

# **“Cabaret moet tegen de haren instrijken”**



## **Een studie naar het veld van het Nederlandse cabaret aan de hand van de veldtheorie van Pierre Bourdieu**

Theodorus Johannes Hoebink

Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen

Erasmus Universiteit Rotterdam

Master Sociologie van Kunst en Cultuur

Begeleider: Prof.dr. A.M. Bevers

Tweede lezer: Prof.dr. M.E. Halbertsma

April 2008

## Abstract:

In het veld van het Nederlandse cabaret is er een levendige discussie gaande over wat goed of slecht cabaret is. In deze discussie nemen cabaretiers verschillende posities in en zij doen uitspraken in de media over cabaret in het algemeen en over de programma's van hun collega's. Het doel van deze master these is om te onderzoeken wat de verschillende posities binnen in het Nederlandse cabaret zijn en door wie deze posities worden bekleed. Hierbij wordt er gebruik gemaakt van de veldtheorie van Pierre Bourdieu die stelt dat er in ieder veld van culturele productie sprake is van enkele algemene regels die de houding en gedrag van de positiebekleders kunnen verklaren. Belangrijk hierbij is dat de structuur van ieder cultureel veld wordt bepaald door de strijd tussen culturele producenten uit de autonome hoek van het veld en producenten uit de heteronome hoek van het veld. Autonomoos houdt in dat de producent zich puur richt op de kunst om de kunst en commercieel succes bij een groot publiek verdacht is. Heteronomoos houdt in dat inmenging van de commercie en de aandacht van een groot publiek niet verdacht is, maar juist een graadmeter voor succes. Een andere tegenstelling die de structuur van een veld bepaald is de tegenstelling tussen een hoge mate van aanzien en een lage mate van aanzien, door Bourdieu consecratie genoemd. Daarnaast stelt Bourdieu dat naast de algemene veldregels, ieder cultureel veld zijn eigen specifieke regels heeft en dat ieder lid van een bepaald veld aan die regels dient te voldoen om in het veld te kunnen participeren. Vanuit deze theorie zal worden onderzocht welke specifieke regels van het veld van het Nederlandse cabaret ervoor zorgen dat de discussie in het cabaret óver cabaret zo levendig is. Daarnaast wordt onderzocht welke posities er precies in de discussie worden ingenomen (autonomoos of heteronomoos; hoge mate van consecratie of lage mate van consecratie) en door welke cabaretiers deze posities worden bekleed. De cabaretiers die hierbij worden onderzocht zijn Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen en hierbij wordt er gekeken naar hun uitspraken over cabaret en over elkaar in de media. Daarop wordt van al deze cabaretiers één oudejaarsconferentie geanalyseerd om te zien of er ook posities uit de vorm en inhoud van deze oudejaarsconferenties zijn te ontwaren. Tenslotte wordt er onderzocht of er verschillen zijn tussen de posities die in de discussie over cabaret zijn ingenomen via uitspraken in de media en de posities die aan de hand van de analyse van de oudejaarsconferenties zijn vastgesteld.

## Trefwoorden:

Cabaret, veld van het Nederlandse cabaret, oudejaarsconferentie, culturele productie, Pierre Bourdieu, veldtheorie.

## **Inhoud**

Voorwoord	3
<b>Hoofdstuk 1 Inleiding</b>	<b>5</b>
<b>Hoofdstuk 2 De veldtheorie van Pierre Bourdieu</b>	<b>11</b>
2.1 De veldtheorie in relatie tot andere cultuursociologische theorieën	11
2.2 Velden en kapitaal	12
2.3 De structuur van velden en de strijd binnen velden	15
2.4 Beeldvorming en vorm en inhoud	18
2.5 Verandering in de kunsten	19
2.6 Toepassing en interpretatie van de veldtheorie	20
<b>Hoofdstuk 3 De discussie in het cabaret over cabaret</b>	<b>26</b>
3.1 Inleiding	26
3.1.1 Autonomie en heteronomie	27
3.1.2 Consecratie	29
3.2 De reden van de discussie in het cabaret over cabaret	30
3.2.1 De specifieke eigenschappen van het veld van het cabaret	32
3.3 Conclusie	35
<b>Hoofdstuk 4 De posities van Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen in het veld van het cabaret</b>	<b>36</b>
4.1 Freek de Jonge	36
4.1.1 De Jonge en autonomie en heteronomie	36
4.1.2 De Jonge en de consecratie	38
4.2 Youp van 't Hek	42
4.2.1 Van 't Hek en autonomie en heteronomie	43
4.2.2 Van 't Hek en de consecratie	45
4.3 Lebbis en Jansen	48
4.3.1 Stand-up comedy	48
4.3.2 Lebbis en Jansen en autonomie en heteronomie	50
4.3.3 Lebbis en Jansen en de consecratie	53
4.4 Conclusie	56
<b>Hoofdstuk 5 Analyse van de oudejaarsconferenties</b>	<b>58</b>
5.1 De gebruikte methode	58

5.1.1 Het vaststellen van de verschillende onderwerpen	58
5.1.2 De omgangsvorm per onderwerp	59
5.1.3 Het tellen van de woorden per omgangsvorm	62
5.1.4 Vergelijking	64
5.2 Inleidingen op de oudejaarsconferenties	65
5.2.1 Freek de Jonge, <i>De Gillende Keukenmeid</i> , 2000	65
5.2.1.1 Inleiding	65
5.2.1.2 <i>De Gillende Keukenmeid</i> en positionering	67
5.2.2 Youp van 't Hek, <i>Youp Speelt Youp</i> , 2002	69
5.2.1.1 Inleiding	69
5.2.2.2 <i>Youp speelt Youp</i> en positionering	72
5.2.3 Lebbis en Jansen, <i>Lebbis en Jansen jakkeren door 2004</i> , 2004	73
5.2.3.1 Inleiding	73
5.2.3.4 <i>Lebbis en Jansen jakkeren door 2004</i> en positionering	77
5.3 Analyse van de oudejaarsconferenties	77
5.3.1 De cijfers	77
5.3.2 <i>De Gillende Keukenmeid</i>	81
5.3.3 <i>Youp speelt Youp</i>	82
5.3.4 <i>Lebbis en Jansen jakkeren door 2004</i>	84
5.4 De oudejaarsconferenties en onderlinge posities	86
<b>Hoofdstuk 6 Conclusie: vergelijking tussen positionering in het debat en de posities in de oudejaarsconferenties</b>	87
6.1 De overeenkomsten	87
6.2 De verschillen	88
<b>Bronnen</b>	92
<b>Bijlage 1 Overzicht van alle onderwerpen, categorieën en aantal woorden per omgangsvorm in de oudejaarsconferenties</b>	97

