlijk niet duidelijk, want het heeft in het verhaal eigenlijk geen werkelijke functie.” (-, ook intentioneel)

5A: “Brink en de zijnen blijken echt iets te willen meedelen, en hun boodschap is de moeite waard: op niet mis te verstane wijze spreekt Brink zijn bezorgdheid uit over het toenemende fascisme, dat indertijd de Tweede Wereldoorlog mogelijk maakte, en nu weer in de vorm van antisemitisme de kop opsteekt.” (+, ook moreel)

5E: “Brink heeft met ‘Amerika Amerika’ zowel amusement willen maken als een waarschuwende vinger willen heffen.” (/)

5F: “Amerika Amerika is in feite mislukt op twee fronten: als amusementsshow is het te glad, te weinig ingenieus en sprankelend, van de woordkunst van Brink is niets te merken...” (-, ook structureel)

5G: “Amerika Amerika is in feite mislukt op twee fronten: (...) als drager van de boodschap is het te weinig onevenwichtig opgebouwd, waardoor het zwaartepunt helemaal aan het eind ligt.” (-)

Structurele argumenten:

1J: “Er is een aanzienlijk aantal voortreffelijke songs en showscènes geschreven...” (+, ook emotivistisch)

1B: “Er zijn mooi-bizarre kostuums uit de époque ontworpen door Raymond Renard...” (+, ook emotivistisch)

1L: “...door Raymond Renard, die ook een handig, goed bespeelbaar en changeerbaar vast decor bouwde...” (+)

1M: “Op een zeldzaam handige, onnadrukkelijke manier worden tal van passagiers geïntroduceerd en een aanzet geschetst van een intrige over een verstekeling...” (+)

1N: “Er is een hoog tempo...” (+)

1O: “...Brink brengt een goochelact die er wezen mag...” (+)

1P: “...de belichting is geraffineerd...” (+)

1Q: “...en er wordt gedanst op choreografieën van Barry Stevens alsof het een eersteklas Broadwayhit geldt.” (+)

1R: “...dat Brink een tekstschrijver, danser, zanger en entertainer is van een Sonneveld-achtige veelzijdigheid.” (+, ook vernieuwend)

1S: “Naast hem mogen trouwens met ere de orkestleden genoemd worden en in het bijzonder Lucie de Lange en Simone Kleinsma, terwijl Caroline Kaart haar omvangrijke stemgeluid bijdraagt.” (+)

2B: “Verder heeft het verhaal weinig om het lijf.” (-)

2C: “De oorlogsdreiging op de achtergrond – Warschau is gevallen en de Duitsers marcheren in een droomscène over het podium- is weinig essentieel.” (-)

2A: “In Amerika Amerika valt het accent uitsluitend op de wervelende en glinsterende show die meer dan twee uur lang over het toneel ‘raast’.” (/ , ook intentioneel)

2E: “...en in een eenvoudig, doch doeltreffend decor...” (+)

2F: “Caroline Kaart, als persoonlijkheid en als zangeres met kop en schouders uitstekend boven de rest...” (+)

3A: “...en wordt de zaak zo veelvuldig opgehouden door niet ter zake doende zijsprongetjes dat je er doodmoe van wordt.” (-, ook emotivistisch)

3D: “Wat overblijft is de herinnering aan twee à drie sterke scènes, zoals bijvoorbeeld die waarin Jos Brink en Frank Sanders (een veel te kokette purser) verkleed als clowns in de weer zijn rond een groep marcherende Duitse soldaten, en een gestroomlijnde tapdance.” (+)

3E: “En ze zitten daar maar met z’n allen op dat schip, zodat er voor de pauze alleen al zeer veel overbodigs te zien is aan dek (sloepenrol), in de bar en in de hut van Benjamins...” (-)

