

---

# OM DE HETE BRIJ HEEN

---

Een intertekstuele analyse van thematiek en allusie rondom oorlog en trauma in *Cabaret* en *Foxtrot*

Anne van der Burg - S4365240

anne.burg@student.ru.nl

Bachelorwerkstuk Algemene Cultuurwetenschappen

Begeleider: Prof. Dr. Maarten de Pourcq

15-1-2017

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
<b>Hoofdstuk 1: Intertekstuele verbanden met de Tweede Wereldoorlog in <i>Cabaret</i> en <i>Foxtrot</i></b>	<b>5</b>
<b>1. Intertekstualiteit en transformaties</b>	<b>5</b>
<b>2. Voorbeelden van transformaties</b>	
a. Allusie	7
b. Additie en delging	10
c. Verdraaiing	11
d. Uitdieping	12
<b>Hoofdstuk 2: Kritiek op Tweede Wereldoorlogs-escapisme middels alluderende thematiek en dramatische ironie</b>	
<b>1. Moralisering, dramatische ironie en cynisme</b>	<b>13</b>
<b>2. Jules als Epische verteller</b>	<b>14</b>
a. Homoseksualiteit	15
b. Abortus	17
c. Zelfmoord	17
<b>Conclusie</b>	<b>19</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>21</b>
<b>Bijlagen</b>	<b>22</b>

# Inleiding

“Ach, je moet niet zeuren. Je doet pionierswerk.”<sup>1</sup>

Zo reageerde de schrijfster van de musical *Foxtrot*, Annie M. G. Schmidt, toen acteur Willem Nijholt vroeg of de provocatieve homoseksuele kus die ze in haar theatertekst verwerkt had weggelaten mocht worden vanwege gechoqueerd publiek. In 1977 ging de voorstelling *Foxtrot* in première, en betekende de comeback van Annie M. G. Schmidt als toneelschrijfster. Ter inspiratie bezocht ze een aantal jaren eerder in New York de succesvolle Broadwaymusical *Cabaret*, die, tien jaar voordat ze *Foxtrot* op de planken zou zetten, in 1966 voor het eerst werd opgevoerd. De struisveren en glitterpakjes van *Cabaret* inspireerden Annie M. G. Schmidt om samen met Harry Bannink een soortgelijke *Cabaret*-esque sfeer in Nederland te situeren, zich afspelend in de jaren '30, vlak voor de Tweede Wereldoorlog.

Op academisch niveau heeft het ‘pionierswerk’ waar Schmidt het over heeft helaas nog niet plaatsgevonden. *Foxtrot* (en Schmidts andere ‘volwassen’ theaterteksten) zijn, behalve enkele vermeldingen in Schmidts biografieën, nooit onderwerp geweest van wetenschappelijk onderzoek. De enige bijdrage die *Foxtrot* aan de wetenschap heeft geleverd is die van liedteksten, die als ludieke opening voor verder ongerelateerd onderzoek worden gebruikt. Voorbeelden hiervan zijn het hoofdstuk over Nederland in *Europe Dancing: Perspectives on Theatre, Dance and Cultural Identity* door Aalten en van der Linden<sup>2</sup> waar het refrein van ‘*The Dutch don’t Dance*’ bovenaan de pagina prijkt, en een citaat uit ‘*Iedereen was zo*’ opent Jan Oosterholts tekst *Over het onderzoek naar leven en werk van Louis Couperus*.<sup>3</sup> En dat terwijl anderstalige theaterproducties in dezelfde sfeer en hetzelfde genre wel meer aandacht hebben genoten.

Over de Broadwaymusical *Cabaret* is, in tegenstelling tot *Foxtrot*, al het nodige geschreven. Het gaat hier met name over teksten vanuit historisch perspectief met het oog op de manier waarop *Cabaret* een impressie geeft van de Weimar Republiek en oorlogsdreiging in Duitsland. Daarnaast is *Cabaret* ook gebruikt in studies naar queer theory, feminisme, performance en gender zoals in Mitchell Morris’ (2004) “*Cabaret*”, *America’s Weimar, and Mythologies of the Gay Subject* en Linda Mizejewski’s teksten, waaronder een volledig boek uit 1992 over *Cabaret*’s hoofdpersonage Sally Bowles onder de naam *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Vaak wordt de economische crisis van Duitsland in deze periode gekoppeld aan de theatertekst en de personages, terwijl er ook andere lezingen zijn die bepaalde karakters uit *Cabaret* als personificaties zien; zo wordt het personage Sally Bowles in *Divine Decadence* vergeleken met ‘het concentratiekamp’ (vanwege haar ‘*femme-fatale*’-esque kenmerken en het onverschillige gemak waarmee ze abortus pleegt) en de Weimar Republiek in haar geheel, vanwege haar benadrukking van escapisme en decadentie in een periode waarin Berlijn kampt met schulden en verval, en waardoor het Nazisme kon groeien.

Naar intertekstualiteit binnen *Cabaret* is nog geen onderzoek gedaan, behalve naar de adaptatietraditie waarbinnen *Cabaret* valt (de boeken van Christopher Isherwood en de verfilming uit 1972 van David Fosse). Deze scriptie maakt een begin aan een intertekstuele benadering van *Cabaret*, al zal in dit onderzoek de nadruk liggen op *Foxtrot*, en zal *Cabaret* voornamelijk als referentietekst gebruikt worden. Door *Foxtrot* in de theatertraditie van *Cabaret* te plaatsen poogt dit onderzoek *Foxtrot* als relevante tekst te introduceren in het onderzoeksveld. Door enkel de theaterteksten te betrekken bij deze intertekstuele analyse, en de opvoeringstraditie en mise-en-scène buiten beschouwing te laten, zal een vergelijking

---

<sup>1</sup> J. Konijn, R. van der Hout (2010) *Annie ‘oud en out’*.

<sup>2</sup> Andree Grau en Stephanie Jordan (2000)

<sup>3</sup> Neerlandistiek.nl 07.10<sup>e</sup> (2007)

tussen deze twee teksten plaatsvinden om *Foxtrot* op de kaart te zetten, en zo het pionierswerk van Schmidt vanuit een academisch perspectief te beschouwen.

In deze scriptie zal Paul Claes' intertekstualiteitsmodel gebruikt worden om de relatie tussen de twee teksten te onderzoeken. Er zijn namelijk veel overeenkomsten te vinden tussen de twee theaterteksten, ondanks dat *Foxtrot* nooit gepresenteerd is als adaptatie van *Cabaret*. Deze scriptie zet uiteen hoe de twee teksten met elkaar in verband staan, en onderzoekt daarbij niet alleen de overeenkomsten tussen de teksten, maar ook de manier waarop de twee teksten van elkaar afwijken. Hierbij zal het boek *Echo's Echo's* van Paul Claes gebruikt worden als voornaamste bron voor een methodologisch intertekstueel kader.<sup>4</sup>

Terwijl de overeenkomsten tussen de twee teksten goed illustreren waarom ze relevant naast elkaar besproken kunnen worden, zijn het vaak de verschillen die bestaan *naast* deze overeenkomsten die voor de interessantste aanknopingspunten voor onderzoek zorgen. In deze scriptie zal de manier waarop de teksten op significante plaatsen van elkaar afwijken of anders ingevuld zijn aan de hand van Claes' intertekstuele transformaties geanalyseerd en geduid worden. Een kort overzicht van de manieren waarop *Foxtrot* en *Cabaret* met elkaar overeenkomen is te vinden in het volgende schema:

<b>Cabaret</b>	<b>Foxtrot</b>
Context: jaren '30 (Duitsland)	Context: jaren '30 (Nederland)
Situering: enigszins sjofel pension	Situering: sjofel artiestenpension
Situering: nachtclub 'Kit Kat Klub'	Situering: Bouwmeesterrevue, later nachtclub 'De Pompadour'
Tijd van financiële crisis: Weimarrepubliek en inflatie	Tijd van financiële crisis: De Steun
Jongen (Cliff) komt naar hoofdstad (Berlijn) om zich te verrijken (Roman schrijven)	Meisje (Josien) komt naar de hoofdstad (Amsterdam <sup>5</sup> ) om zich te verrijken (Cursus en lessen)
Cliff wordt onverwacht verliefd op zangeres uit een nachtclub (Sally)	Josien wordt onverwacht verliefd op jongen die zingt in de revue (Jules)
Cliff geeft Engelse les om rond te komen tot hij zich literair kan manifesteren via zijn roman	Jules geeft Duitse les om rond te komen om zich te kunnen manifesteren als academicus (en om te ontsnappen uit de revue)
Pensionhoudster (Fraulein Schneider) wordt ten huwelijk gevraagd door haar Joodse vriend van vroeger (Schultz)	Pensionhoudster (Mathilde) wordt ten huwelijk gevraagd door haar rechtse vriend van vroeger (Albert)
Pensionhoudster kiest voor zichzelf en breekt de verloving af	Pensionhoudster kiest voor zichzelf en slaat het huwelijksaanzoek af
Sally raakt onverwacht zwanger	Josien raakt onverwacht zwanger
Sally wil abortus plegen omdat ze niet weg wil uit haar oude situatie in de Kit Kat Klub	Josien wil abortus plegen omdat ze haar eerder verworven vrijheid terug wil
Cliff wil weg uit Duitsland i.v.m. de aanstormende Tweede Wereldoorlog maar Sally ontkent het bestaan hiervan	Jules wil aandacht voor de aanstormende Tweede Wereldoorlog maar Josien ontkent het bestaan hiervan

**Tabel 1: Overeenkomsten *Cabaret* en *Foxtrot***

Nu een concreet beeld van de overeenkomsten geschapen is, en de motivatie om de theaterteksten van deze twee voorstellingen als intertekstueel verbonden naast elkaar te leggen verder toegelicht is, kan er verder geconcentreerd worden op de significante

<sup>4</sup> Paul Claes (2011)

<sup>5</sup> Terwijl de stad waar *Foxtrot* zich afspeelt nergens in de tekst letterlijk genoemd wordt, kan hier vanuit gegaan worden aangezien er meerdere malen wordt gesproken over de Bouwmeesterrevue, waar twee personages uit de tekst op de planken staan. Volgens [http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Bouwmeester\\_Revue](http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Bouwmeester_Revue) werd de Bouwmeesterrevue opgericht in 1922 en was volgens op deze zelfde pagina gevonden affiches te bezoeken in het Amsterdamse theater Carré.

verschillen tussen de twee teksten. Aangezien deze teksten los van elkaar bestaan en geschreven zijn, kunnen we ondanks de genoemde overeenkomsten ook veel verschillen verwachten; *Foxtrot* is immers een ander stuk, met een andere auteur, in een andere taal. De verschillen waar in deze scriptie voornamelijk naar gekeken zal worden zijn de verschillen in thematiek en de manier waarop de Tweede Wereldoorlog een plaats krijgt in de tekst. Terwijl beide teksten het onderwerp van de Tweede Wereldoorlog niet schuwen, manifesteert deze zich in *Foxtrot* op een andere manier en wordt er anders op gereflecteerd. Dit komt mede door de recontextualisering van het stuk van Duitsland naar Nederland, maar ook door een verschuiving in nadruk op verschillende onderwerpen.<sup>6</sup> Zo is er in *Cabaret* meer aandacht voor de groeiende populariteit van de Nazi-partij en de steeds dreigender wordende situatie voor Joodse mensen in Duitsland. In *Foxtrot* wordt, naast de dreiging van de Tweede Wereldoorlog, meer nadruk gelegd op een andere groep die leed onder het Naziregime, namelijk homoseksuelen. Een belangrijk kenmerk van *Foxtrot* is dat het geen volledig historisch<sup>7</sup> stuk is, maar dat veel van de politiek van de jaren '70 ook betrokken wordt bij Schmidts interpretatie, waardoor de tekst als spiegel dient op de contemporaine situatie. De grote aandacht voor abortus en vrouwenrechten, waarover in Nederland in de jaren zeventig en tachtig veel discussie was, krijgt meer betekenis en bovendien meer gewicht door het al veertig jaar eerder als een issue aan te kaarten.

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek zal het analysemodel van Paul Claes verder toegelicht worden, en vervolgens zullen de verschillende intertekstuele transformaties onderzocht en geduid worden. Vervolgens zullen in het tweede hoofdstuk de verschillende thematieken, de functie die de transformaties hebben en de rol van dramatische ironie<sup>8</sup> en cynisme<sup>9</sup> worden besproken, om uiteindelijk tot een conclusie te komen over hoe *Foxtrot* reflecteert op de gebeurtenissen rondom de Tweede Wereldoorlog en welke handvatten de tekst aanreikt om dit onderwerp bespreekbaar te maken. Als referentiekader voor de kwesties van moraal en trauma zal Eskins "On Literature and Ethics" gehanteerd worden.<sup>10</sup> De these

<sup>6</sup> In L. Hutcheon (2003) *Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?* In: *A Theory of Adaptation* Idem. wordt omschreven hoe een adaptatie erom bekend staat haar 'brontekst' met naam en toenaam te noemen. Terwijl dit bij *Foxtrot* niet woordelijk gebeurt, kan door de vele overeenkomsten en de aan te wijzen recontextualisering toch van adaptatie gesproken worden. Voor een puntsgewijze definitie van adaptatie verwijs ik naar Hutcheon (2003) p. 8.