## Voorwoord

'En wanneer de onverbidelijke logica van de universitaire vraag me weer eens dwingt te overwegen of ik niet een 'synthetische' tekst zou moeten schrijven over een willekeurig facet van mijn werk, dan word ik onverhoeds herinnerd aan de naargeestige avonden van mijn adolescentie, toen ik gedwongen was opstellen te schrijven over de verplichte onderwerpen van de schoolroutine te midden van medescholieren die zich aan dezelfde taak wijdden; dan krijg ik weer het gevoel aan de eeuwige galeibank te zijn gekluisterd waarop kopiïsten en compilatoren tot in lengte van dagen de middelen blijven vervaardigen – leerplannen, handboeken, proefschriften – die de herhalingsdwang van het onderwijs mogelijk maken.' (Bourdieu 1994, 217-218)

Geachte lezer,

Voor u ligt mijn master these. De totstandkoming hiervan is een moeizame maar ook een bevredigende weg geweest. Moeizaam, omdat ik tijdens het schrijven ervan de naargeestige avonden van mijn adolescentie heb meegemaakt, zoals Pierre Bourdieu in het bovenstaande citaat beschrijft. Vooral in de zomer en het najaar van 2007 heb ik vele avonden zitten worstelen, zonder dat er een einde in zicht kwam en het nodige werk onnodig uitgesteld werd. Gelukkig kwam er in de winter van 2008, nadat ik mijn doelen had bijgesteld, toch schot in de zaak en kon ik, na wérkelijk begonnen te zijn, de scriptie in afzienbare tijd afronden. Ik wil dus niet helemaal met Bourdieus retoriek meegaan. Tijdens mijn studie heb ik mij zelden aan een eeuwige galeibank gekluisterd gevoeld of heb ik een herhalingsdwang ervaren. Met het schrijven van deze these heb ik mij juist bezig kunnen houden met twee grote interesses van mij: het werk van Pierre Bourdieu en het Nederlandse cabaret. Dat er nu een voltooide these voor u ligt, kan dan ook als bevredigend worden omschreven. Maar wat het schrijven van deze these werkelijk bevredigend heeft gemaakt, is dat ik gedurende het proces constant de steun van enkele mensen uit mijn omgeving heb gekregen. Allereerst waren dat mijn ouders, die met veel geduld en medeleven mijn ontwikkelingen hebben gevolgd. Juist het feit dat zij tijdens de zomer van 2007 regelmatig besloten om níet naar mijn thesevorderingen te vragen neem ik hen in dank af. Ook wil ik graag mijn vrienden bedanken, omdat zij (wellicht iets te vaak) voor de nodige afleiding zorgden. Maar bovenal gaat mijn grote dank uit naar Irene. Zij wist op een dergelijke manier op mij in te praten dat mijn zelfvertrouwen weer terugkwam en zij bood mij de ideale omstandigheden om de these te voltooien. Haar geduld, maar ook haar doortastendheid, zijn zeer waardevol voor mij geweest.

Ten slotte wil ik ook nog graag Ton Bevers bedanken. Vanaf februari 2008 plande hij wekelijks een uur bespreektijd voor mij in en hij heeft hiermee er in grote mate aan bijgedragen dat ik deze these heb kunnen voltooien.

Geachte lezer, ik hoop dat u plezier beleeft aan het lezen van deze master these en wellicht steekt u er nog iets van op.

Was getekend,

Dorus Hoebink

17 april 2008

## Hoofdstuk 1 Inleiding

'Op een zeker moment heeft Nietzsche geroepen: god is dood. Dat was toen hij vond dat religie over zijn hoogtepunt heen was. De vorm had naar zijn idee afgedaan. En zonder mij met Nietzsche te vergelijken, maar we komen in een stadium dat de vorm cabaret even heeft afgedaan'

Freek de Jonge tijdens een uitzending van *Pauw en Witteman*, VARA, 14-3-2007

In 2007 is in de wereld van het Nederlandse cabaret een discussie ontstaan over de status van dat Nederlandse cabaret. Er werden door cabaretiers, cabaretkenners en cabaretliefhebbers vragen gesteld en stellingen geponeerd over het wezen van cabaret. Wat is goed cabaret? Wat is geen goed cabaret? Wat is het doel van cabaret? En wat dient en wel of niet tot cabaret gerekend te worden? Een van de meest prominente deelnemers aan deze discussie was Freek de Jonge, die met onder andere de hierboven geciteerde uitspraak een van de aanjagers was. De Jonge verklaarde in een uitzending van *Pauw en Witteman* in maart 2007, waaruit het desbetreffende citaat afkomstig is, het cabaret 'hartstikke morsdood'. De Jonge deed daar in november 2007 een schepje bovenop tijdens een uitzending van *De Kunst* van de NPS. Op de vraag wat er volgens hem mis was met het huidige cabaret, antwoordde De Jonge dat de lach te centraal was komen te staan: 'In die zin ben je je geloofwaardigheid kwijt wanneer je moppen staat te tappen. Als je vraagt wat is nou je grootste kritiek op het cabaret is dat: je middel is doel geworden.' (NPS, *De Kunst* 2007) Tijdens het vraaggesprek met Hans Goedkoop kwam naar voren dat het cabaret te commercieel was geworden, te snel veel geld moest opleveren, waardoor jonge cabaretiers geen tijd meer hadden om zich artistiek te kunnen ontwikkelen. Hierdoor werd het opvoeren van een cabaretprogramma teveel bepaald door goedkope kunstjes om het publiek maar te behagen. Aan het eind van het programma werd een fragment getoond uit het programma 'De Lama's', dat als voorbeeld diende van cabaret in zijn slechtste vorm. Het oordeel van De Jonge was zeer negatief en hij gaf te kennen met gekromde tenen te kijken.