- 4I: “De bemanning is niet alleen naar haar op zoek, maar ook naar een spion. Waarom is eigenlijk niet duidelijk, want het heeft in het verhaal eigenlijk geen werkelijke functie.” (-, ook intentioneel)
- 4J: “Nou ja, verhaal, dat is te sterk uitgedrukt want daarvan is nauwelijks sprake. Dat is het zwakke punt in het stuk.” (-)
- 4C: “De show heeft in totaal zestien scènes, die waarbij het om dans, muziek en liedjes gaat elk met plezier kunnen worden beleefd.” (+, ook intentioneel)
- 4P: “Daarbij is het decor bijzonder aardig.” (+, ook emotivistisch)
- 4E: “...en is de kostumering heerlijk om aan te zien.” (+, ook emotivistisch)
- 5H: “...bestaat uit dansjes, die de naam niet mogen hebben omdat ze niet meer zijn dan wat op maat gezette bewegingen...” (-)
- 5I: “...en gebruikt de Tweede Wereldoorlog als decor voor dit smakeloze gedoe...” (-)
- 5J: “...waarbij Eichmann en Hitler voorkomen in slappe grappen en...” (-)
- 5K: “...nietszeggende, lekker meeswingende liedjes.” (+/-)
- 5B: “Brink is op dat moment niet sentimenteel of larmoyant, maar sober en oprecht, en maakt grote indruk.” (+, ook emotivistisch)
- 5C: “Het gemarcheer van Duitse soldaten, compleet met swastika, is niet bedreigend, maar droomachtig weergegeven: een groot deel van Brinks publiek heeft de oorlog meegemaakt.” (/ , ook emotivistisch)
- 5L: “De teksten staan bol van meligheid, in twee-en-een-half uur zijn hooguit twee originele grappen het voetlicht overgekomen, de rest heeft een baard als een oude rabbi.” (-, ook vernieuwend)
- 5M: “Van echt acteren is ook geen sprake. De personages ondersteunen hun stereotype karakter met evenzulke stereotype uitspraken, die om de paar seconden in een grap moeten uitmonden.” (-)
- 5N: “Het obligate ‘acteur krijgt de slappe lach om eigen leukigheid’ wordt soms wel erg lang volgehouden, en de truc wordt dan steeds doorzichtiger.” (-)
- 5O: “Er wordt in deze musical slecht gedanst...” (-)
- 5P: “Er wordt in deze musical (...) en goed gezongen.” (+)
- 5Q: “...dat er voor zorgt dat de stemmen niet rechtstreeks van het toneel komen, maar links en rechts uit de geluidsboxen, een vervreemdende ervaring voor de toeschouwer.” (/ , ook emotivistisch)
- 5F: “Amerika Amerika is in feite mislukt op twee fronten: als amusementsshow is het te glad, te weinig ingenieus en sprankelend, van de woordkunst van Brink is niets te merken...” (-, ook emotivistisch)
- 5G: “Amerika Amerika is in feite mislukt op twee fronten: (...) als drager van de boodschap is het te weinig onevenwichtig opgebouwd, waardoor het zwaartepunt helemaal aan het eind ligt.” (-)

Morele argumenten:

- 1T: “...zijn musical ‘Maskerade’ werd veelal als ijdeltuiterij afgedaan en hetzelfde lot heeft nu alweer Brinks nieuwe show ‘Amerika Amerika’ getroffen.” (-)
- 1U: “Waar gaat het dan mis? Pas daar waar Jos Brink geen maat weet te houden. Hij stelt zichzelf zo voortdurend in het centrum van de handeling als de door iedereen beminde charmeur, dat het de widestaartspuigaten uitloopt.” (-)
- 1V: “Waar gaat het dan mis? (...) Hij vertoont zich steeds in nieuwe en schitterender pakken, maar ook bloot en in panterondergoed...” (-)
- 3F: “...en Frank Sanders (een veel te kokette purser)...” (-)
- 3B: “Voor de rest gaat de Nieuw Amsterdam bijna ten onder aan pijnlijk aandoende luchtigheid.” (-, ook emotivistisch)

3H: "...want zijn vriendin is als verstekeling aan boord, veel andere dames in negligé. Brink zelf in zijn blote kont). Weerzinwekkend is het, heus waar. (-)