<sup>7</sup> Ibid, p. 18: Hier wordt de onredelijkheid van het benoemen van 'historiciteit' van een adaptatie benadrukt. De auteur redeneert dat "it is a paraphrase or translation of a particular other text, a particular interpretation of history. The seeming simplicity of the familiar label, 'based on a true story' is a ruse: in reality, such historical adaptation are as complex as historiography itself." Dit houdt in dat beide teksten (waarvan we weten dat *Cabaret* een lange adaptatiegeschiedenis heeft die teruggaat naar Christopher Isherwoods boeken over de Tweede Wereldoorlog) niet als historisch 'waar' aangenomen hoeven te worden, maar gezien kunnen worden *impressies* van deze periode, die ons proberen te helpen door de trauma's van deze periode bespreekbaar te maken, vorm te geven en te duiden op een bijna kathartische manier.

<sup>8</sup> Dorleijn & van Boven (2013) p. 294-295: Dramatische ironie wordt in deze tekst gedefinieerd als de manier waarop er betekenis aan een tekst wordt toegevoegd doordat de lezer over meer informatie beschikt dan de personages in de tekst. Deze toevoegingen kunnen komisch, tragisch of spanningverwekkend van aard zijn en zijn in het geval van *Foxtrot* deels berust op extra-diëgetische informatie (informatie in het stuk die buiten het narratief valt; sommige liedteksten bijvoorbeeld) en deels op historische à priori kennis van de lezer.

<sup>9</sup> 'Cynisme' wordt hier gebruikt in de postmoderne betekenis, die in *Cynism and Postmodernity* door Timothy Bewes wordt omschreven als 'a concept mobilized by politicians, critics and commentators as a synonym for post-modernism', en vervolgens wordt de uitoefenaar van cynisme als volgt beschreven: 'the cynic is the typical "postmodern" character, a figure alienated both from society and from his or her own subjectivity.' Van cynisme wordt in deze tekst dus gesproken wanneer er een negatieve, kritische houding wordt aangenomen waaruit vaak een pessimistisch oordeel volgt.

<sup>10</sup> Eskin (2004) onderzoekt de ethisch sturende rol van de literatuur die past binnen de 'Ethical Turn'. Hij stelt daarbij dat '[...] the ethical valence of literature (and art in general) has been located, for instance, in what could be roughly assumed under the heads of its relation to truth, thematics, structure and the uses of language, power to effect a change in perception, inherent appeal to responsibility, or capacity of discursive subversion.' (p. 576) Het is de thematiek van *Foxtrot* die in deze scriptie onderzocht zal worden, waarbij de moraliserende 'sturende' implicaties en oordelen van verschillende thema's wat betreft de Tweede Wereldoorlog zullen worden geïnterpreteerd en geduid.

die in deze scriptie aan de hand van intertekstualiteit onderzocht gaat worden luidt als volgt: *Foxtrot is een adaptatie van Cabaret waarin kritischer wordt gereflecteerd op de verschillende morele kwesties in Cabaret rondom de Tweede Wereldoorlog; deze kwesties worden in Foxtrot bespreekbaar gemaakt door de situaties uit te breiden naar andere thema's dan de Tweede Wereldoorlog.*

Voordat we ons op de teksten richten is het relevant te noemen dat historici die zich verdiepten in het leven van Annie M. G. Schmidt in *Foxtrot* een groot aantal autobiografische kenmerken herkenden: de komst van een jong meisje naar de grote stad, waar ze verliefd wordt op een jongen die homoseksueel blijkt te zijn, zwanger wordt en uiteindelijk abortus pleegt. Schmidt heeft deze autobiografische overeenkomsten later ontkend, en heeft altijd volgehouden dat *Foxtrot* niet op haar eigen leven gebaseerd is. Waar het wél op gebaseerd is heeft ze echter nooit met veel woorden gezegd, en terwijl *Foxtrot* nooit als adaptatie van *Cabaret* gepresenteerd is spreken de overeenkomsten tussen de teksten zodanig voor zich dat *Foxtrot* als adaptatie van *Cabaret* wordt behandeld in dit onderzoek. Door het verband tussen de twee teksten als adaptatie te benaderen kan er extra betekenis toegevoegd worden aan de manieren waarop *Foxtrot* afwijkt van *Cabaret*, om zo een zowel Nederlandse als 'latere'<sup>11</sup> interpretatie van de tekst te laten zien.

---

<sup>11</sup> Tien jaar na *Cabaret* (1966)

# Hoofdstuk 1: Intertekstuele verbanden met de Tweede Wereldoorlog in *Cabaret* en *Foxtrot*

## 1. Intertekstualiteit en transformaties

Het primaire kader waarbinnen dit onderzoek valt is dat van de intertekstualiteit. Hierbij wordt het intertekstuele analysemodel van Paul Claes gehanteerd zoals hij die uiteenzet in *Echo's Echo's: De Kunst van de Allusie*.<sup>12</sup> Dit model is gestoeld op de intertekstualiteitstheorie zoals Genette die ontwikkeld heeft: specifiek verbonden aan de literatuur en zich alleen concentrerend op woordelijke referenties naar andere teksten.<sup>13</sup> Claes breidt dit idee van intertekstualiteit uit door in zijn eigen definitie niet alleen woordelijke interteksten, maar ook allusies te betrekken bij het intertekstuele associatiweb. *Echo's Echo's* biedt niet alleen de methode van intertekstueel onderzoek, maar geeft ook een overzicht van verschillende definities van intertekstualiteit die in de loop van tijd zijn geformuleerd. In dit onderzoek wordt Claes' eigen definitie van intertekstualiteit gehanteerd, die hij beschrijft als 'het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend'.<sup>14</sup>

Belangrijke punten in deze definitie waar Claes ook zelf de nadruk op legt zijn, naast de relaties tussen teksten die het 'beginsel' van intertekstualiteit vormen, de betrokkenheid van het subject dat deze verbanden signaleert, en bovenal ook de *functie* die deze verbanden van dit 'lezend' subject krijgen toegekend. De rol van het subject wordt extra benadrukt in zijn definitie, en is binnen zijn theorie een voorwaarde voor het leggen van een intertekstueel verband: "Het subject is een onontkoombaar gegeven als we teksten willen interpreteren".<sup>15</sup> Minder overduidelijke verbanden, die enkel herkend kunnen worden wanneer een lezer over bepaalde informatie beschikt, worden hierdoor ook beschikbaar voor analyse. Claes benadrukt dat deze onderzoeksmethode niet hoeft te leiden tot totaal subjectivisme, zolang de verbanden die gelegd worden tussen teksten onderbouwd worden met voorbeelden en uitleg van conventies die gehanteerd worden binnen de tekst. Het is om deze reden dat ondanks dat *Foxtrot* nooit woordelijk als adaptatie van *Cabaret* benoemd is, via het associatieve karakter van de intertekstualiteitstheorie de twee teksten toch als verbonden aan elkaar behandeld kunnen worden. Op dezelfde manier kan een term zoals recontextualisering gebruikt worden vanwege de overeenkomsten in plot en personages én door het feit dat *Cabaret* als inspiratiebron voor *Foxtrot* gediend heeft.<sup>16</sup>

Wanneer we, na intertekstualiteit gedefinieerd te hebben, naar de term 'intertekst' kijken, vinden we bij Claes de volgende definitie: 'Het geheel van teksten dat door intertekstuele relaties verbonden is, is een intertekst. Alle teksten die van zo'n intertekst deel uitmaken, kunnen, als we meer op hun verschillen dan op hun overeenkomsten focussen, variaties of *transformaties*<sup>17</sup> van elkaar worden genoemd.' Om de verschillende transformaties binnen de intertekst te structureren gebruikt Claes termen van transformaties uit de moderne linguïstiek en klassieke retoriek, en deelt ze vervolgens in op drie functionele niveaus, wat resulteert in de indeling zoals te zien in tabel 2.

---

<sup>12</sup> Claes (2011).

<sup>13</sup> Yra van Dijk, Maarten De Pourcq en Carl De Strycker (2013) p. 43

<sup>14</sup> Claes. p. 49.

<sup>15</sup> Ibidem. P. 58

<sup>16</sup> J. Konijn, R. van der Hout (2010) *Annie 'oud en out'*.

<sup>17</sup> Claes (2011). P. 52

<b>Transformaties</b>	Additie	Deletie	Substitutie	Repetitie
<b>Niveaus</b>				Letter- of klankcitaat
Vorm	Uitwerking	Samenvatting	Omschrijving	
Inhoud	Uitdieping	Afvlakking	Verdraaiing	Allusie
Beide	Uitbreiding	Delging	Verwisseling	Citaat

**Tabel 2: Intertekstuele transformaties<sup>18</sup>**

Tabel 2 toont vier verschillende soorten transformatie: additie (toevoeging), deletie (weglating), substitutie (vervanging) en repetitie (herhaling). Deze transformaties kunnen plaatsvinden op het niveau van vorm, betekenisinhoud en kunnen ook op beide niveaus van toepassing zijn. Bij transformatie van vorm wordt de tekst aangepast op zo'n manier dat er geen wezenlijke verandering plaatsvindt bij de inhoud van de tekst, terwijl wanneer de vorm getransformeerd wordt er niet altijd een verandering in vorm hoeft te zijn. Een transformatie duidt dus eigenlijk op een manier waarop twee teksten op een bepaald punt van elkaar verschillen, of in verband met elkaar staan. De tweede helft van dit hoofdstuk zal voornamelijk bestaan uit de meest relevante voorbeelden van deze transformaties tussen *Foxtrot* en *Cabaret*. Definities van de twaalf transformatievormen zijn te vinden in Claes en worden hier vanwege de beperkte omvang van dit onderzoek niet diepgaand behandeld.

Wanneer we intertekstuele verbanden volgens Claes' schema gaan benoemen is het belangrijk om de subjectieve aard van intertekstualiteit in het achterhoofd te houden. Het hangt namelijk vaak van de subjectieve interpretatie van een verband af, hoe die benoemd wordt. Dit houdt in dat sommige transformaties verschillende benamingen toegewezen kunnen krijgen, afhankelijk van de toegediende *functie* van dit verband. Om dit te illustreren is het brede niveau van context een interessant voorbeeld.

Terwijl beide teksten gesitueerd zijn in een (artiesten-)pension, bevindt dat van *Cabaret* zich in Berlijn en dat van *Foxtrot* in Amsterdam. Hoewel de abstracte inhoud van het narratief, namelijk verschillende situaties en problemen rondom de bewoners van een artiestenpension, in eerste instantie hetzelfde blijft, wordt deze situatie 'vertaald' van een Duitse naar een Nederlandse. Dit zou binnen het schema van Claes daardoor vallen onder 'omschrijving'. Er zou echter ook gezegd kunnen worden dat, doordat de *vorm*, in dit geval 'mensen met elk hun eigen problemen in een artiestenpension', hetzelfde blijft en alleen de *inhoud* van hun problemen verandert, er juist sprake is van 'verdraaiing'. Deze verplaatsing van Duitsland naar Nederland brengt verandering van inhoud teweeg op grotere schaal wanneer we ons realiseren dat de overeenkomst van *tijd*, namelijk de jaren '30, resulteert in een groot contrast tussen Nederland en Duitsland met het oog op de Tweede Wereldoorlog.

Waar er op het eerste gezicht enkel een verandering in vorm plaatsvindt, blijkt de inhoud door deze verandering van vorm en context drastisch te veranderen: er lijkt eerder sprake te zijn van 'verwisseling'. Wanneer we er echter de nadruk leggen op *Foxtrots* rol als adaptatie van *Cabaret* lijkt er eerder sprake te zijn van 'repetitie' van inhoud terwijl de vorm van de tekst, het narratief in grote lijnen, hetzelfde blijft; dit duidt op een *allusie*, die Claes definieert als "een intertekstuele transformatie die bestaat uit de niet fonische of grafische herhaling van een architectekst in een fenotekst, geïdentificeerd en geïnterpreteerd (van functie voorzien) door een lezer(sgroep)".<sup>19</sup> Wanneer deze uitgebreidere definitie wordt geraadpleegd lijkt de term 'allusie', en in het bijzonder de *tekstuele* allusie, die volgens hem verwijst naar een andere tekst in plaats van naar een enkel woord, passend.<sup>20</sup> De subcategorie 'indexicale

<sup>18</sup> Ibidem. P. 54

<sup>19</sup> Claes (2011) p. 103

<sup>20</sup> Ibidem. P. 106



allusie' zou ook toepasselijk zijn aangezien het de twee teksten verbindt via het verband in plaats en tijd.<sup>21</sup>

Dan bestaat er ook nog de term 'recontextualisering', een term die niet in het schema van Claes voorkomt maar wel degelijk relevant is in dit onderzoek.<sup>22</sup> Uiteindelijk kunnen veel van de kleinere transformaties in deze tekst worden toegeschreven aan de manier waarop het narratief is 'verplaatst' naar Nederland, en de tekst verwijst naar politieke kwesties uit de periode van de destijds beoogde lezer. Wat dit voornamelijk aantoont is dat hoe 'groter' de aan te duiden transformatie is, hoe moeilijker deze te typeren is. Daarom zal er in deze scriptie over kleinere transformaties gesproken worden met het doel om dit in te perken.