De Jonge weet enkele andere cabaretiers en cabaretkenners aan zijn zijde. Zo verbaasde cabaretier Kees Torn – in 2007 winnaar van de belangrijke cabaretprijs 'De Poelifinario' - zich in een interview met *De Volkskrant* over het verschijnsel dat cabaretiers die in zijn ogen weinig te vertellen hebben, zo veel succes in grote zalen hadden: 'Het feit dat mensen me niet kennen, steekt me natuurlijk wel. Ik word al dertien jaar aan alle kanten ingehaald. Iemand als Eric van Sauers komt wel op tv. Dat is een goede verhalenverteller, hoor, maar uiteindelijk niet meer dan een stand-uppertje. En toch veel bekender dan ik. Gisteravond stond ik in Oosterhout in een zaaltje met honderd stoelen, waar er tien van leeg bleven. In de grote zaal Najib Amhali. Vol.' (Verbraak 2007)

Ook de juryvoorzitter van Cameretten – een van de belangrijkste cabaretfestivals van Nederland - Jan Grünfeld stelde dat de kwaliteit van de voorstellingen van de deelnemers van de editie van 2007 veel te wensen overliet. Het cabaret dat de jonge cabaretiers voor het voetlicht brachten zou te makkelijk zijn, teveel inspelen op de goedkope lach en het publiek te weinig 'tegen de haren instrijken'. (Hananberg 2007, Jansen 2007) Deze kritische houding werd door enkele jonge cabaretiers niet in dank afgenomen. Zo schreef Ewout Jansen, een van de halve finalisten van Cameretten: 'Mensen als Grünfeld eisen van een jonge generatie eigenlijk dat ze zo veel mogelijk op Freek de Jonge lijkt. Ze willen geen kritiek, maar het tegenovergestelde: gehoorzaamheid. De persoonlijkheidsprijs is niet uitgereikt op Cameretten 2007 en in de krantenkoppen werd de voorzitter geciteerd. Cameretten was 'matig'. Ironisch genoeg denkt de onschuldige krantenlezer dan dat het niet grappig was, terwijl de jury het juist véél te leuk vond allemaal. Het oordeel sloeg niet op het gebodene, maar op de doelbewuste stijlkeuzen van de kandidaten.' (Jansen 2007) Ewout Jansen stelt vast dat er een generatiekloof bestaat tussen jonge cabaretiers en de generatie van De Jonge en hij ervaart de eis van deze laatste generatie dat cabaret maatschappelijk geëngageerd dient te zijn als beklemmend. Cabaret houdt volgens Jansen niet op bij de stijl van De Jonge: 'Kijk naar Eric Koller, de Vliegende Panters of de Ashton Brothers en zie dat onze oudjes dergelijke scènes simpelweg niet kunnen spelen, omdat ze er de techniek niet voor in huis hebben. "Innerlijke noodzaak", "engagement", "authentieke persoonlijkheid" en al die andere kreten waarmee de kwaliteit van het Freek-oeuvre wordt uitgedrukt, schieten daar tekort. De grenzen zijn steeds verder opgerekt en natuurlijk hoeven we dat niet allemaal goed te vinden. Het ene subgenre afkeuren door vanuit misplaatste nostalgie de stijlkenmerken van een oude variant tot wet te verklaren, is echter volslagen mallotig.' (Jansen, 2007)

Deze voorbeelden zijn exemplarisch voor de huidige discussie binnen het cabaret. Veel cabaretiers doen in de media uitspraken over hun naaste collega's en over het cabaret in het algemeen. Regelmatig komt het er dan op neer dat de andere cabaretiers niet veel voorstellen en dat de status van het huidige cabaret belabberd is, wat dan uiteraard niet van toepassing is op het cabaret van de cabaretier waarvan die uitspraak afkomstig is. Zo zijn de sneren die Youp van 't Hek en Freek de Jonge naar elkaar uitdelen berucht. De twee succesvolle cabaretiers vliegen elkaar regelmatig via de media in de haren. Zo schreef Van 't Hek in een column over De Jonges reis naar de Nederlandse troepen in Irak in 2003: 'Een treurig erectiereisje van een showbiztype dat een camera meeneemt om zijn emoties te tonen' (voorgelezen door Jeroen Pauw in NOVA van NOS en VARA, 2004) De Jonge reageerde hier op zijn beurt weer op om in een uitzending van NOVA te verklaren: 'Ik lees regelmatig zijn bijdragen en je kan ze bijna over elkaar leggen. Wekelijks heeft het dit niveau en laten we zeggen: een



kwaliteitskrant als het NRC doet wekelijks een kleine concessie.' (NOS en VARA, *NOVA*, 2004).

De discussie over het Nederlandse cabaret is van dien aard, dat op het forum van de prominente cabaretsite [www.zwartekat.nl](http://www.zwartekat.nl) (*Zwarte Kat*) vele 'threads' aan dit onderwerp gewijd zijn. Op het forum van *Zwarte Kat* leveren naast fanatieke cabaretliefhebbers ook geregeld 'gevestigde' cabaretkenners, theaterdirecteuren en cabaretiers een bijdrage aan de virtuele discussies. De vete tussen Ewout Jansen en de jury van Cameretten en de gepeperde uitspraken van De Jonge werden er uitgebreid besproken. De leden van het forum kwamen hierbij tot de conclusie dat er wellicht inderdaad sprake was van een generatie- en richtingenconflict, zoals Ewout Jansen dat aangaf. In de 'thread' getiteld 'Generatie / Richtingen-conflict' signaleert forumlid 'Rodehond' (niet ieder lid reageert onder de eigen naam) een conflict tussen de verschillende vormen van cabaret en tussen verschillende generaties van cabaretiers: '...is dit niet de kern van de zaak? Dat de "oude generatie" vindt dat cabaretiers niet alleen grappig moeten zijn, niet alleen een artistieke waarde moeten hebben, maar ook een vrij expliciete boodschap moeten verkondigen aan de zaal...Anderzijds is er veel commentaar van "de oude garde", die vindt dat veel nieuwelingen behaagziek zijn en alleen maar willen dat de zaal lacht en ze heel gaaf vindt. Het onderscheid tussen deze standpunten is alleen moeilijk te maken. Daardoor - en door botsende ego's - vertroebelt de discussie zo snel.' De opmerking van Rodehond vindt op het forum veel navolging, waarop forumlid en cabaretier George van Houts voorstelt om de verscheidene vormen van cabaret te ordenen, waardoor discussies over cabaret minder snel zouden vertroebelen: 'Ik pleit, en ik richt me hier ook op de programmeurs en directeuren, om tot een genre-indeling te komen. Cabaret, liedkleinkunst, clownerie, absurdisme, slapstick, anti-humor, lolbroekerij enz. EN een kwaliteitsindeling dwars door alle genres heen: In de gastronomie kennen we de Michellin-sterren voor de haute-cuisine, daar moet je niet heen als je niet geleerd hebt te proeven, via Van der Valk tot McDonalds en het frietkot en alles daartussenin.'