4K: "Er zitten vooral, kennelijk om het tijdsbeeld te bepalen, ook antisemitische grappen en opmerkingen in met de bedoeling de anti-joodse sfeer te karakteriseren. Men kan daar toch, gegeven het feit dat het om een musical gaat en dit onderwerp lichtvoetig wordt behandeld, vraagtekens bij zetten." (-, ook realistisch en intentioneel)

4H: "Toch is het in het geplaatste tijds kader van de rest van de musical wel enigszins onevenwichtig, want de ideologie van het nazirijk laat zich niet vergelijken met een land dat stoelt op democratische principes..." (-, ook realistisch en intentioneel)

Vernieuwingsargumenten:

1R: "...dat Brink een tekstschrijver, danser, zanger en entertainer is van een Sonneveld-achtige veelzijdigheid." (+, ook structureel)

2G: "...tapdancenummer van het gedisciplineerde ensemble. Eigenlijk heel modern, want deze stijl is weer 'in'." (+)

3I: "Het zeer originele verhaal speelt in 1939, aan boord van de Nieuw Amsterdam..." (+)

4J: "De gesproken teksten hebben over het algemeen weinig inhoud, bestaan uit flauwe grappen die uit de oude doos zijn gehaald; wellicht vooroorlogse moppen." (-)

5L: "De teksten staan bol van meligheid, in twee-en-een-half uur zijn hooguit twee originele grappen het voetlicht overgekomen, de rest heeft een baard als een oude rabbi." (-, ook structureel)

5Q: "...dat er voor zorgt dat de stemmen niet rechtstreeks van het toneel komen, maar links en rechts uit de geluidsboxen, een vervreemdende ervaring voor de toeschouwer." (/ , ook emotivistisch)

Bijlage 3: Status Quaestionis

De Nederlandse musicaltraditie en haar Amerikaanse tegenhanger

Nederland is één van de weinige landen met een eigen musicaltraditie. Natuurlijk kent iedereen de Broadway- en West End-musicals, die overal ter wereld gespeeld worden. De Verenigde Staten hebben niet alleen wat betreft Coca-Cola, Mc-Donalds en Apple overal ter wereld invloed, maar juist in de musicalwereld een enorm stempel op de wereldwijde theatertraditie gedrukt. Musicals als *Sister Act*, *Dreamgirls*, *Jesus Christ Superstar*, *Les Misérables* en *Miss Saigon* zijn overal ter wereld opgevoerd. Deze musicals worden ook wel de zogenaamde ‘megamusicals’ genoemd. Jessica Sternfield was de eerste die deze term hanteerde voor musicals met een episch verhaal over grote thema’s als oorlog, liefde, dood, religie en onderdrukking. Een ander kenmerk is dat er zo veel mogelijk gezongen wordt in deze stukken. Gesproken dialoog wordt zoveel mogelijk vermeden. Ook het decor en de kostuums zijn indrukwekkend en ingewikkeld. Meestal zijn met megamusicals heel veel geld gemoeid.⁸⁴ In haar boek *The Megamusical* beschrijft zij hoe deze musicalvorm in de jaren ’70 en ’80 dominant was. Kenmerkend aan deze musicals was dan ook dat zij niet alleen in de Verenigde Staten, maar over de hele wereld werden opgevoerd.

Ook in Nederland zijn megamusicals een grote speler in het theaterveld. Dit beschrijft Frank van der Steen in zijn bachelorscriptie *Mega(musicals) in de mode*. Hij concludeert dat import-musicals als *Porgy and Bess* (1957), *My Fair Lady* (1960), *Anatevka* (1967) en *Cats* (1987) de opmaat waren voor de cultuur van groots opgezette megamusicals die Joop van den Ende in de jaren ’90 introduceerde.⁸⁵ Vanaf die tijd werden met grote regelmaat producties als *Les Misérables* (1991 en 2008), *Evita* (1995), *Tarzan* (2007) en *Miss Saigon* (1996 en 2012). Deze musicals werden allemaal tot in het laatste detail gekopieerd vanuit de Verenigde Staten. Toch kent Nederland wel degelijk een eigen musicalcultuur.