## 2. Voorbeelden van transformaties

### a. Allusie

Wanneer we het over allusies hebben kan het handig zijn om daarbij het woord 'zinspeling' in het achterhoofd te houden; de verwijzende aard van de allusie wordt daarbij benadrukt.<sup>23</sup> De allusie is misschien wel een van de bekendste intertekstuele transformaties. Een belangrijke oorzaak hiervan is de plaats van de allusie in het schema: onder 'vervanging' van *inhoud*. Het zinspelen en de verwijzende aard maakt de allusie tot een belangrijk literair gereedschap bij het confronteren van trauma. Door niet letterlijk te praten over datgene dat het trauma teweeg heeft gebracht, in dit geval de Tweede Wereldoorlog, wordt het gemakkelijker om hierop te reflecteren. Zo helpen de literatuur en het theater door een ander, meer ingedekt en zo ook een meer beschermend tekensysteem aan te bieden dat gebruikt kan worden om binnen een relatief veilige omgeving kwesties zoals de Tweede Wereldoorlog bespreekbaar te maken. De kritische functie van de allusie die naast de trauma verwerkende functie bestaat, en de manier waarop deze in *Foxtrot* voorkomt, zal in het tweede hoofdstuk ter sprake komen. Er zullen hieronder nog een aantal allusies besproken worden die de situatie in de twee teksten verder verbinden aan de Tweede Wereldoorlog én aan elkaar.

Door de afwijkende context van de twee teksten wordt de Tweede Wereldoorlog op verschillende manieren gerepresenteerd. In *Cabaret* is de politieke onrust binnen Duitsland goed merkbaar, zeker wanneer in de tweede akte te lezen is hoe een lid van de Nazi-partij het verlovingsfeest van een Joodse man en de pensionhoudster verstoort, wat uiteindelijk resulteert in de afbraak van de verloving. In *Foxtrot* zien we een soortgelijke mogelijke verloving met de pensionhoudster, die echter nooit plaatsvindt omdat de Nederlandse vrouw voor een onafhankelijk leven kiest: een symbool voor hoe Nederland probeerde onpartijdig te blijven gedurende de oorlog die komen ging. Tegelijkertijd wordt er in Nederland veel passiever gesproken over de Tweede Wereldoorlog. Van de stoïcijnse ontkenning die in Duitsland heerste neigt de Nederlandse mentaliteit nog verder richting een 'ver-van-mijn-bed-show', terwijl er ironisch gezien tegelijkertijd wél een heel lied gewijd is aan het leren van de Duitse taal ("Duitse Les"), waar *Foxtrots* Josien zich nogal tegen verzet:

Josien	Ik vind het een rotvak, een rottaal. 'K wil niet. Waarom moet ik Duits leren.
Jules	't kan heel gauw te pas komen, straks, als de moffen hier zijn.
Josien	Die komen niet.
Jules	Straks als er oorlog is.
Josien	D'r komt geen oorlog, zegt m'n vader. D'r is helemaal niks aan de hand. <sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ibidem. P. 107

<sup>22</sup> P. Pavis (2013) p. 221 Levert de volgende definitie voor 'recontextualisering': "[...] the 'transposition of dramatic action into new spatio-temporal referents', thus takes place in an environment familiar to the contemporary audience."

<sup>23</sup> Claes (2011) P. 103

<sup>24</sup> *Foxtrot* p. 83

Deze ontkenning, of ‘struisvogelmentaliteit’ zoals het in *Foxtrot* wordt genoemd, is in beide teksten herkenbaar, en door de afwijkende manieren waarop de twee teksten deze struisvogelmentaliteit behandelen wordt *Foxtrots* kritische tekst ‘Niks aan de hand’ veel cynischer.<sup>25</sup> Terwijl in *Cabaret’s* Duitsland de oorlogsdreiging veel groter en duidelijker merkbaar is, wordt er minder aandacht aan besteed door de hoofdpersonages, tot het moment waarop Cliff zich de oorlogsdreiging realiseert aan het eind van de eerste akte, waarna alles pijnlijk duidelijk wordt. Door de meer benadrukte, en via het personage Josien als ‘naïef’ gebrande, houding van bovenstaand fragment geeft *Foxtrot* niet alleen kritiek op de houding van Nederland tegenover de oorlogsdreiging, maar ook op de manier waarop *Cabaret* weigert het uitgesprokene te hebben over de Duitse ‘struisvogelmentaliteit’. Een belangrijk detail is dat degenen die het meeste gevaar lopen in *Cabaret* het meest ontkennen (de Joodse man), samen met de naïeve Sally die ervan overtuigd is dat de omgeving van de Klub een ‘onpolitieke’ plaats is, wat wordt ontkracht door de afsluitende toneelaanwijzingen van de theatertekst:

*The girl orchestra appears on stage as do the characters from the opening scene, but this time the picture and the mood are different. The girls are not as pretty, German uniforms and swastika armbands are apparent; it is not as bright, a dream-like quality prevails. Dissonant strains of ‘Willkommen’ are heard.*<sup>26</sup>

De manier waarop het orkest in de Klub in Nazi-uniform op het podium staat toont dat de Klub al die tijd al wel degelijk ‘getekend’ was, en verwijst naar de onopgemerkte groei van de Nazipartij in Duitsland. De oorlog is daadwerkelijk dichtbij, en terwijl de meeste personages aan het einde van *Cabaret* zich hiervan wel bewust zijn en het toegeven, blijft de Klub een omgeving van ontkenning. In *Foxtrot* wordt hier meer op gereflecteerd via de liedjes die op het publiek gericht zijn, en niet binnen het narratief functioneren. Ook het eindnummer ‘Dansen op een Vulkaan’ toont deze kennis van wat er aan gaat komen, terwijl personages zoals Josien een onrealistisch positief beeld van hun toekomst hebben:

Josien            Ik ben VRIJ... Weet je wat dat IS? Nee, dat weet niemand zo goed als ik op dit moment. VRIJ! Ik kan alles gaan doen wat ik wil. Ik wil werken en m’n eigen brood verdienen en van niemand afhankelijk zijn. En vrijen met wie ik wil. En vriendjes zijn met wie ik wil. En nog lang niet trouwen... het is geen eind, het is een begin.<sup>27</sup>

Deze nadruk op een ‘begin in plaats van een einde’ op de drempel van de Tweede Wereldoorlog is een voorbeeld van dramatische ironie: terwijl de naïeve Josien van niets weet, kan het niet anders dan dat hedendaags publiek zich pijnlijk bewust is van wat er gaat komen. Er is eenzelfde scheiding van personages herkenbaar in beide teksten, waarbij het naïeve meisje aan de kant van ontkenning staat en een ander deel van de personages heel goed weet dat de oorlog uitbreekt. Terwijl deze groep een stuk kleiner is in *Foxtrot* wordt de oorlog heel concreet aangekondigd. *Foxtrot* legt een zo helder mogelijk contrast van de twee houdingen in de laatste zinnen voor de finale, die alles behalve het vrolijke ‘Wilkommen’ van *Cabaret* de oorlog aankondigen:

Josien            Laten we dansen! Jules, ik wil dansen. Zet de radio aan.

*(radio met marcherende soldaten, Duitse liederen)*

Jules             Dat wordt dansen op een vulkaan.

---

<sup>25</sup> Ibidem. P. 84

<sup>26</sup> *Cabaret* 2-7-25

<sup>27</sup> *Foxtrot* p. 151

## De laatste dans: Dansen op een Vulkaan

*Straks gaan de lichten uit  
Dit is de laatste kans  
In heel Europa gaan de lichten uit  
Dit wordt de laatste dans  
Dit is de laatste keer  
Dit is de zwanenzang  
De muggen dansen bij zonsondergang  
Morgen zijn we d'r niet meer  
Er is maar weinig tijd  
Dus doe je mooiste kleren aan  
Laten we nog één keer dansen gaan  
Dansen op een vulkaan<sup>28</sup>*

Een vorm van allusie die ook relevant is om te bekijken betreft het escapisme dat vaak gepaard gaat met bezoeken aan nachtclubs in beide teksten: pogingen om aan de realiteit te ontsnappen en te vluchten in simpel vermaak (dansen). In het in Duitsland gesitueerde *Cabaret* wordt de dreiging van de oorlog die in de tekst heerst regelmatig 'ontsnapt' via scènes in de Kit Kat Club. In het lied 'Wilkommen' wordt escapisme benadrukt met de zinnen "Leave your troubles outside! So – Life is disappointing? Forget it!"<sup>29</sup>. De liedjes in de revue en de nachtclub in *Foxtrot* evengoed gaan over de gemakkelijke liefde die *Cabaret* probeert te schilderen. Er is hier echter wederom een afwijking van *Cabaret*: in dit geval begint een van de zangers de geïdealiseerde tekst van het lied 'Dat ene moment'<sup>30</sup> te verhaspelen, en doorbreekt op deze manier de zorgeloze façade van de nachtclub. Wanneer het tweede en derde refrein van dit lied met elkaar worden vergeleken is dit contrast steeds beter zichtbaar.<sup>31</sup>

### 2<sup>e</sup> Refrein

*Dat ene moment  
Tussen jou en mij  
Tussen mij en jou  
Zo vol sentiment  
Blijft me altijd bij  
Dat ik altijd onthou*

### 3<sup>e</sup> Refrein

*Dat ene moment  
Tussen jou en mij  
Tussen mij en jou  
Zo'n klein incident  
Blijft me altijd bij  
Dat ik eeuwig onthou*

### *JULES IS Z'N TEKST EVEN KWIJT*

*Dat was het ogenblik waarop ik  
zeker wist  
Dat onze ladida voor altijd was  
beslist  
Alleen wij samen op het hele  
continent  
Dat ene moment  
Dat ene moment  
Vanaf dat moment  
Geen experiment  
Maar consequent  
Voor honderd procent*

*LISETTE: Ik kreeg een brok van  
ontroering in m'n keel*

*JULES: Het gaf een schok,  
d'r bleef van jou geen stuk meer heel*

*SAMEN: Alleen wij samen op het  
hele continent*

*LISETTE: Dat ene moment dat ene  
moment  
Vanaf dat moment vanaf  
dat moment*

<sup>28</sup> *Foxtrot* p. 155

<sup>29</sup> *Cabaret* 1-1-1

<sup>30</sup> *Foxtrot* p. 104

<sup>31</sup> *Foxtrot* 'Nachtclubliedje Jules en Lisette p. 104, Bijlage 1

*JULES: Voorgoed impotent*

*LISETTE: Vanaf dat moment*

*JULES: Kreeg ik 'm niet meer overend*

*LISETTE: La La La (ZE ZINGT DIT VERSCHRIKT DOOR ZIJN TEKST HEEN)*

In dit voorbeeld kunnen we wederom verdraaiing herkennen: de vorm van dit fragment komt overeen met de verschillende scènes in de nachtclub, waaronder het lied 'Two ladies', waar door de acteurs over een rooskleurig leven wordt gezongen. De verandering van de inhoud, namelijk de aanpassingen die *Foxtrots* zanger aan zijn teksten maakt, zorgt niet alleen voor een conflict binnen het narratief maar voegt ook extra betekenis toe aan de context wanneer we dit fragment betrekken op de oorlogsthematiek. Het expres weglaten van het woord 'toekomst' in het nummer zou als een verwijzing gezien kunnen worden dat hij wil ontkennen dat de toekomst, waarin de Tweede Wereldoorlog staat te gebeuren, 'voor altijd beslist', en dus onvermijdelijk is. Tegelijkertijd kan het vervangen van het woord 'toekomst' met een 'ladies-da' ook een verwijzing zijn naar het escapisme en de ontkenning van wat er aankomt waar de nachtclub symbool voor staat. Al met al leidt het weglaten van dit woord tot een doorbreking van het narratief binnen het nummer, waardoor zanger Jules een conflict krijgt met zijn tegenspeelster. De opbouwende rebellie van Jules piekt bij 'kreeg ik 'm niet meer overend', op welk punt Lisette geen andere oplossing meer weet behalve er 'lalalalala' doorheen te zingen, in de hoop dat het niet gehoord wordt. Ook dit is een directe ontkenning van het doorbroken narratief, en bovendien ontkenning van Jules' gesuggereerde homoseksualiteit door zijn gebrek aan belangstelling voor Lisette.

### **b. Additie en delging**

De afwijkende thematiek in *Foxtrot* in verhouding met *Cabaret* leidt ertoe dat er binnen het verband tussen de twee teksten sprake is van zowel 'uitbreiding' als 'delging', wat inhoudt dat er zowel wordt toegevoegd aan het stuk wat bepaalde thematieken betreft (Additie) en er op andere punten aandacht wordt ingeleverd (Deletie). Zo is de thematiek rondom homoseksualiteit (waar slechts één keer naar verwezen wordt in het script van *Cabaret*) in *Foxtrot* een van de kernonderwerpen. Hetzelfde geldt voor de kwestie van abortus: waar er in *Cabaret* enkel terloops naar verwezen wordt door Sally, wordt het in *Foxtrot* vergroot tot bespreekbaar dilemma. Wat betreft deze beide onderwerpen is er in *Foxtrot* sprake van additie. Deze additie komt voort uit de verdraaiing van protagonist naar een vrouwelijk personage, waardoor er veel aan de vrouwelijke sfeer van *Foxtrot* wordt toegevoegd. Ook lijkt er additie plaats te vinden wanneer we kijken naar *Foxtrots* vrouwelijke personages in het algemeen; ze krijgen meer ruimte om hun persoonlijkheid te ontwikkelen en zijn 'rondere' karakters.