Het is interessant om als cultuursocioloog deze discussie over wat goed cabaret is te aanschouwen. Daarbij gaat het niet om de vraag over wat goed cabaret is. Daar kun je als cultuurwetenschapper geen antwoord op geven. Het draait echter om de argumenten die aangedragen worden, om de strijd die gaande is tussen de verschillende vormen van cabaret en de posities die ingenomen worden in het debat. In deze master these zal ik dan ook de verschillende posities binnen het veld van het cabaret onderzoeken. Allereerst valt op dat er grote onduidelijk binnen het veld heerst over wat goed cabaret is. De opmerking van Rodehond op het forum van *Zwarte Kat* is daar een goed voorbeeld van. Het verlangen naar een duidelijke genre- en kwaliteitsindeling van George van

Houts komt daarmee overeen. In deze master these wil ik onderzoeken waarom deze onduidelijkheid bestaat. Daarnaast wil ik de verschillende posities die cabaretiers innemen in het debat over cabaret onderzoeken. Want in het debat over cabaret nemen de verschillende cabaretiers duidelijk verschillende posities in. Freek de Jonge manifesteert zich als de oude meester die zijn cultuurvorm teloor ziet gaan. Ewout Jansen presenteert zich daarentegen als een lid van een nieuwe lichtung die de oude garde ervan beschuldigt dat zij verstokt is geraakt. Youp van 't Hek valt op zijn beurt De Jonge weer aan op zijn optreden voor Nederlandse soldaten en Kees Torn positioneert zichzelf als een verontwaardigd kunstenaar die ten onrechte door het grote publiek wordt genegeerd. Ik wil dan ook onderzoeken op wat voor een manier de ingenomen posities zich tot elkaar verhouden en welke argumenten bij deze positioneringen worden aangedragen. Ten slotte wil ik onderzoeken in hoeverre de ingenomen posities in het debat overeenkomen met de vorm en inhoud van de daadwerkelijke voorstellingen van de verschillende cabaretiers. Maken de cabaretiers in hun voorstellingen wel waar wat zij in de media pretenderen te zijn? Verschillen zij inderdaad zoveel van elkaar en zo ja, hoe uiten deze verschillen zich in hun voorstellingen? De centrale vraag van deze these is dan ook:

*Wat zijn de verschillende posities binnen het Nederlandse cabaret en door wie worden deze posities bekleed en hoe kunnen houding en gedrag van deze positiebekleders begrepen en verklaard worden uit de werking van het veld van het cabaret?*

Deze hoofdvraag kan in enkele deelvragen worden opgesplitst:

- 1. Waarom bestaat er zoveel discussie binnen het Nederlandse cabaret over cabaret?*
- 2. Welke posities nemen de onderzochte cabaretiers in het debat over cabaret in?*
- 3. Welke posities zijn te ontwaren uit de vorm en inhoud van de voorstellingen van de cabaretiers?*
- 4. Zijn er verschillen te constateren tussen de posities in het debat en de vorm en inhoud van de voorstellingen?*

De cabaretiers die ik zal bestuderen zijn Freek de Jonge, Youp van 't Hek en het duo Lebbis en Jansen. Deze cabaretiers zijn succesvol en ze vertegenwoordigen allen afzonderlijk cabaretiergeneraties. Bovendien hebben zij ook de top van het genre bereikt wat zich uit in het feit dat zij de oudejaarsconference op het publieke net hebben mogen

verzorgen. Voor mijn master these kijk ik naar deze oudejaarsconferenties. Ik heb deze keuze gemaakt, omdat ik hiermee zeer vergelijkbare voorstellingen kan onderzoeken. De oudejaarsconferentie dwingt de cabaretiers om op het afgelopen jaar terug te kijken en daar opmerkingen en grappen over te maken. Door juist de oudejaarsconferenties te analyseren, weet ik zeker dat de verschillende cabaretiers min of meer dezelfde onderwerpen de revue laten passeren.

Om de eerste deelvraag te beantwoorden zal ik bestuderen wat er door cabaretiers en cabaretkenners over cabaret wordt beweerd. Over wat goed cabaret is, over welke richtingen er zijn en waarom deze richtingen met elkaar in conflict raken. Hiervoor bestudeer ik boeken die over Nederlands cabaret in het algemeen geschreven zijn en interviews met verscheidene cabaretiers.

Om de tweede deelvraag te beantwoorden bestudeer ik wat de vier cabaretiers in de media over cabaret en over elkaar zeggen. Dit zijn allerlei vormen van media: interviews in kranten en tijdschriften, televisie-interviews en documentaires. Hierbij probeer ik algemene veldwetten te signaleren en de opvattingen van de cabaretiers te plaatsen binnen Pierre Bourdieus veldtheorie. Vervolgens bepaal ik met behulp van deze observaties globale posities. Wat Bourdieus veldtheorie en algemene veldwetten inhouden, zal in hoofdstuk 2 uitgelegd worden.

Om de derde deelvraag te beantwoorden zal ik de teksten van drie oudejaarsconferenties analyseren. De oudejaarsconferenties die ik gebruik zijn: de oudejaarsconferentie van Freek de Jonge, *De Gillende Keukenmeid*, uit 2000, uitgezonden door de VPRO, de oudejaarsconferentie van Youp van 't Hek, *Youp speelt Youp*, uit 2002, uitgezonden door de VARA en de oudejaarsconferentie van Lebbis en Jansen, *Lebbis en Jansen jakkeren door 2004*, uit 2004, tevens uitgezonden door de VARA. Ten slotte zal ik ter beantwoording van de vierde deelvraag de resultaten van de antwoorden van de tweede en derde deelvraag met elkaar vergelijken.