Paul van Ewijk behandelt deze uitgebreid in zijn boek *Met zang en dans: de geschiedenis van de musical in Nederland*. Hij beschrijft hierin hoe de eerste originele Nederlandstalige musical werd geschreven door Mies Bouhuys en Walter Kous, genaamd *Voetje van de*

⁸⁴ Sternfield (2006): p. 1-3.

⁸⁵ Van der Steen (2011): p. 5-8.

vloer.⁸⁶ In 1965 gaf Annie M.G. Schmidt samen met Harry Bannink het echte startschot voor de Nederlandse musical. Hun musical *Heerlijk duurt het langst* werd ook wel een muzikale komedie genoemd.⁸⁷

De maatschappijkritische musicals van Annie M.G. Schmidt, die bovendien voortborduurden op de populaire cabaretttraditie die Nederland rijk was, sloegen aan bij het grote publiek. In de periode van 1965 tot 1990 produceerden zij in samenwerking met componist Bannink talloze musicals, waaronder *En nu naar bed* (1971), *Wat een planeet!* (1973), *Foxtrot* (1977), *Madam* (1981) en *Ping Ping* (1984). Schmidt zette met deze reeks de toon voor wat beschouwd kan worden als de typisch Nederlandse musical.⁸⁸

Vanaf 1979 betrad een nieuw duo het nog maar net uitgezette pad van de Nederlandse musical. Jos Brink en Frank Sanders gaven een hele nieuwe slinger aan de weg die de Nederlandse musicaltraditie tot dan toe had begaan. De musical *Maskerade* was veel meer gebaseerd op de Amerikaanse musicaltraditie, evenals de hierop volgende musicals van dit duo, zoals *Amerika, Amerika*, *Evenaar*, *Madame Arthur* en *Max Havelaar*. Deze musicals hadden een veel groter show-element. Decor, kostuums en groots opgezette ensemble-liederen speelden een grote rol.⁸⁹ Toch waren Sanders en Brink zich ervan bewust dat het van belang was het typisch Nederlandse maatschappijkritische aspect te behouden, wilden hun musicals slagen.⁹⁰

De Amerikaans-Nederlandse nationaliteit van *Amerika, Amerika*

Er is sinds de jaren '90 met de komst van de massaproductie van import-musicals een hoop veranderd in het Nederlandse musicallandschap. Die veranderingen hoop ik te kunnen duiden aan de hand van de musical *Amerika, Amerika* van Jos Brink en Frank Sanders. Over het repertoire van Brink en Sanders is nauwelijks geschreven, terwijl zij een groot stempel hebben gedrukt op de Nederlandse musicaltraditie. Zij waren de eersten die het aandurfden om geïnspireerd op het spektakel en de show van de Amerikaanse musical een door en door Nederlandse musical te maken. In 1981 produceerde zij *Amerika, Amerika*, een musical die verhaalde over het serieuze en zware onderwerp van een groep joden die in 1939 wegvlucht

⁸⁶ Van Ewijk (1993): p. 18.

⁸⁷ Van Ewijk (1993): p. 55.

⁸⁸ Van Ewijk (1993): p. 55.

⁸⁹ Van Ewijk (1993): p. 99-111.

voor het nijpende klimaat dat Hitler voor hen schiep. Per boot reisden zij naar de Verenigde Staten, waar hen de toegang geweigerd werd. Dit zware onderwerp werd verpakt in een, voor die tijd, ware spektakelshow.

In een analyse van *Amerika, Amerika* hoop ik te kunnen ontdekken welke elementen van de Amerikaanse megamusical deze musical in zich heeft, en wat nu juist typisch Nederlands is aan dit stuk. Aan de hand hiervan wil ik duiden op welke manier deze musical zich verhoudt tot de Nederlandse musicalcultuur van na de jaren '90. Ik ben benieuwd of de musicals van Sanders en Brink een voorbode zijn geweest voor het enorme aanbod van import-(mega)musicals vanaf de jaren '90 tot 2015.