Het kan niet anders dan dat er 'ruimte is gemaakt' binnen het stuk om bovenstaande onderwerpen te behandelen, wat heeft geleid tot delging van bepaalde thematiek uit *Cabaret*. Zo wordt er minder gesproken over de dreiging die in de periode vóór de Tweede Wereldoorlog al heerste voor Joodse mensen.<sup>32</sup> Dit is vanuit recontextualisering goed uit te leggen: de verplaatsing van *Foxtrot* naar Nederland verklaart waarom er minder van deze dreiging gevoeld wordt. Terwijl deze dreiging er wel is, wordt er weinig aandacht aan geschonken door de Nederlanders, net als aan de andere vormen van oorlogsdreiging. Deze 'struisvogelmentaliteit' is een van de grote kritische motieven die *Foxtrot* aandraagt.

---

<sup>32</sup> Enkel een terloopse verwijzing naar 'Duitse refugés' duidt op de situatie in Duitsland: *Foxtrot* p.

Daarnaast is het gevaar en de onderdrukking van Joden ook minder aan de orde in *Foxtrot* omdat er geen Joodse personages in de tekst voorkomen. In plaats daarvan is er aandacht voor een groep die op een andere manier onderdrukt wordt, namelijk personages die uitkomen voor hun van de norm afwijkende geaardheid. In zijn sololied over dit onderwerp zingt Jules ‘Veeg ons maar weg, wrijf ons maar uit’, wat suggereert dat het bestaan van homoseksualiteit wordt afgewezen en ontkend door de samenleving waarin hij zich bevindt, net zoals dit gebeurt met de Tweede Wereldoorlog.

Het effect van delging van thematiek hoeft niet per se ook voor minder aandacht te zorgen of een specifieke problematiek te nuanceren: doordat in *Foxtrot* minder gesproken wordt over de Jodenvervolgning zijn de korte, terloopse momenten waarop de tekst het wél bespreekt veel krachtiger. Delging kan daarbij dus ook een concentratie van thematiek betekenen, dat doordat het minder belicht wordt in de schaduwen uitgroeit tot een veel indrukwekkender en onheilspellender probleem.

### c. Verdraaiing

Een andere transformatie die interessant is om te onderzoeken in het geval van *Cabaret* en *Foxtrot* is de *verdraaiing*. Verdraaiing valt in het schema van Claus onder ‘substitutie’ en is herkenbaar als een transformatie van inhoud, terwijl de vorm (min of meer) hetzelfde blijft. Hiervan zijn twee relevante voorbeelden te noemen, waarbij de eerste vrij letterlijk een soortgelijke vorm met afwijkende inhoud laat zien en de tweede een verdraaiing op grotere schaal laat zien.

Het eerste voorbeeld van ‘verdraaiing’ dat hier besproken wordt geeft ons een indruk van hoe de twee teksten verschillen doordat een in beide teksten voorkomende handeling een andere inhoud heeft. In beide teksten leest de onwetende protagonist namelijk een boek om meer over de beleavingswereld van een ander personage in het narratief te leren, wat tegelijkertijd het publiek meer informatie verschaft over de thematiek van de tekst. Terwijl de vorm van de handeling, namelijk het lezen van een boek, hetzelfde blijft, is de letterlijke inhoud van zowel de boeken als daardoor ook de handeling compleet anders. In *Foxtrot* wordt in het lied “Iedereen was zo” omschreven hoe de protagonist een boek leest over homoseksualiteit, een belangrijk thema binnen *Foxtrot*. In *Cabaret* leest protagonist Cliff echter een heel ander boek, wat leidt tot een andersoortig conflict: Hitlers *Mein Kampf* verschaft zowel inzicht voor de lezer als voor de protagonist inzicht in de situatie die heerst in *Cabaret*. Op deze manier heeft de verdraaiing van de inhoud van het boek impact op de thematiek van de tekst, en toont dat *Foxtrot* een ander pad inslaat door de kwestie van homoseksualiteit in het spotlicht te zetten. Waar er op het gebied van thematiek hier, zoals eerder al genoemd is, additie plaatsvindt wat betreft homoseksualiteit, is er wat dit specifieke voorbeeld van het boek betreft sprake van verdraaiing.

Een ander geval van verdraaiing is vindbaar op het gebied van perspectief, en daardoor het personage van waaruit het publiek de geschiedenis van het stuk volgt. Er vindt namelijk een verdraaiing van protagonist plaats wanneer we *Cabaret* en *Foxtrot* vergelijken; die verplaatst van de mannelijke Cliff (*Cabaret*) naar een vrouwelijke Josien (*Foxtrot*). Hierdoor worden in *Foxtrot* andere bedreigingen aan het licht gebracht die voor deze nieuwe protagonist substantiëler en indrukwekkender zijn.

Zo ligt er in *Cabaret* een nadruk op de aankomende Tweede Wereldoorlog en de opkomst van de Nazi-partij. Vanuit een mannelijke buitenlander worden we voorgesteld aan taferelen zoals smokkelarij, antisemitisme en opkomend nazisme. In *Foxtrot*, waar de protagonist vanuit een vrouwelijk perspectief de wereld inkijkt, worden andere dreigingen en problemen besproken, waardoor de thematiek van het theaterstuk drastisch verandert.<sup>33</sup> Waar de worstelingen van de vrouwelijke personages in *Cabaret* minder aandacht krijgen, en

---

<sup>33</sup> Mieke Bal (1978) p. 104

Sally als impulsief en besluiteloos wordt neergezet, krijgt Josien in *Foxtrot* de ruimte om de complexiteit van keuzes rondom ongewenste zwangerschap, abortus en uiteindelijk zelfs zelfmoord uiteen te zetten in liedjes zoals *Over Tijd* en het lied dat heel tekenend *Zelfmoordliedje Josien* wordt genoemd. Deze moeilijke beslissingen worden in het vanuit het mannelijk perspectief vertelde *Cabaret* niet behandeld: daar ligt meer nadruk op de financiële zekerheid die hoort bij vaderschap. In *Foxtrot* wordt door de verdraaiing van man naar vrouw van de protagonist, die als zodanig wordt aangewezen vanwege haar rol als ‘nieuwkomer’ in het narratief, het perspectief mee verdraaid, en daardoor ook een groot deel van de thematiek van de tekst.

Deze verdraaiing is ook herkenbaar in de plaatsing van de scènes volgens de toneelaanwijzingen. Het feit dat *Foxtrot* zich voornamelijk afspeelt binnen de huiselijke sfeer en er minder scènes gesitueerd zijn binnen de nachtclub zorgt voor een afwijking van *Cabaret* die te rechtvaardigen is door deze verdraaiing van perspectief. Dit staat in groot contrast met *Cabarets Sally Bowles*, die ondanks haar vrouwelijkheid weigert zich te verankeren aan de vrouwelijke omgevingen die haar worden voorgeschreven. In plaats daarvan eist ze te blijven werken in de nachtclub, een plaats van genot die voornamelijk voor mannen bedoeld is.<sup>34</sup> Dit is vervolgens weer te verbinden aan de manier waarop ze uiteindelijk weigert om haar zwangerschap door te zetten en een vrouwelijke rol in te nemen door abortus te plegen; deze weigering van zowel een vrouwelijke rol als een vrouwelijke ruimte kan als een allusie gezien worden naar de rol van moeder, waar ze (na er wel over getwijfeld te hebben) ook vanaf ziet zodra ze hoort dat ze haar leven in de Klub ervoor moet opgeven.

#### **d. Uitdieping**

Dit brengt ons op een andere vorm van transformatie, namelijk ‘uitdieping’, waarbij een teken, tekst of gebeurtenis meer betekenis krijgt. Een van de laatste nummers die wordt gezongen in *Foxtrot* is het ‘Zelfmoordliedje’ van Josien, waarin ze verschillende manieren opsomt om zelfmoord te plegen. Uiteindelijk concludeert ze in dit liedje met ‘Er is geen uitweg meer, en ik kan nergens naartoe’ dat de enige manier waarop ze zichzelf van het leven kan beroven het opendraaien van de gaskraan in haar kamer is. In combinatie met de scène die volgt, waarin er een Duitse zeppelin met een hakenkruis erop boven de stad hangt, kan Josiens handeling worden ‘uitgediept’ naar een voorbode van de massale vergassing die in de concentratiekampen tijdens de Tweede Wereldoorlog zouden plaatsvinden. Er zijn in *Foxtrot* meer van deze uitdiepingen te vinden; hiervoor moet er echter met een scherp oog naar de teksten gekeken worden.

Het effect van deze transformaties in *Foxtrot*, wanneer we het vergelijken met *Cabaret*, is dat er meer aandacht is voor ogenschijnlijk andere thematiek dan de Tweede Wereldoorlog. Door middel van allusie kan echter gesuggereerd worden dat via deze thematieken zoals homoseksualiteit, abortus en zelfmoord (ondanks de zware aard van deze thema’s) wordt geprobeerd om van de Tweede Wereldoorlog een bespreekbaar onderwerp te maken. Zoals onder het kopje ‘delging’ al genoemd werd, worden deze conflicten bespreekbaar gemaakt door via andere thematieken de conflicten rondom de Tweede Wereldoorlog te bespreken.

---

<sup>34</sup> Meer over het personage van Sally Bowles en haar conflicten met gender zijn te lezen in Linda Mizejewski (1992) *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*.

# Hoofdstuk 2: Kritiek op Tweede Wereldoorlogse escapisme middels alluderende thematiek en dramatische ironie

## 1. Moralisering, dramatische ironie en cynisme

In dit hoofdstuk worden de verschillende transformaties geduid en zal beargumenteerd worden hoe de verschillende thematieken van *Foxtrot* binnen die van de Tweede Wereldoorlog geplaatst kunnen worden. Ook de manier waarop *Foxtrot* ‘verteld’ wordt krijgt in dit hoofdstuk aandacht, net als de wijze waarop de tekst inspeelt op de kennis die de lezer heeft van de Tweede Wereldoorlog. Vaak gebruikt *Foxtrot* deze kennis om wrange situaties te creëren middels de verwachtingen die de personages uitdrukken over de toekomst, waarvan het beoogde publiek weet dat het anders zal lopen. Zeker wanneer we de gebeurtenissen in *Cabaret* ook rekenen onder de voorkennis van de lezer/toeschouwer van *Foxtrot* kan er uit verschillende fragmenten reflectie en kritiek op zowel *Cabaret* als de Tweede Wereldoorlog herkend worden. Deze in *Foxtrot* veelgebruikte techniek heet *dramatische ironie*. In zowel de liedjes als in de lopende teksten van *Foxtrot* is dramatische ironie te herkennen, en ook bij bepaalde transformaties die in het eerste hoofdstuk besproken zijn komt dramatische ironie voor. In dit hoofdstuk wordt een aantal gevallen van dramatische ironie uit *Foxtrot* onderzocht waarin wordt gereflecteerd op de Tweede Wereldoorlog als historische gebeurtenis én op de manier waarop *Cabaret* deze gebeurtenis presenteert.

Naast vormen van dramatische ironie wordt er in *Foxtrot* ook af en toe op een meer cynische wijze naar de Tweede Wereldoorlog teruggekeken. In *Foxtrot* is het enkel het personage Jules dat dit doet; in de loop van het stuk lijkt hij de dubbelrol van zowel politiek geëngageerd personage binnen het verhaal, als van verteller van het verhaal te spelen. Zo neemt hij deel aan de gebeurtenissen binnen het stuk, waarna hij vervolgens een lied zingt waarin hij reflecteert op wat er in het narratief gebeurt en dit met een cynische houding afkraakt, wetend wat er komen gaat en hoe dit afwijkt van de verwachtingen. Hij combineert dit met dramatische ironie; het beste voorbeeld hiervan is de pauzefinale ‘Niks aan de hand’. Het eerste deel hiervan toont zijn cynische houding tegenover het Nederlandse beleid, en er is dramatische ironie te bespeuren in zijn omschrijving van de ‘struisvogelmentaliteit’ van minister Colijn en zijn kritiek op de fatale ‘tactvolle’ tolerantie tegenover Hitlers regime. Het lied escaleert tot Jules over zaken zingt die tijdens en ná de Tweede Wereldoorlog zijn gebeurd, waar hij als personage binnen het narratief geen kennis van hoort te hebben. Dit heeft een dubbel effect binnen de tekst: aan de ene kant gaat de lezer Jules als autoriteitsfiguur zien die duidelijk meer weet over het verhaal. Tegelijkertijd plaatst het dit verhaal in een raamvertelling, waardoor de lezer sneller geneigd is de rest van de thematiek binnen *Foxtrot* op de tijd waarin de tekst geschreven is te betrekken, aangezien dat de tijd is waarop Jules zijn reacties baseert. Dit leidt ertoe dat de lezer *Foxtrot* gaat benaderen als een reflectie op de Tweede Wereldoorlog die meer afstand creëert dan *Cabaret*, wat dankzij deze afstand minder confronterend is maar tegelijkertijd door de nabijheid van de tekst tot de realiteit juist meer confronterend is.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> In Eskin (2004) wordt de bijzondere moraliserende rol van literatuur (en in het verlengde daarvan, kunst in het algemeen) volgens Aristoteles omschreven als functioneel dankzij de ‘veilige afstand’ die literatuur van de werkelijkheid houdt: ‘[...] art’s ethical-political effectiveness is based [...] on the fact that it takes its audience out of the domain of “actual events,” that is “events and names alike have been invented” in the broad sense for not immediately relating to “facts” [...]. It is because we perceive what art gives us not as referentially tied to our immediate reality that we *know* it to be, [...] that “we enjoy contemplating the most precise *images* of things whose actual sight [may be] painful to us’.