De theoretische basis die ik gebruik bij het beantwoorden van alle vier de deelvragen wordt gevormd door de veldtheorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu. Bourdieus veldtheorie biedt een onderzoeker namelijk een zeer goede ingang in de werking van de interne dynamiek van een kunstwereld als cabaret. Bourdieu noemt een kunstwereld als het cabaret een veld. Hierbij stelt Bourdieu dat ieder cultureel veld wordt gestructureerd door universele regels. Ongeacht de vele verschillende vormen van cultuur die er zijn, kunnen de processen die zich in deze culturele velden voltrekken, verklaard worden door enkele algemene veldwetten. (Bourdieu 1989, p. 171) De strijd tussen de meer autonome artiesten als Freek de Jonge en de meer heteronome artiesten als De Lama's zijn hier een voorbeeld van, alsmede de spanning tussen gevestigde spelers (Cameretten-juryvoorzitter Jan Grünfeld) en nieuwkomers in het veld (Ewout

Jansen) en de verschillende strategieën die met deze strijd gepaard gaan. Hierdoor kan de veldtheorie toegepast worden op ieder gewenst cultureel veld

In de uitspraken in het debat over cabaret die ik tijdens het vooronderzoek tegenkwam, herkende ik dan ook direct elementen van de veldtheorie. De strijd tussen cabaretiers die met hun programma's meer willen doen dan het publiek te vermaken en cabaretiers die juist het vermaak van het publiek als ultiem doel hebben, is zeer kenmerkend voor de werking van velden zoals Bourdieu die omschrijft. En ook de reeds beschreven persoonlijke strijd tussen Freek de Jonge en Youp van 't Hek kan voor een groot gedeelte door de veldtheorie worden verklaard. Bourdieus veldtheorie biedt zodoende een goede mogelijkheid om de discussie in het cabaret en de positioneringen van cabaretiers in deze discussie en ten opzichte van elkaar te verklaren. Dus voordat ik zal trachten de vier deelvragen te beantwoorden, zal ik eerst een inleiding geven op de veldtheorie van Pierre Bourdieu en uitleggen hoe zijn theorie van toepassing is op het veld van het cabaret.

## Hoofdstuk 2 De veldtheorie van Pierre Bourdieu

### 2.1 De veldtheorie in relatie tot andere cultuursociologische theorieën

Bourdieu's veldtheorie, en met name zijn toepassingen ervan op de culturele productie, ontwikkeld in de jaren tachtig van de vorige eeuw, is tot op de dag van vandaag zeer invloedrijk gebleken en een aantrekkelijk initiatief voor de culturele onderzoeker. Waar bijvoorbeeld Petersons 'production of culture perspective' een goede analyse geeft van de interne werkingen van culturele industrieën en een goed beeld geeft van de bedrijfsorganisatorische invloeden die een cultureel product ondergaat, is er misschien teveel aandacht voor de interne werking van culturele industrieën en de productiezijde van de culturele markt en blijven grote maatschappelijke invloeden en de vraagzijde van de culturele markt onderbelicht (Gartman 2002, p. 257). Of neem de cultuursociologische theorieën die gestoeld zijn op het Marxisme zoals die van Theodor Adorno. Bourdieu zelf heeft als kritiek dat deze theorie het culturele werk reduceert tot een directe uiting van het klassenbelang en tot de bijbehorende maatschappijvisie van de klasse waartoe de auteur of kunstenaar van het culturele werk behoort. In dat geval blijven juist weer de interne werking van het veld van de desbetreffende kunstvorm en de specifieke situatie van de artiest buiten schot. De Marxistische theorieën hebben teveel oog voor externe invloeden, aldus Bourdieu (Bourdieu 1993a, p. 180). Maar een cultureel werk dient volgens Bourdieu ook niet louter verklaard te worden vanuit de biografie van de kunstenaar, waar hij Sartre van beschuldigt, of louter op zichzelf gelezen te worden in relatie met andere culturele werken, zoals bij het structuralisme het geval is. (Bourdieu 1986, pp. 179-180; Bourdieu 1993a) Het is Bourdieu's doel om alle bovenstaande aspecten van het culturele werk te belichten in samenhang tot elkaar, en belangrijker nog, om een cultureel werk 'ten volle te historiseren', dat wil zeggen het culturele werk in zijn eigen tijd te plaatsen en vanuit de specifieke sociologische eigenschappen van de tijd waaruit het culturele werk stamt, in samenhang met de interne werking en de geschiedenis van de kunstvorm waaruit het werk voortvloeit, zo volledig mogelijk te analyseren (Bourdieu 1994, p. 126). Maken we op deze manier niet het culturele werk kapot? Analyseren we het dan niet dood? Ontnemen we het culturele werk dan niet haar 'Benjamini'se' aura van uniciteit en wordt het hierdoor niet onmogelijk voor ons om van de haast mystieke, 'onuitlegbare' kwaliteit van een Hoog Kunstwerk te genieten? Nee, volgens Bourdieu: 'Wanneer de wetenschap erin slaagt aan het licht te brengen wat het kunstwerk *noodzakelijk* maakt, dat wil zeggen de basisformule, het wordingsprincipe, de bestaansreden ervan, dan verschaft zij daardoor de artistieke ervaring en het plezier

dat ermee gepaard gaat hun beste rechtvaardiging, hun vruchtbaarste voedingsbodem (Bourdieu 1994, p. 15).

## **2.2 Velden en kapitaal**

Onze maatschappij is opgedeeld in verschillende sociale segmenten, die door Bourdieu 'velden' worden genoemd. Velden komen overeen met onder andere sociale klassen, machtsverhoudingen en ook met netwerken van productie (economisch of cultureel). De eerste tweedeling die gemaakt kan worden tussen twee maatschappelijke velden is tussen het veld van de macht en het veld van degenen die daar niet toe behoren. Het veld van de macht wordt gevormd door het samenspel tussen twee soorten van kapitaal: economisch en cultureel kapitaal, waarbij we het begrip kapitaal kunnen omschrijven als een bepaald soort macht. Wanneer iemand over veel economisch kapitaal beschikt, dan beschikt die persoon over veel economische middelen om anderen te laten doen wat hij wil, tevens kan hij zich economisch van anderen distantiëren. Beschikt hij over veel cultureel kapitaal, dan beschikt hij over de middelen (smaak, kennis, opleiding) om zich op cultureel gebied zo te manifesteren en te onderscheiden dat anderen zijn culturele keuzes volgen.

Het veld van de culturele productie kunnen we plaatsen in het veld van de macht en valt verder onder te verdelen in het subveld van de kleinschalige of beperkte productie en dat van de grootschalige of de massaproductie. In het subveld van de beperkte productie vindt de totstandkoming van de 'hoge kunst' plaats, de kunst om de kunst, de kunst van de avant-garde. Het gaat hier om unieke kunstwerken die enkel de goede smaak dienen en waarbij het behalen van grote winsten door verkoop niet belangrijk is. Eerder produceert men hier culturele producten om erkenning en aanzien mee te vergaren onder gelijken van goede smaak. Cultureel kapitaal is in dit veld dus belangrijk, aangezien het een middel is om zich ermee van anderen te onderscheiden en de eigen levenswijze te legitimeren. In het veld van de massaproductie draait het veel meer om het vergaren van economisch kapitaal en wordt men daar ook op 'afgerekend'.

Binnen het subveld van de beperkte productie, de avant-garde, is vervolgens ook weer een tweedeling te maken, namelijk tussen de 'geconsecreerde' avant-garde en de bohémienne avant-garde. De geconsecreerde avant-garde heeft een reputatie opgebouwd die ook buiten het subveld van de avant-garde gewaardeerd wordt. Werken van deze artiesten hangen in musea, zij ontvangen subsidies en worden door andere kunstenaars inspirerend gevonden. De bohémien zijn daarentegen nog niet erkend en opereren in de marge in de hoop ooit een betere positie te zullen bereiken. (Gartman 2002, p. 258).

Beide subvelden worden gekenmerkt door een verschillende mate van autonomie. Met autonomie wordt hier bedoeld: onafhankelijkheid van de markt, de economie van vraag en aanbod. In het subveld van de massaproductie dient men veel culturele producten af te zetten om veel geld te kunnen verdienen en tellen er dus veel belangen mee. Deze externe belangen zorgen ervoor dat de artiesten niet zoveel vrijheid hebben in hun professie, daar hun werk aan een aantal voorwaarden dient te voldoen en niet teveel mag afwijken van de standaardvormen. Er is dus een lage graad van autonomie. In het subveld van de avant-garde daarentegen is het van belang om juist af te wijken van de bestaande normen en origineel te zijn. Omdat het vervaardigen van een kunstwerk niet samengaat met economische belangen is men tot op zekere hoogte vrij om te doen en te laten wat men wil; hier is dus sprake van een hoge graad van autonomie.

In feite draait het in een subveld om de verdeling van de specifieke vorm van kapitaal die in het spel is. Een artiest in het veld van de massaproductie probeert zoveel mogelijk economisch kapitaal te vergaren; in het subveld van de avant-garde is dat juist cultureel kapitaal. Naast economisch en cultureel kapitaal, onderscheidt Bourdieu ook sociaal kapitaal. Dit kan gezien worden als een middel om de eerdergenoemde vormen van kapitaal te bemachtigen. Onder sociaal kapitaal kan namelijk verstaan worden, de relaties waarover een artiest beschikt met instituten en andere actoren binnen het subveld. Sociaal kapitaal kan een artiest helpen om een mecenas te vinden, in galeries te verschijnen of gepromoot te worden. Over de precieze hoedanigheid van deze relaties kan getwist worden. Bourdieu zelf claimt dat enkel *objectieve* relaties ertoe doen en hij stelt zelfs vast dat men in het bepalen van de eigenschappen van een bepaald veld vooral naar het netwerk van deze objectieve relaties moet zoeken. (Bourdieu and Wacquant 1992, p.97) Deze regel of aanbeveling is echter niet onomstreden, zoals ook wel blijkt uit het artikel van Wouter de Nooy, *Fields and networks* (2003). En ook Grenfell en Hardy lijken zich in hun onderzoek naar The Young British Artists niet veel aan te trekken van Bourdieus stelling dat enkel objectieve relaties er toe doen. (Grenfell en Hardy, 2003) In hun analyse zijn bijvoorbeeld ook vriendschappen en familierelaties opgenomen. Zij gaan uit van 'insider accounts': historisch actuele bronnen waaruit valt op te maken hoe actoren in het veld tegen het milieu waarin ze zich begeven, aankijken. '...it is the writer's very subjectivity that is useful for this study, because it reflects their own artistic habitus gained as active (...) participant observers in the field. (Grenfell and Hardy 2003, p. 24)

Alle bovenstaande vormen van kapitaal zijn symbolisch en specifiek. Dat wil zeggen dat er aan kapitaal een bepaalde betekenis verleend moet worden wil het functioneel zijn. Het bereiken van een hoge graad van autonomie en het vervaardigen van originele kunstwerken kan pas omgezet worden in cultureel kapitaal, wanneer

anderen het van belang vinden dat er autonome en originele kunst wordt gemaakt. Daarnaast is vergaard kapitaal in het ene veld niet zonder meer te gebruiken in een ander veld. Bourdieu geeft hierbij het voorbeeld van de haute coutureur Cardin, die na veel kapitaal vergaard te hebben in het subveld van de mode, een overstap wilde maken naar de hoge cultuur. Hij werd toen echter door iedere kunstcriticus van de hoge cultuur afgebrand omdat die 'het aan zichzelf verplicht (was, T.H.) zijn eigen structurele superioriteit als lid van een structureel legitiemer veld te onderstrepen, door te verklaren dat alles wat Cardin deed op het gebied van de legitieme kunst afschuwelijk was.' (Bourdieu 1989, p. 173)

Het vergaren van kapitaal is dus een doel op zich voor actoren in een specifiek veld, maar kapitaal is ook een middel om kapitaal te verkrijgen. (Bourdieu & Wacquant 1992, p. 98) Cultureel kapitaal bouwt men op door in een speciale kunstvorm opgeleid te zijn en kennis te hebben van wat er speelt. Het is bijvoorbeeld voor een persoon die slechts een paar jaar stijldanslessen heeft gevolgd en wiens kennis van de professionele dans niet verder reikt dan de naam Hans van Manen onmogelijk om de top van de danswereld te bereiken en daarmee cultureel kapitaal te vergaren, omdat deze persoon te veel cultureel kapitaal ontbeert. Men dient dus zelf al over een grote mate van cultureel kapitaal te beschikken eer men het kan vergaren. Ook is de persoonlijke houding tot het eigen kapitaal van belang. Iemand kan vanuit zijn jeugd zijn opgegroeid met dans, omdat zijn ouders daar veel belang aan hechtten, regelmatig dansvoorstellingen hebben bezocht en danslessen hebben gevolgd, maar dat wil nog niet zeggen dat hij dan automatisch een rooskleurige toekomst in de danswereld tegemoet gaat. Hij kan bijvoorbeeld eigenlijk helemaal niet van dans houden en niets doen met de kennis en de dansvaardigheden die hij heeft. Vandaar dat Bourdieu ook stelt: 'Zij die tot een veld toetreden verschillen in twee opzichten: in de eerste plaats qua erfenis (de troeven waarover zij beschikken) en in de tweede plaats qua houding van de erfgenaam tegenover zijn erfenis (de 'wil om te slagen'). (Bourdieu 1994, p. 27) Dit slagen in een veld hangt ook samen met de *dispositie* van een actor: 'het geheel van belichaamde eigenschappen, met inbegrip van elegantie, ongedwongenheid of zelfs schoonheid...' (Bourdieu 1994, p. 27).