## 2. Jules als epische verteller

De vertellende rol van Jules in *Foxtrot* is evident vanaf het begin van de tekst. Vanaf het eerste moment waarop hij het woord neemt is hij continu bezig met het contextualiseren van het stuk en het verschaffen van extra informatie over de vooroorlogse situatie van *Foxtrot*. Hij weet echter niet van álles wat er in het narratief gebeurt, aangezien hij over de situatie rondom Josien op dezelfde manier aan informatie moet komen als andere personages. Het meest relevante aspect aan zijn vertellersfunctie voor dit onderzoek is echter dat hij de enige is die voortdurend terugkeert naar de thematiek van oorlog. Het openingslied van *Foxtrot* is hier een goed voorbeeld van. Terwijl de rest van de tekst een algemene, aangename ‘Cabarettesque’ situatieschets van Nederland voor de Tweede Wereldoorlog geeft, is Jules degene die met een negatieve maar realistische toevoeging komt. Zijn eerste inval in het lied betreft zijn omschrijving van oorlogsdreiging:

*Jules*            *En buiten de grenzen*  
                      *Het grote sadisme*  
                      *De Duce, de Führer*  
                      *Nazisme, fascisme*  
                      *De dreigende oorlog*  
                      *En overal troubles*  
                      *De rede van Goering*  
                      *De rede van Goebbels*<sup>36</sup>

Hier wordt vervolgens ‘overheen’ gezongen door de zangeres Lisette, die verder zingt over de Duitse cultuur en zo letterlijk de aandacht afleidt van de dreiging van de Tweede Wereldoorlog. Een punt waar Lisettes rol afwijkt van die van Sally, is dat zij geen volledige ontkenning van relevante politiek suggereert.<sup>37</sup> Terwijl Sally er vanuit gaat dat alles wat politiek is niet op haar van toepassing is,<sup>38</sup> is Lisette niet bang zich uit te laten over de moeilijke financiële situatie van Nederland in deze periode: in dit geval zet ze Jules’ verhaal dus wél bij:

*Jules/Lisette:* *En dan die rij, die lange rij*  
                      *Zo triest en zo vaal*  
                      *In mist en regen elke dag*  
                      *Voor het stempellokaal*  
                      *Dat was hun noodlot*  
                      *Het isolement*  
                      *Ze waren het uitschot*  
                      *Ze hadden geen cent*<sup>39</sup>

Naast deze rol van ‘verteller’, enigszins vergelijkbaar met de *Emcee* in *Cabaret*, vervult Jules ook rollen binnen het narratief van *Foxtrot* (iets wat de *Cabarets* *Emcee* niet doet). Zo vervult hij binnen het narratief een rol die vergelijkbaar is met die van Cliff: hij is degene op wie Sally’s evenbeeld Josien verliefd wordt en die ook Cliffs rol van leraar van overneemt. Hier is echter al een eerste verdraaiing herkenbaar; in plaats van lesgeven in zijn eigen taal leert Jules Josien Duits, terwijl hij de taal zelf amper beheerst. Dit doet hij uit geldnood en bij gebrek aan alternatieven: Jules’ versie van Cliff is geen ambitieuze schrijver meer, maar een aan lager wal geraakte academicus die daardoor op de bühne is beland.

---

<sup>36</sup> *Foxtrot* p. 3

<sup>37</sup> Beide personages representeren de vrouwelijke vocale kracht én het ‘femme fatale’-personage in hun respectievelijke tekst.

<sup>38</sup> *Cabaret* 2-4-8: Sally: “You mean – politics? But what has that got to do with us? [...] At any rate, the Kit Kat Klub is the most unpolitical place in Berlin.”

<sup>39</sup> *Foxtrot* p. 3



De rollen van Cliff en Jules komen op een aantal punten opmerkelijk overeen; zo ook in hun bewustzijn van de oorlogsdreiging, en hun frustratie over de manier waarop hun medemensen die niet eens opmerken. Jules krijgt dankzij zijn rol als verteller een luisterend oor in de vorm van de lezer, die hij op meerdere momenten in de tekst via zijn liedjes aanspreekt. Het sterkste voorbeeld hiervan is de pauzefinale 'Niks aan de hand', waarin hij niet alleen zijn vertellersrol gebruikt om meer te vertellen dan hij 'hoort' te weten over de situatie rondom de oorlog, maar ook om de gang van zaken van Nederland en de politieke houding tegenover deze oorlogsdreiging aan de kaak te stellen. Deze kritische kant van Jules verbindt hem met *Cabaret's Cliff*, wat aantoonbaar is door Jules' cynische, spottende 'Lief zijn voor de psychopaat geeft het beste resultaat'<sup>40</sup> wanneer hij het over Hitler heeft te vergelijken met Cliffs veroordeling van Hitlers *Mein Kampf*: "[...] I don't understand. I mean – that man is out of his mind. It's right there on every page..."<sup>41</sup> Deze kant van Cliff wordt in Jules' personage uitvergroot naar niet alleen kennis van de aankomende oorlog, maar ook van wat erna komt. Dit leidt tot een vorm van additie die buiten het narratief om gaat om zoveel mogelijk (kritische) aandacht te vestigen op de Nederlandse situatie rondom de Tweede Wereldoorlog. Wederom is het dramatische ironie, het toevoegen van betekenis door in te spelen op de kennis van de lezer, die de thematieken van *Foxtrot* aan elkaar verbindt. Terwijl deze momenten vaak prominent aanwezig zijn, komt Jules ook af en toe met korte terloopse verwijzingen voor de dag; de opmerking 'Het is net of ik gas ruik'<sup>42</sup> wanneer een Duitse zeppelin boven de stad hangt is een subtieler beroep op dramatische ironie, terwijl het ook binnen het narratief past met het oog op Josiens zelfmoordpoging.

Aangezien Jules de bron van kritiek en 'common sense' lijkt te zijn in *Foxtrot* (of zichzelf in ieder geval zo presenteert) is hij een personage waarop veel aandacht gevestigd wordt. De verdere invulling van zijn personage is daardoor dus ook meteen significant voor de thematiek van de tekst. Het is waarschijnlijk om die reden dat Jules in het narratief ook een minderheid vertegenwoordigt, hij is namelijk een van de twee homoseksuele jongens in *Foxtrot*. Dit zorgt voor een grote afwijking van de verhaallijn van *Cabaret*; met een homoseksuele 'Cliff-figuur' kan de romance tussen hem en de vrouwelijke hoofdpersoon niet op dezelfde manier verlopen. Dit is het kernpunt van de 'ontwrichting' van het *Cabaret*-narratief, het begin van een grote verdraaiing die *Foxtrot* als afwijkend definieert. Hieronder zal worden nagegaan hoe de aanpassing van de geaardheid van één personage een tekst kan veranderen, en daardoor andere perspectieven op de Tweede Wereldoorlog suggereert.

### a. Homoseksualiteit

De rol van homoseksualiteit in *Foxtrot* is belangrijk, zeker wanneer we de 'delging' van de thematiek rondom Jodenvervolging en diens verdraaiing naar homoseksualiteit in het achterhoofd houden. Homoseksuelen werden immers ook vervolgd tijdens Hitlers regime, waardoor deze verdraaiing een duidelijke parallel met de Tweede Wereldoorlog toont. Tegelijkertijd wordt de oorlog op afstand gehouden door een wat minder nadrukkelijk met de Tweede Wereldoorlog gemoeide bevolkingsgroep te kiezen.

De kwestie van homoseksualiteit, en de daarbij komende verwarring rondom seksualiteit die verschillende personages in de tekst ervaren, is een relevant onderwerp in Nederland voor de periode waarin *Foxtrot* in première ging. Via dit onderwerp wordt een begin gemaakt aan de maatschappijkritische, moraliserende houding van *Foxtrot*. *Foxtrot* reflecteert op problemen uit de jaren '70 door ze in dezelfde hoedanigheid te tonen in een tekst die zich veertig jaar eerder afspeelt en wijst zo op één kolossaal kritiekpunt: er is niets veranderd. De uitgesproken teleurstelling van Jules wanneer hij in verschillende liedteksten

---

<sup>40</sup> *Foxtrot* 'Niks aan de hand' p. 84, Bijlage 2

<sup>41</sup> *Cabaret* 1-13-68

<sup>42</sup> *Foxtrot* p. 134

hierop reflecteert toont kritiek op zowel het heden als op het verleden relevant.<sup>43</sup> Door op deze manier verbanden te leggen tussen gebeurtenissen door de geschiedenis heen biedt Jules een confronterende maar effectieve manier om de Tweede Wereldoorlog te bespreken. Want, of we er nu over praten of niet, het is toch gebeurd, en gaat voor hem tóch gebeuren. Waar Jules in deze tekst op probeert te wijzen is dat terwijl zijn toekomst vast staat, dat voor de lezer niet het geval is.

Om terug te keren naar de tekst; waarom is homoseksualiteit, naast de slachtofferstatus die homoseksuelen hadden tijdens de Tweede Wereldoorlog, een bruikbare thematiek om op deze periode te reflecteren? Het antwoord hierop is vindbaar wanneer we deze thematiek als een allusie behandelen. Een nuttig fragment hiervoor is de liedtekst 'Iedereen was zo'. Dit lied reflecteert op de vanzelfsprekendheid van heteroseksualiteit, die als 'enige' waarheid wordt aangenomen. De boodschap van deze tekst is echter dat deze vanzelfsprekendheid niet gegrond blijkt te zijn; "Het bestaat wel, [...] maar echt mógen, mag het niet".<sup>44</sup> Wanneer we deze aangenomen, maar niet kloppende vanzelfsprekendheid zoeken in de Tweede Wereldoorlog, herkennen we deze in de Nederlandse aanname van neutraliteit. Het ontkennen van homoseksualiteit wordt zo vergeleken met het ontkennen van oorlog: in beide gevallen werkt het ontkennen averechts. Deze lezing geeft homoseksualiteit een negatieve connotatie, en benadrukt de onzinnigheid van het ontkennen van de aankomende oorlog, en de onvermijdelijkheid ervan.<sup>45</sup>

De inhoud van 'Iedereen was zo' suggereert bovendien dat heteroseksualiteit helemaal niet vanzelfsprekend is, en dat mensen in werkelijkheid heus wel bekend zijn met homoseksualiteit. Wanneer we homoseksualiteit in deze context wederom als allusie van oorlogsdreiging zien, krijgt de nonchalante ontkenning en 'hoop op genezing' uit 'Iedereen was zo' opeens extra lading. Ook Jules' overpeinzingen in zijn sololied<sup>46</sup> over de stelling 'altijd jongen, altijd meisje', aangevuld met Josiens 'het kan genezen, zegt de pater' stellen de aangenomen vanzelfsprekendheden uit de jaren '30 aan de kaak, en kunnen verbonden worden met andere aannames die niet vanzelfsprekend bleken te zijn: de neutraliteit van Nederland en de aankomende oorlog. Door de ontkenning van waarden die, voor een lezer uit de jaren '70, waarin homoseksualiteit, doch nog steeds taboe, een bekender fenomeen is, wordt hier dramatische ironie gebruikt om de zinloosheid van de ontkenning van de oorlog te benadrukken. Het stuurt lezers ook naar de overpeinzing; had dit voorkomen kunnen worden, als er niet zoveel was ontkend? Binnen *Foxtrots* narratief had minder ontkenning Josiens zwangerschap kunnen voorkomen, aangezien dit een gevolg was van haar poging tot het jaloers maken van Jules, waardoor de hele tweede akte van *Foxtrot* niet plaatsgevonden zou hebben; en daar zijn nu net vrijwel alle voor deze scriptie relevante allusies en taboes vindbaar.

De 'illusie van vanzelfsprekendheid' van heteroseksualiteit kan dus als allusie gezien worden op de neutraliteit van Nederland, en in het verlengde daarvan speelt homoseksualiteit de rol van een onontkoombaar feit dat niet te ontkennen is, zoals de Oorlog dat ook was. Het accepteren van verwarrende en desoriënterende situaties wordt gerecontextualiseerd naar een meer individuele sfeer om zo het wegvallen van vanzelfsprekendheid meer behapbaar te maken, al blijkt ook het toegeven van homoseksualiteit een zware onderneming.

---

<sup>43</sup> In het geval van *Foxtrot* is dit 'heden' de jaren '70, en is het 'verleden' het 'heden' van het narratief dat zich in de jaren '30 afspeelt. Welk 'heden' het 'heden' van Jules is, is niet altijd even duidelijk. Het lijkt er echter op dat, aangezien Jules kennis heeft van de jaren '70, dit het 'heden' is van waaruit hij denkt. Aangezien hij zich echter bevindt in het 'heden' van de jaren '30 geeft dit hem een bijzondere positie van waaruit hij op twee 'tegenwoordigheden' kan reflecteren.