Belangrijk in het voorgaande citaat is Bourdieus gebruik van het woord 'ongedwongenheid'. Dit houdt mede in dat wanneer iemand in staat is zich ongedwongen in een veld te bewegen, hij het spel van het veld voor een groot gedeelte belangeloos kan spelen. Wat deze belangeloosheid precies inhoudt, zal in een volgende paragraaf nader worden geduïd.



### 2.3 De structuur van velden en de strijd binnen velden

Het beschikken over veel kapitaal brengt een machtige positie binnen het veld en daarmee aanzien met zich mee. Dat is dan ook het doel van iedere actor in een veld. Omdat niet iedereen over evenveel kapitaal kan beschikken, zijn er verschillende machtsverhoudingen die op hun beurt de *structuur* van een veld bepalen: wie hebben de machtsposities, welke belangen hebben zij, welke conventies of kunststijlen streven zij na? Wie zijn de gedomineerden en hoe kunnen zij proberen meer kapitaal te vergaren en daardoor hogere machtsposities te bereiken? De structuur van een veld bepaalt dus enerzijds wie de gevestigden in het veld zijn en wie de gedomineerden. De structuur bepaalt dus ook welke interpretatie van een kunstvorm of welke kunststroming binnen het veld dominant is. Zodoende is ook de structuur, evenals kapitaal, object van aandacht van de actoren in het veld. Of beter gezegd, is het veranderen of in stand houden van de structuur van een veld het doel van de actoren. De gevestigde spelers moeten namelijk proberen de bestaande structuur van het veld intact te houden om hun machtspositie niet te verliezen. De gedomineerden proberen echter de bestaande structuur te ondermijnen om op die manier een betere positie te verwerven. (Bourdieu 1989, p. 172)

En hiermee raken we aan de kern van de werking van velden. Door de belangen die iedere actor heeft bij ofwel het behouden ofwel het transformeren van de structuur van het veld en daarmee van de machtsverhoudingen, is het niet verwonderlijk dat er een constante *strijd* gaande is tussen de gevestigde en de gedomineerde actoren over het te verdelen specifieke kapitaal. Toch zullen de actoren in een veld zich er zelden direct van bewust zijn dat ze een strijd om machtsverhoudingen strijden. Deze onderliggende structuur wordt verbloemd door het gemeenschappelijke doel van een ieder in het veld: het behoud van een specifieke kunstvorm. Wanneer iemand zich in het veld van de literatuur bevindt, dan zal hij niet alleen bezig zijn de gevestigden in het veld aan te vallen om zelf op een machtige positie terecht te komen, maar het grootste gedeelte van de tijd zal hij zich bekommeren over de staat van de literatuur die onder de huidige gevestigden teloorlopend is. Dit verstaan we onder *belangeloosheid*, wat kort gezegd inhoudt dat iemand automatisch, haast onbewust, inziet wat er in een veld op het spel staat (goede literatuur) zonder zich te hoeven bekommeren om wat nu eigenlijk het belang van literatuur is. Zo is hij beter in staat zich in de strijd te mengen. Dit hangt samen met het cultureel kapitaal waarover hij beschikt en diens gevolg met de manier waarop hij tegen de wereld aan kijkt, zijn *habitus* en met de persoonlijke eigenschappen waarover hij bezit die eerder werden aangeduid als iemands dispositie, zodat hij enerzijds inziet wat er op het spel staat en anderzijds in staat is om volgens de regels van het veld te spelen. (Bourdieu 1994, p. 172)

De strijd in een veld wordt dus enigszins verbloemd door het gemeenschappelijke doel dat de actoren hebben. Daarnaast hebben alle actoren nog iets gemeenschappelijks, namelijk de *regels* van het veld waarnaar zij spelen. Dat wil zeggen dat de gedomineerden, eer zij het conflict met de gevestigden aan kunnen gaan, een bepaalde hoeveelheid aan spelregels moeten aanvaarden. Want verwerpen zij bij voorbaat álle regels en ontkennen zij de structuur van het veld in zijn geheel, dan lopen zij het risico van het spel te worden uitgesloten. Dit hangt samen met de *regels* die in een bepaald veld gelden: 'alles wat het veld, het spel en de inzet maakt tot wat het is' (Bourdieu 1989, p. 173). Een nieuwkomer in het veld van de literatuur moet dus onderkennen dat literatuur belangrijk is en dat het daarom belangrijk is dat er goede literatuur wordt geschreven. Wat dan goede literatuur is, daarover verschilt hij van mening met de gevestigden. Bovendien dient hij het belang van enkele graadmeters van kapitaal te aanvaarden. Denk hierbij aan literaire prijzen en persoonlijke kennis van het verleden van de literatuur. Want als een nieuwkomer in het veld de bestaande hiërarchie en structuur van het veld aanvalt, dan erkent hij tegelijkertijd in grote mate de hiërarchie in het veld. Als hij er vervolgens in slaagt de hiërarchie succesvol aan te vallen en zelf een machtige positie weet te verwerven, dan wordt hij zelf in de hiërarchie opgenomen. (Grenfell and Hardy 2003, p.26)

In deze strijd zijn de strategieën van enerzijds de gevestigden en anderzijds de gedomineerden of de nieuwkomers voor een groot gedeelte te voorspellen. Om de bestaande orde succesvol aan te kunnen vallen, moet een nieuwkomer ervoor zorgen dat de gevestigden in het veld in een kwaad daglicht komen te staan. Om dit te bereiken zal hij dus de stijl waarvan de gevestigden zich bedienen proberen te ondermijnen en zelf met een alternatief op de proppen komen dat in strijd is met de geldende regels. Bourdieu omschrijft deze tactiek als '*ketterij*', waarbij er gebroken wordt met de geldende regels (Bourdieu 1989, p.173 ). De gevestigden worden op hun beurt in het nauw gedreven en zullen proberen de waarde van de heersende regels aan te tonen met conservatieve gedachten in het achterhoofd: de dingen moeten vooral niet veranderen en de nieuwkomers vormen een gevaar voor de desbetreffende kunstvorm als geheel. De alternatieve methoden en stijlen van de nieuwkomers hebben niets meer van doen met waar het bij bijvoorbeeld in de muziek om draait. Zij wijken te ver af van waar het allemaal mee begon. De reacties van de gevestigden duidt Bourdieu aan als *orthodoxe* strategieën. Om het bovenstaande gevaar van uitsluiting van het spel te voorkomen, gebruiken de nieuwkomers eenzelfde retoriek. Zij verwijzen naar de bron, beroepen zich op de oorsprong van het veld, beschuldigen de gevestigden ervan dat juist zij teveel zijn afgedwaald van wat eens pure muziek was en zij claimen dat hun eigen werk een terugkeer is naar de bron van de muziek.