<sup>44</sup> *Foxtrot*: 'Iedereen was zo'. P.61 Bijlage 3

<sup>45</sup> Door middels de overeenkomst van ontkenning homoseksualiteit aan de oorlog te koppelen wordt geen afkeuring van homoseksualiteit benadrukt in deze tekst; eerder de onvermijdelijkheid van het onderwerp.

<sup>46</sup> *Foxtrot*: 'Sololiedje Jules' p. 79 , Bijlage 4

#### d. Abortus

Zoals al eerder besproken werd is abortus een belangrijke thematiek binnen *Foxtrot* die veel aandacht krijgt dankzij de grotere rol van vrouwelijke personages. Dit resulteert in een tekst die meer openstaat voor genderkwesties en ze openlijker bespreekt, hoewel er in *Cabaret* ook al sporen van deze thematiek herkenbaar zijn. Door de grotere 'rol' van abortus in de tekst is het ook relevant om te kijken of dit onderwerp net als homoseksualiteit op allegorisch niveau verbonden kan worden aan de Tweede Wereldoorlog. Wanneer we het narratief van de hoofdpersoon binnen deze thematiek, Josien, naast de gebeurtenissen rondom Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog leggen is een intertekstueel verband herkenbaar. De vorm van haar handelingen komt namelijk tot op zekere hoogte overeen met politieke gebeurtenissen in deze periode, hoewel de inhoud afwijkt.

Met de tekst van *Foxtrots* lied 'Over tijd' wordt de benauwende situatie van onbedoeld zwangere vrouwen omschreven. Een eerste overeenkomst herkennen we in karakteristieke woorden uit deze liedtekst, die ook van toepassing kunnen zijn op de Nederlandse oorlogssituatie. '[...] Woorden die je pas beseft op het moment dat het je treft'<sup>47</sup> kan gemakkelijk vergeleken worden met de te late bewustwording van het Nederlandse volk dat neutraliteit geen optie is, en de oorlog hen wel degelijk zal bereiken. Vanuit een tijd waarin abortus als onethisch wordt ervaren leidt een globale omschrijving van weerstand tegen een ongewilde 'bezetting', iets ongewensts dat een tol eist van dat wat het 'bezet' heeft (in het geval van abortus het vrouwelijk lichaam, in het geval van oorlog het bezette gebied) tot een opmerkelijke parallel met oorlogsdreiging. De hopeloosheid van jonge vrouwen zoals Josien kan dan ook verbonden worden aan de reddeloze binnenvval en verovering van Nederland.

De handeling van abortus krijgt in het verlengde van deze redenering de belangrijke status van verzet. Het 'weghalen' van dit voor deze vrouwen ongewenste leven binnenin hen, dat hun vrijheid afneemt naarmate het verder groeit, kan, wanneer het betrokken wordt op de oorlogssituatie, geduid worden als een allusie naar rebellie tegen de bezetting door het Duitse Rijk. De wens van de Nederlandse vrouw om haar zwangerschap te beëindigen is er een van verzet tegen de mannelijke autoriteit die haar weigert haar vrijheid te geven, die leidt tot het vluchten naar alternatieve methoden en het vormen van een 'alliantie' van vrouwen.

De manier waarop zij toegeven wat voor gruwelen ze moeten ondergaan om van deze onderdrukking af te komen en de uitgesproken wens voor een andere manier maakt hen binnen dit kleine oorlogs-narratief tot geallieerden die koste wat het kost strijden voor vrijheid, zelfs al overleeft niet iedereen dit gevecht.<sup>48</sup> Door deze portrettering van abortus, in combinatie met de problematiek die wordt getoond rondom homoseksualiteit maakt *Foxtrot* niet alleen tot een meer kritische versie van *Cabaret*, maar ook tot een versie die meer aandacht heeft voor genderkwesties; een onderwerp dat in diverse studies met betrekking tot *Cabaret* al is onderzocht en waar *Foxtrot* aan zou kunnen bijdragen na verder onderzoek.

#### e. Zelfmoord

Wanneer een directe 'afwijzing' van de Tweede Wereldoorlog onwenselijk lijkt te zijn zoals het plegen van abortus in de jaren '30 voor vrouwen geen sociaal geaccepteerde optie is, toont *Foxtrot* een alternatief via de thematiek van zelfmoord. Hoewel deze thematiek nergens herkenbaar is in *Cabaret* krijgt het in *Foxtrot* een flinke dosis aandacht, en komt deze thematiek voort uit het conflict rondom ongewenste zwangerschap. De overeenkomsten

---

<sup>47</sup> *Foxtrot* 'Over tijd' p. 112. Bijlage 5

<sup>48</sup> Het is in het verlengde van deze redenering ook mogelijk om abortus, wat in dit onderzoek gedefinieerd wordt als het afzetten en vernietigen van iets ongewensts, te vergelijken met de deportatie van minderheden door het Duitse Rijk gedurende de Tweede Wereldoorlog. Dit plaatst het principe van abortus in een minder heroïsche rol dan die voorheen omschreven werd, en versterkt binnen het abortusdebat dat in de jaren '70 en '80 gaande was het 'tegen'-argument. Binnen *Foxtrot* wordt abortus echter gepresenteerd als een handeling verbonden aan het opkomen voor vrijheid, en door ontbrekende thematiek van deportatie is deze interpretatie van abortus binnen dit onderzoek minder relevant, of in ieder geval minder geldig.

tussen de twee onderwerpen hebben een significante betekenis in verband met de Tweede Wereldoorlog; beide thematieken bespreken namelijk ideeën van keuzevrijheid, verzet en de dood.

Nadat voor Josien blijkt dat een overeenkomst middels een huwelijk geen optie is, en ze haar kind dus niet op een 'goedgekeurde' manier kan krijgen, neemt ze onder de woorden "er is geen uitweg meer, en ik kan nergens naartoe" het besluit om zelfmoord te plegen.<sup>49</sup> Het besluit om zich 'gewonnen' te geven (middels vergassing bovendien) alludeert zwaar op de bezetting tijdens de Tweede Wereldoorlog. De onderbreking van haar zelfmoordpoging door Jules, en zijn verbod vanuit zijn positie als minderheidspersonage om te 'Proberen d'r tussenuit te knijpen, stiekum met gas'<sup>50</sup> verwijst naar de mentaliteit van de geallieerden. In de keuze tussen de binnengedrongen vijand laten winnen of hem uitdrijven pleit Jules voor het uitdrijven van deze 'vijand' middels abortus. Dit alludeert op het oorlogsverzet dat leidt tot de uiteindelijke Bevrijding, en doordat Jules degene is die hiervoor pleit kan ook het verzet tegen discriminatie van homoseksuelen hier herkend worden: een ultieme kritiek op 'struisvogelmentaliteit'.

Wanneer we de rol van abortus en dood in *Cabaret* bekijken is er een andere vorm van 'verzet' herkenbaar; Sally verzet zich immers eerder tegen de waarheid van de oorlog dan tegen de oorlog zelf. Ze kiest voor abortus zodat ze haar leven kan voortzetten zoals het was.<sup>51</sup> Er is echter een groot verschil met Josien herkenbaar in de onverschilligheid waarmee ze de keuze maakt, en de hoopvolle rol die de zwangerschap van Sally in eerste instantie lijkt te spelen in *Cabaret* geeft het verlies van haar kind een tragischere noot dan in Josiens situatie. Deze 'wegmaking', of 'ontkenning' van onschuldig leven, in combinatie met het feit dat Sally al vaker abortus heeft gepleegd, roept minder associatie op met verzetsstrijders en meer met deportatie.<sup>52</sup> Sally's ontkenning van haar problemen, van de dingen die haar tegenhouden haar geïdealiseerde leven te leiden (haar zwangerschappen) wat resulteert in de vernietiging van deze 'tegenwerkers' geeft abortus in haar geval een negatievere connotatie. Dit perspectief past binnen Mizejewski's *Divine Decadence* waarin Sally wordt vergeleken met het concentratiekamp<sup>53</sup>, en toont bovendien het tegenargument in het abortusdebat dat in de jaren '70 en '80 in Nederland, waarop *Foxtrot* ook reflecteert. Terwijl Sally's zelfmoordpoging uit blijft in *Cabaret*, refereert ze wel naar de manier waarop ze wil sterven; in 'Life is a Cabaret' beschrijft ze hoe ze net als haar vriendin Elsie wil sterven in de goddeloze 'zondige' staat waarin ze in de Kit Kat Klub verkeert.<sup>54</sup> Aangezien Sally zichzelf dat leven (en die dood) toe-eigent door abortus te plegen, pleegt ze indirect zelfmoord door het familieleven dat ze met Cliff zou hebben gehad op te geven.

Op deze manier worden we wederom geconfronteerd met het subjectieve element van intertekstualiteit en tekstinterpretatie; hetzelfde motief van abortus krijgt in de twee teksten verschillende betekenis toegewezen, afhankelijk van de kennis die de lezer heeft en andere elementen die in de tekst vindbaar zijn.

---

<sup>49</sup> *Foxtrot* 'Zelfmoordliedje' p. 131, Bijlage 6

<sup>50</sup> *Foxtrot* p. 137

<sup>51</sup> In *Cabaret* 1-10-51 suggereert Sally zowel dat ze van plan is om abortus te plegen als dat het voor haar niet de eerste keer is door ernaar te refereren als 'The usual thing'. Zie bijlage 7 voor deze volledige scène met door mij dikgedrukte nadruk op thematiek rondom abortus.

<sup>52</sup> Mizejewski (1978) p. 11: Hier legt ook Mizejewski het verband tussen Sally's abortie en deportatie, en omschrijft het als een '[...] symbol of the death of a generation in the extermination camps, and the film viewer is left with the equation of abortion and genocide'.

<sup>53</sup> Mizejewski (1992) Abstract *Divine Decadence*

<sup>54</sup> *Cabaret* 2-5-17/18

## Conclusie

Terugkijkend naar de bovenstaande uiteenzetting kunnen een aantal zaken geconcludeerd worden. Zo kan er, wanneer we terugkeren naar Claes' schema van transformaties, bevestigd worden dat de Tweede Wereldoorlog middels andere thematieken en onderwerpen bespreekbaar wordt gemaakt door situaties en problematiek tot op zekere hoogte te transformeren. Hierbij moet benadrukt worden dat de besproken problematiek in de kern hetzelfde blijft: via allusies probeert *Foxtrot* om kritiek te uiten en terug te blikken op de oorlog via andere thematieken, om zo niet alleen de situatie zelf maar ook het daarop volgende trauma te onderzoeken en te confronteren.

Het gebruik van dit transformatieschema kan echter problematisch zijn. Hoe groter de transformatie immers is, hoe moeilijker het is om deze te typeren als één specifieke transformatie aangezien er tekenen van verschillende vormen herkenbaar zijn. Om dit schema effectief te gebruiken behoort dus genuanceerd en gedetailleerd gewerkt te worden. Daarbij komt ook dat de scheiding die Claes maakt tussen 'inhoud' en 'vorm' problematisch kan zijn: uit de bevindingen in hoofdstuk 1 blijkt immers dat vorm en inhoud vaak zodanig samenvallen dat het vrijwel onmogelijk is voor de vorm om af te wijken zonder dat de inhoud ook subtiel afwijkt. Er is dus duidelijk sprake van een meer synthetische transformatie die dan ook complex is om zo te benoemen.

Terwijl er tussen de twee teksten veel overeenkomsten zijn, en de afwijkingen in bovenstaande tekst vaak geduid zijn als relevant en betekenisvol met betrekking tot de oorlogsthematiek, is het lastig om dit verband een concrete naam te geven. Wat wel gesteld kan worden is dat één afwijking in het narratief een domino-effect kan hebben en zo een verhaal of tekst volledig kan veranderen. Aan het begin van dit onderzoek is de aanname van *Foxtrot* als een adaptatie van *Cabaret* gehandhaafd, maar omdat deze nooit 'officieel' zo benoemd is blijft twijfel over de status van *Foxtrot* bestaan. Door de inhoudelijke afwijkingen van *Cabaret* en de kritische en soms moraliserende functie die deze afwijkingen in dit onderzoek toegewezen hebben gekregen zou gesuggereerd kunnen worden dat *Foxtrot* een 'moreel verantwoorde', of eerder een 'moreel kritische' *herschrijving*<sup>55</sup> is van *Cabaret*. Met Eskins uiteenzetting over de rol die kunst speelt binnen ethische overwegingen kan gesteld worden dat dit in *Foxtrot* zeker herkenbaar is; de vrijheid die de kunstvorm met zich meebrengt zorgt dat de ethische vragen en trauma's rondom de Tweede Wereldoorlog '[are] transformed, developed into something that can "make us see and feel... in a way no philosophical treatise can"',<sup>56</sup> en dus zodanig bespreekbaar gemaakt worden zoals op geen enkele andere manier mogelijk is.<sup>57</sup> De omschrijving van 'herschrijving' omvat zowel

---

<sup>55</sup> Het proces van *herschrijving* wordt in Pavis (2013) omschreven als meer dan een vertaling, waarbij schijnbaar essentiële delen van de 'brontekst' (zoals het einde) veranderd worden ten behoeve van het overbrengen van de 'nucleus' of kern van de tekst. Trouw aan de brontekst is minder belangrijk dan het doen herleven van de tekst en haar boodschap, en het veranderen van diverse elementen is daarbij niet alleen toegestaan maar bijna aangemoedigd. Deze definitie van het proces van *herschrijven* past bij de transformatie die we gesignaleerd hebben tussen *Cabaret* en *Foxtrot* en verklaart en rechtvaardigt *Foxtrots* afwijkingen van *Cabaret*, en versterkt bovendien de suggestie dat in deze afwijkingen extra betekenislagen aan de intertekst worden toegevoegd.

<sup>56</sup> Eskin (2004) p. 588, vanuit daar geciteerd uit McGinn (1997, p. 176)

<sup>57</sup> Hier wordt op de ethische functie die literatuur kan uitvoeren gedomd, in de vorm van het 'tastbaar' maken van ideeën: *Foxtrot* suggereert binnen het narratief bepaalde ideeën en denkwijzen die buiten de omgeving van kunst minder goed te begrijpen is; juist door deze complexe situatie uit te werken in de vorm van een theatertekst wordt de ethische kwestie pas goed zichtbaar, en is het mogelijk hierop te reflecteren zonder direct bang te zijn iemand te kwetsen. Pagina 588 van Eskin (2004) toont de redenering die leidt tot het bijzondere verband tussen kunst (in zijn tekst specifiek literatuur) en ethiek. Teksten zoals *Foxtrot* bieden op deze manier een 'veilige omgeving' om over moeilijke situaties en trauma's zoals de Tweede Wereldoorlog na te denken en te praten, ook wanneer dit buiten de veilige sfeer van kunst onmogelijk lijkt. Kunst wordt een handvat om trauma bespreekbaar te maken en ethische overwegingen te maken zonder dat er directe consequenties aan suggesties of conclusies in de 'echte wereld' op volgen: op deze manier bieden zowel *Foxtrot* als *Cabaret* een spreekbuis voor overwegingen die buiten de veilige sfeer van de kunst minder geaccepteerd worden.

adaptatie als recontextualisering, en toont dat *Foxtrot Cabaret* erkent als bron en vervolgens een stap *verder* zet.

Deze tekenen van 'herschrijving' zijn voornamelijk herkenbaar in de punten waarop *Foxtrot* afwijkt van *Cabaret*. Deze blijken vaak significant en betekenisvol binnen hun thematiek en dragen een boodschap met zich mee. Een belangrijk element dat dit mogelijk maakt is het gebruik van dramatische ironie en cynisme; door in te spelen op de kennis van de lezer wordt kritiek geleverd op de onwetendheid en naïviteit van de personages. Terwijl de afstand tot de oorlog hierdoor wordt vergoot, worden de onderliggende thematieken en problemen zoals homoseksualiteit en abortus juist dichterbij de lezer gebracht door deze thematieken als allusies van de wereldoorlogproblematiek te gebruiken. Dit heeft haar eigen uitwerking op het publiek uit de jaren '70, wat *Foxtrot* tot een veelzijdige en complexe tekst maakt. *Cabaret* dient hierbij niet alleen als brontekst, maar kan ook gebruikt worden als referentiepunt om de meer complexe verwijzingen van *Foxtrot* te kunnen begrijpen. Op deze manier kunnen *Cabaret* en *Foxtrot* verbonden worden aan de Tweede Wereldoorlog als kritische teksten die door herkenbare thematieken te gebruiken bijdragen aan het bespreekbaar maken van de onbespreekbare Tweede Wereldoorlog. Hierop volgend kan dan dus ook aangenomen worden dat de these die aan het begin van dit onderzoek gesteld werd correct is.

Natuurlijk zijn de conclusies die nu getrokken worden enkel geldig voor de hierboven besproken thematiek en motieven. Er is echter nog veel meer materiaal te vinden in *Foxtrot* dat het onderzoeken waard is en waaruit afwijkende of aanvullende conclusies voort kunnen komen. Er is in ieder geval aangetoond dat *Foxtrot* niet onderdoet aan *Cabaret* wat betreft engagement en symbolische diepgang; het zou dus een waardevolle investering zijn in het onderzoeksveld om meer literair- en intertekstueel onderzoek te doen naar *Foxtrot* en soortgelijke theaterteksten van Nederlandse bodem.

## **Bibliografie:**

### **Primair:**

*Foxtrot*. Schmidt, Annie M. G. & Bannink, Harry. (1977) Nederland: De Toneelcentrale.

*Cabaret*. Masteroff, Joe & Ebb, Fred. (1966) USA: New York Times / Sunbeam Music Devison; Productie: Harold Price.

### **Secundair:**

Bal, M. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho, 1990

Timothy Bewes, *Cynicism and postmodernity*. London: Verso. 1997

Erica van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 2013.

Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt, 2011

Randy Clark (1991) *Bending the Genre: The Stage and Screen Versions of Cabaret*. *Literature/Film Quarterly* 19.1: p. 51-59

Yra van Dijk, Maarten De Pourcq en Carl De Strycker, *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013.

Michael Eskin, *On Literature and Ethics*. *Poetics Today*, Vol. 25, No. 4. Duke University Press. pp. 573-594.

J. Konijn, R. van der Hout (2010) *Annie 'oud en out'*.  
<http://anderetijden.nl/aflevering/247/Annie-oud-en-out> (5-1-2017)

Hutcheon, L. (2006) *Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?* In: Idem. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge 1-32

Mizejewski, L. (1987) *Women, Monsters, and the Masochistic Aesthetic in Fosse's Cabaret*. *Journal of Film and Video*, Vol. 39. No. 4, pp. 5-17. Illinois University Press.

Mizejewski, L. (1992) *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton Press.

Morris, M. (2004) "Cabaret", America's Weimar, and Mythologies of the Gay Subject. *American Music* Vol. 22, No. 1. University Press, Illinois. P.145 – 157

Pavis, P. (2013) 'The splendour and the misery of interpreting the classics' in: *Contemporary Mise en Scène: staging theatre today*. Trans. Joel Anderson. Abingdon, UK: Routledge. p. 204-241

Pavis, P. , Shantz, P. (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto University Press. (naslagwerk)

Van der Zijl, A. (2004) *Anna. Het leven van Annie M. G. Schmidt*. Querido, 2004

## **Bijlagen**

### **Bijlage 1: Nachtclubliedje Jules & Lisette**

#### *1<sup>e</sup> couplet*

*De eerste keer  
Dat ik jou heb ontmoet  
Het was in maart  
Ik weet het nog goed  
't was in het warenhuis, we stonden in de lift  
En jij verloor – expres- je lippenstift  
Pardon mevrouw  
Pardon meneer  
Is dat van u?  
O, dank u zeer  
Dat ene ogenblik daar samen in de lift  
Dat blijft in mijn herinnering gegrift*

#### *1<sup>e</sup> Refrein*

*Dat ene moment  
Op 'n maandag in maart  
Zo'n klein incident  
't was de moeite niet waard  
Maar 't gaf een schok in het bestaan van jou en mij  
't was of de klokken stil bleven staan voor ons allebei  
Alleen wij samen op het hele continent  
Dat ene moment  
Dat ene moment*

#### *2<sup>e</sup> couplet*

*Toen kwam 't weekend  
't begon zo gewoon  
In m'n appartement  
Bij de koffergramofoon  
Wij met z'n twee en verder niemand om ons heen  
Jack Hilton's band met Happy Days Are Here Again  
We dansten lang  
Tot kwart voor drie  
En wang aan wang  
Op die melodie  
En toen ik afscheid wilde nemen heel beleefd  
Toen vroeg jij zacht, of ik nog even bleef*

#### *2<sup>e</sup> Refrein*

*Dat ene moment  
Tussen jou en mij  
Tussen mij en jou  
Zo vol sentiment  
Blijft me altijd bij  
Dat ik altijd onthou*

#### *JULES IS Z'N TEKST EVEN KWIJT*

*Dat was het ogenblik waarop ik zeker wist  
Dat onze ladida voor altijd was beslist  
Alleen wij samen op het hele continent*

*Dat ene moment  
Dat ene moment  
Vanaf dat moment*



*Geen experiment  
Maar consequent  
Voor honderd procent*

*SCENE KLEEDKAMER, IN DE COULISSEN  
JULES EN LISSETTE (RUGGEN NAAR ELKAAR. GESIST:)*

LISSETTE: Ga uit m'n kleedkamer, onmiddellijk

JULES: Ik wou alleen maar even zeggen...

LISSETTE: Ga weg. Dilettant

JULES: Ik wou alleen maar zeggen dat als jij nog EEN keer die boa in mijn gezicht slaat, dan beuk ik je met je hoofd achterover op het podium.

LISSETTE: En als jij de A te laag zingt

JULES: En jij de cis te laag

LISSETTE: En de tekst, de tekst je zon: dat onze ladida voor altijd was beslist inplaats van: dat onze toekomst enzovoort

JULES: Toekomst is een rot woord om te zingen. En daarom zing ik ladida. En zal ik je eens wat zeggen? Onze ladida IS voor altijd beslist. Ik werk niet meer met je. Goeiendag.

LISSETTE: We moeten de herhaling nog doen. Over twee minuten.

JULES: Goed, maar denk eraan

*HIER GAAT HUN DIALOOG OVER IN EEN LIEDJE OP DE MIUZIEK VAN DE DANSENDE PAREN OP DE VLOER*

JULES: *Als je 't nog eens doet  
Onthoud dat goed  
Knijp ik je diadeem tot gruis*

LISSETTE: *En bij de Cis  
Trap ik in je kruis*

LISSETTE: *Weet je wat jij bent  
Een gesjeesde student  
Die z'n teksten niet kent  
Zonder enig talent*

JULES: *Weet jij wat je bent  
Een zenuwpatiënt  
Met een kop van cement  
En een pluispermanent*

LISSETTE: *En incompetent*

JULES: *Een venijnig serpent*

LISSETTE: *Met een slecht accent*

*En decadent  
En geeneens een VENT*

SAMEN: *O, had ik jou maar nooit gekend*

JULES: *En dit is het end  
Ik loop weg uit de tent*

LISSETTE: *Een loos dreigement*

*GESPROKEN*

SAMEN: *We moeten op!*

*3<sup>e</sup> Refrein*

*Dat ene moment  
Tussen jou en mij  
Tussen mij en jou  
Zo'n klein incident  
Blijft me altijd bij  
Dat ik eeuwig onthou*

LISSETTE: *Ik kreeg een brok van ontroering in m'n keel*

JULES: *Het gaf een schok, d'r bleef van jou geen stuk meer heel*

SAMEN: *Alleen wij samen op het hele continent*

LISSETTE: *Dat ene moment dat ene moment  
Vanaf dat moment vanaf dat moment*

JULES: *Voorgoed impotent*

LISSETTE: *Vanaf dat moment*

JULES: *Kreeg ik 'm niet meer overend*

LISSETTE: *La La La (ZE ZINGT DIT VERSCHRIKT DOOR ZIJN TEKST HEEN)*

## **Bijlage 2: Niks aan de hand**

*Niks aan de hand wat zou d'r kunnen zijn  
In het Nederland van minister Colijn=  
We zijn neutraal  
Altijd geweest  
't is hier één fijn ideaal kolossaal  
Oranjefeest  
We drinken thee  
Bij de radio  
Bij de NCRV  
En de KRO  
Wie doet ons wat  
D'r gebeurt ons niets  
We hebben toch de waterlinie en 'n kazemat  
En 'n leger op de fiets  
Colijn zegt het zelf*

*Niemand die ons iets maakt, niets wat ons raakt  
Ga mar rustig slapen  
De regering waakt  
In het land van Sinterklaas  
Suikergoed en marsepein  
Onze naam is haas  
Net doen of we d'r niet zijn.*

*Niks aan de hand  
Geen centje pijn  
Alle koppen in het zand  
Net doen of d'r niet zijn*

*KOOR*

*Maar tactvol wezen  
En aardig zijn  
Voor die gevaarlijke gek  
Dat krankzinnige brein  
Daarginds in Berlijn*

*Als hij volken uit wil roeien  
Tactvol zijn, niet mee bemoeien  
Heel Europa naar de hel  
Vriendelijk zeggen : dank u wel  
Millioenen doden  
Millioenen Joden  
Tactvol zijn  
Is de beste methode  
Lief zijn voor de psychopaat  
Geeft het beste resultaat  
Want over veertig jaar  
Wie zal het dan nog weten  
In de jaren zeventig, pak weg  
Is het allemaal vergeten*

*De hoge berg van kinderschoenen,  
Die in Auschwitz achterbleef  
Is opgeruimd, en praktisch niemand  
Die het daar nog over heeft  
Er stat en Anne-Frankhuis en  
er is een comité  
en een oud beschimmeld Mentendossier*

*Ook voor deze tijd  
Een goede les  
De struisvogel-mentaliteit  
Heeft het meeste succes  
Is de beste methode  
Ook in onze periode  
Met nieuwe goden  
En 'n nieuwe code  
En nieuwe doden*

*Niks aan de hand  
Geen centje pijn  
Alle koppen in het zand  
Net doen of d'r niet zijn*

*Niks aan de hand  
In deze maatschappij  
Ga maar rustig slapen  
Met het ethisch reveil*

*Niks aan de hand  
Rozengeur en maneschijn  
Alle koppen in het zand  
Net doen of we d'r niet zijn*

*Heroïne, martelingen  
Derde wereld, gijzelingen  
Weer de werkeloosheids-factor  
En de snelle kweekreactor  
Dictatuur en overkill  
Wanneer wordt het eindelijk stil  
Conjunctureel en structureel  
Veel te veel, teveel teveel  
Veel te veel wat er allemaal komt  
Wij zij lekker afgestompt*

*Niks aan de hand  
Geen centje pijn  
Alle koppen in het zand  
Net doen of we d'r niet zijn*

*Niks aan de hand  
Rozengeur en maneschijn  
Alle koppen  
Alle koppen  
Alle koppen  
Alle koppen*

*Kern-koppen  
Atoomkoppen  
NIKS AAN DE HAND*

### **Bijlage 3: Iedereen was zo**

*JOSIEN: Wat ik nou toch heb gelezen  
Het bestond al bij de Grieken  
EEUWEN geleden  
't kwam al voor bi de klassieken  
Socrates  
Plato  
Ja hoor, die waren ook zo  
Al die grote filosofen  
Waar je 't niet van zou geloven*

*En David en Jonathan  
Uit het oude testament  
Daar wist iedereen het van  
Dat was algemeen bekend*

*Leonardo da vinci  
En Michel angelo*

*Jazeker, die waren zo*

*En zoveel grote componisten  
Waar hun moeders 't niet van wisten  
Al die grote genieën  
Wereldvermaard  
Waren Anders Geaard  
Dus het waren mieeën*

*Iedereen was zo  
Behalve Picasso  
En behalve Chagall  
Maar da's een twijfelgeval*

*Noel Coward, andré gide  
En nog talloze beroemde lieden  
En Couperus en Ravel  
En zelfs Willem Tell  
Die was zeker met Karel Appel  
Nee, nou haal ik dingen door elkaar  
't is ook allemaal zo rar  
Maar van iedereen die geniaal was  
Praktisch niemand die normaal was  
Astrologen en internisten  
En ONTZETTEND veel pianisten  
Zodat ik vermoed  
Dat heteroseksuelen  
geen piano kunnen spelen  
Tenminste niet goed.*

*Iedereen was zo  
Behalve Picasso  
En behalve Debussy  
Maar die was nog BI*

*Dat andre boekje dat ik heb  
Is van een pater jezuiet  
Nou, het Bestaat wel , zegt de pater  
Maar echt MOGEN mag het niet  
't kan genezen , zegt de pater  
Met inkeer en met berouw  
En met een Nijmeegse Psychiater  
En door de liefde van een vrouw  
En als je bidt, en als je 't vraagt  
Aan de Heilige Maagd*

*Maar ik heb nergens gelezen  
Of het het ook misschien  
Een protestantse vrouw mag wezen  
Nou, we zullen zien*

#### **Bijlage 4: Sorry dat ik besta – Solo Jules**

*Al die honderdduizend liedjes  
Waar je mee wordt overspoeld  
Songs en hits en melodietjes*

*Die zijn nooit voor ons bedoeld  
Elke schlager, ieder wijsje  
Altijd jongen, altijd meisje  
I love you en ik hou van jou  
Altijd man en altijd vrouw  
Ieder vers en elke aria  
Romeo en Julia  
Want zo is 't toch mijn jongen  
Nooit is e een lied gezongen  
Over de verboden kus  
Van Romeo*

*En*

*Julius*

*Daar zijn we nog niet aan toe  
Taboe taboe  
Geen ariaas, nooit ariaas  
Voor de pariaas*

*Veeg ons maar weg  
Wrijf ons maar uit  
We zijn een vlek op het schone tafellaken  
Van de nette erotiek  
Voor ons geen achtergrondmuziek  
Maar de stilte en de schaduw  
Van het portiek*

*Liedjes klinken om ons heen  
Zo gewoon en zo algemeen  
Als confectie van C&A  
Altijd Romeo en altijd Julia  
Daar is de liefde voor bedoeld  
Romeo en Julia  
En dit is wat je denkt en voelt  
Sorry dat ik besta*

*Nooit in de zon,  
Nooit in het licht  
Nooit op feestjes met ontroerde ouders  
Geen serpentines, versierde tent  
Geen tranen en geen sentiment  
Voor ons geen smachtende violen  
Bij 't happy end  
Er moest toch ook een liedje zijn  
Al was 't alleen maar een refrein  
Al waren 't maar vijf regeltjes  
Over Romeo*

*En*

*Julius*

*Maar we zij er niet aan toe  
Taboe taboe  
Geen ariaas, nooit ariaas  
Voor de pariaas*

*Over veertig jaar wie weet  
Staan er liedjes in de hitpareed  
Niet alleen maar hij en zij*

Maar ook over hij en hij  
Liedjes over hem en hem  
Zonder aarzeling of rem  
Dan speelt elke musicus  
Dan zingt iedere romanticus  
Heel gewoon: zo is het dus  
Romeo

En

Julius

### **Bijlage 5: Over Tijd**

JOSIEN: *Ik zei: dokter, zei ik, dokter  
Maar dat kan niet, zei ik, dokter  
'k ben alleen wat over tijd*

DOKTER: *Tja maar toch, het is een feit*

KOOR:

*Ik zei dokter zei ik dokter  
Ik zei dokter zei ik dokter  
'k ben alleen wat over tijd  
Ik zei dokter, dokter, dokter*

*Ik zei: dokter, zei ik, dokter  
Dokter van die ENE keer  
Dat is uitgesloten dokter*

DOKTER: *Tja maar dat gebeurt wel meer*

JOSIEN: *Ik zei dokter luister even  
't komt me niet zo goed gelegen  
Kan u mij misschien iets geven  
dokter  
Zijn er dan geen middelen tegen  
Een of andere medicijn*

KOOR:

*Ik zei dokter zei ik*

DOKTER: *Nee, dat zou misdadig zijn*

JOSIEN: *U moet trouwen, zei de dokter  
Dat is 't middel tegen 't kwaas  
Maar dat KAN niet zei ik, dokter*

DOKTER: *Tja dan ben ik uitgepraat*

*'k weet niet eens hoe of die heet  
Ja z'n achternaam is Piet  
En hij had een blauwe pet op  
Verder kende ik 'm niet*

DOKTER: *Wat u deed was heel lichtvaardig  
Want: bezint eer gij bemint HA HA HA  
HA HA HA  
Toch maar trouwen, zei de dokter  
Met de vader van uw kind*

*Ik zei dokter zei ik dokter  
't Is zo'n kleine ingreep, dokter*

*DOKTER: 't Spijt me NEE en nog eens NEE  
NEE daar doe ik niet aan mee  
Zo en gaat u nou maar gauw  
Dag juffrouw*

*Over tijd  
Twee woorden die je pas beseft  
Op het moment dat het je treft  
Over tijd  
De angst en de verslagenheid  
Em 't zelfverwijt  
Over tijd*

*Over tijd  
Wat dat betekend weet een vrouw alleen  
Dat hebben wij dan met elkaar gemeen  
Over tijd  
Door ontwetendheid  
Onervarenheid  
Over tijd*

*JOSIEN: Over tijd  
'k heb wel begrepen wat het was  
Wat het betekend weet je pas  
Als het je treft  
En wat je dan ineens beseft  
O god  
M'n hele leven is kapot  
Door die ene stommiteit  
Over tijd*

*En daar sta je dan alleen  
En daar sta je dan op straat  
Maar de vrouwen om je heen  
Geven je gelukkig raad*

*ALLEN: Achter op de motor rijden  
Over hobbelige keien  
Aldoor van de trap afglijen  
Op je billen, tree voor tree  
Honderd keren naar benee  
En kinine en kinine  
Hete thee met aspirine  
Nee aluin aluin aluin  
Rollebollen van het duin  
Mosterdbaden mosterdbaden  
Springen van de balustrade  
Bukken bukken alsmaar bukken  
Op je hurken en dan drukken  
Heus dat wil nog wel eens lukken  
Wasbenzine wasbenzine  
En op de mottenballen  
En kinine en kinine  
Knieen buigen knieen buigen*



*En op mottenballen zuigen  
En dan na de mottenballen  
Van de keukentrap afvallen  
En gaan skieen en gaan skieen  
Je moet bidden op je knieën*

*Bidden tot de lieve heer  
Ook dat he;pt wel eens een keer  
Grenadine en merfone  
En kinine en kinine*

*Lopen rennen vliegen draven  
Pak een schop en ga maar graven  
Werken op de boerderij  
Zwoegen spitten in de klei  
Rijen op een dorsmachine  
En kinine en kinine  
Nee aluin aluin aluin  
In de tuin in de tuin  
Dansen dansen sjarleston  
Touwtje springen in de zon  
In een bad van honderd grade  
Mosterdbaden mosterdbaden*

*Maar WAT je doet, het blijft een feit  
Het helpt geen sodemieter, meid*

*Dokter, dokter, ik ben een tikkeltje over tijd*

*Ik weet ergens een adres  
In een zijstraat van de Nes  
Die het met de zeepsprit doet  
'n enkel keertje gaat het goed  
En ze zeggen 't is een goeie  
Maar het blijft natuurlijk knoeien  
Meestal helpt dat ook geen pest  
Ik weet ook nog een adres  
En dat lukt nog wel het vaakste  
't is een echte engeltjesmaakster  
Ja, toen bij m'n nichtje Lot  
Hielp het, maar zij ging kapot  
En m'n moeders zuster Sjaan  
Is er ook aan doodgegaan  
Ja dat mens is reuze goed*

*Maar je weet hoe zij het doet*

*En je weet wat ze erbij haalt:*

*DE BREINAALD  
DE BREINAALD op de keukentafel  
DE BREINAALD*

*JOSIEN: Moet da heus?*

*ANDEREN: Je hebt geen keus*

doet

*Want geen dokter die het*

*Dus het moet*

*JOSIEN: Over tijd  
(etc.)*

*De angst en de paniek  
WAS ER MAAR EEN  
KLINIEK!*

## **Bijlage 6: Zelfmoordliedje**

*(JOSIEN, IN HAAR KAMER)*

*Er is geen uitweg meer  
En ik kan nergens naar toe  
Dus het moet. IK weet enkel  
Nog niet HOE  
En er is niemand hier  
Aan wie ik vragen kan  
Wat is de beste manier  
Hoe doe je dat dan?*

*In de film heeft de heldin  
Een pistool en dat richt ze  
Op haar slaap  
En pang daar ligt ze*

*Of ze neemt Veronal  
Maar als je dat niet hebt?  
Je krijgt zoiets alleen maar  
Op recept  
Twintig buisjes aspirine  
Net zo goed als Veronal  
MITS je ze inneemt  
Met buisje en al*

*Er is het water  
Er is de gracht  
Het allereerste  
Waar ik aan dacht  
Maar ik ben bang  
Dat het faalt  
Want ik heb net m'n  
Zwemdiploma gehaald*

*De plosen...  
M'n mesje is te bot  
Enkel de broodzaag  
Dat lijkt me rot*

*En toch: het MOET  
Ik weet enkel nog niet HOE*

*Er is geen uitweg meer  
Ik kan nergens naar toe*

WAT STOM

*Daar denk ik nu pas aan  
Ik wist dat er iets was  
In m'n haard... de gaskraan  
Het gas*

*Er is geen uitweg meer  
Voor zover ik het zie  
Dus dit is het moment  
To be or not to be  
Maar Hamlet was niet zwanger  
Toen hij die woorden sprak  
Hij kon nog even dubben  
Op z'n gemak*

*Ik niet. Dit is het end  
Het is fini  
Ik wou nog zeggen Dag  
Maar ik weet niet tegen wie*

*Ik zal een briefje schrijven  
Dat hoort er altijd bij  
(ZE SCHRIJFT) Aan hen die achterblijven...?  
Nee. Aanstellerij  
Ik zet alleen:*

*Ik zag geen uitweg meer  
Dus het moet  
Sorry  
Het ga jullie goed  
En dan? Tot kijk? O nee  
Dat is niet zo'n goed idee...*

*'t Is geen kattebel  
Dus: Vaarwel....?*

*Ja*

VAARWEL

**Bijlage 7: Cabaret – 1-10-51/52**

Cliff           What? Are you sure?

*Sally nods.*

Cliff           How long have you known?

Sally           Oh - a day or two.

Cliff           Good God! How do you feel about it?

Sally           I don't know, Cliff. I was going to ask how you feel about it?

Cliff Terrible! How else could I feel? I haven't got a dime! I haven't got – anything!

Sally It does seem – a bad idea. Good heavens, if you find me distracting – can you imagine a baby!

Cliff It's just not the right time.

Sally I think you're perfectly right. So what shall we do?

(pause)

**The usual thing?**

*Cliff doesn't answer.*

Sally Cliff?

Cliff It's not the first time – is it?

Sally **Oh, Cliff – remember – you mustn't ever ask me questions!** The truth is, I should never have told you about the baby. But I thought if you didn't mind – perhaps I wouldn't mind. It might even have been rather – nice. **But now we know where we stand. The subject is closed.**

Cliff Will I ever be able to figure you out?

Sally After all, it's as much my fault as yours.

Cliff You are the world's craziest girl. It's no easy matter, you know, being in love with the world's craziest girl.

*They kiss.*

Cliff Who says I'd be a terrible father?

Sally But is it the time?

Cliff Yes! It's time. Time I got a job.

Sally What about your novel?

Cliff If I'm going to be a writer, I'll be a writer – in the evening, in the morning, in the bathtub. This might be the best thing that ever happened to me.

Sally And I'll go back to the Kit Kat Klub!

Cliff Oh, no!