Wanneer bijvoorbeeld in het veld van de hoge muziek de regels gelden dat muziek tonaal moet zijn en dat men bij het componeren van een muziekstuk uit enkele standaardvormen dient te kiezen, dan kunnen de nieuwkomers ervoor kiezen om juist atonale muziek te componeren en hun muziekstukken geen vaste structuur mee te geven, of zelfs de opbouw van het muziekstuk van het toeval af te laten hangen. De gevestigden kunnen dan terugverwijzen naar de bron van de klassieke muziek, bijvoorbeeld Bach, en stellen dat Bach tonaal componeerde en vaste compositievormen hanteerde. De nieuwkomers kunnen dan echter ook naar Bach verwijzen en concluderen dat Bach boven alles inventiviteit en originaliteit prefereerde, dat uit *Das Wohltemperierte Klavier* blijkt dat Bach systematisch alle muzikale mogelijkheden uit zijn tijd onderzocht heeft. Dat staat in schril contrast met de gemakzuchtige manier van componeren van de gevestigden, waarbij de bestaande regels klakkeloos en kritiekloos worden nageleefd en men enkel sentimentele kitsch aflevert om de grote massa te behagen en er zelf veel geld mee te kunnen verdienen. Hiermee raken we aan een andere strategie waarvan nieuwkomers zich kunnen bedienen: de beschuldiging dat de gevestigden zich teveel hebben ingelaten met het economisch kapitaal en niet meer in staat zijn belangeloos te componeren.

Het breken met de regels en het ondermijnen van de bestaande structuur moet enigszins genuanceerd worden. Zoals ik al eerder aanduidde, schuilt er voor nieuwkomers het gevaar om uitgesloten te worden van het spel. Hun ketterse strategieën zijn dus voor een gedeelte beperkt en niet iedere keuze is mogelijk. Dit verschijnsel wordt door Bourdieu aangeduid met de term *ruimte van mogelijkheden*. (Bourdieu 1993a, p. 177) Wanneer een jonge componist zich af wil zetten tegen de bestaande orde waarbinnen stijl A dominant is dan zal deze nieuwkomer zich niet van stijl A bedienen. Stijl A behoort zegge niet tot zijn ruimte van mogelijkheden. Maar hij ook niet voor stijl D of E kunnen kiezen, want die staan op dat moment te ver van stijl A af, waarmee hij riskeert in zijn geheel niet opgemerkt te worden door de rest van het veld. Ten slotte behoren enkel stijl B of C tot zijn ruimte van mogelijkheden: hiermee distantieert hij zichzelf duidelijk van stijl A, maar wijkt hij tegelijkertijd niet teveel van stijl A af.

Hierbij moet ook worden aangemerkt dat veel nieuwkomers ervoor kiezen in het geheel niet de strijd aan te gaan met de gevestigden en zich geheel conformeren aan de structuur en regels van het veld. Uit de voorgaande paragrafen kan het idee ontstaan dat er enkel en alleen sprake is van strijd tussen nieuwkomers en gevestigden in een veld, maar men dient dus ook in gedachten te houden dat conformatie net zoveel als ketterij tot de ruimte van mogelijkheden behoort.

De ruimte van mogelijkheden is nauw verbonden met de specifieke *geschiedenis* van een veld. Om de ruimte van mogelijkheden te kunnen bepalen dient iedere actor de

geschiedenis van het veld te kennen om te kunnen oordelen of veranderingen aansluiten bij de ontwikkeling van de kunstvorm en om überhaupt te kunnen begrijpen waarom de kunstvorm van vandaag de vorm heeft die zij heeft (Bourdieu 1989, p. 174). Om bijvoorbeeld een zinnige toevoeging te verbinden aan de hedendaagse klassieke muziek, is het van belang om te weten hoe de atonale serialistische muziek zich bijvoorbeeld via Mahler, Schönberg, Cage, Boulez en Stockhausen heeft ontwikkeld.

## **2.4 Beeldvorming en vorm en inhoud**

Het is belangrijk om in acht te nemen dat de veldtheorie zowel de vorm en inhoud van een cultureel werk als de *beeldvorming* over een cultureel werk verklaart. Dit valt mede af te leiden uit het feit dat Bourdieu zijn veldtheorie tussen een louter interne en een louter externe lezing van een kunstwerk tracht te manoeuvreren, zoals in de inleiding op Bourdieu al aan de orde kwam. Wanneer we het veld van de culturele productie verbinden met het veld van de macht en de verdeling van cultureel en economisch kapitaal in het veld van de macht bestuderen, dan kunnen we daarmee elke kunstuiting direct op vorm en inhoud verklaren. Wanneer bijvoorbeeld in het veld van de macht het economisch kapitaal zeer dominant is, dan valt te verwachten dat de kunst daarbij aansluit en zich kenmerkt door populaire, makkelijk aan de man te brengen vormen met een niet al te aanstootgevende inhoud. Bestuderen we vervolgens het veld intern, dan zien we dat beeldvorming een grote rol speelt. Neem termen als regels, orthodoxie, ketterij en ruimte van mogelijkheden. Bij geen enkele van deze termen staat bij voorbaat vast wat voor soort kunst daar bij hoort. Dat komt omdat het per periode en per veld verschilt wat er onder bijvoorbeeld orthodoxie verstaan wordt. Dit zijn zogezegd relationele constructies: men is er in het veld stilzwijgend over eens dat het vasthouden aan tonale muziek een orthodoxe manier van componeren is, maar diezelfde manier van componeren kan in een andere tijd juist ketterij zijn geweest. Hetzelfde geldt ongeveer voor de regels: die hebben hun actuele vorm omdat alle actoren in het veld zijn overeengekomen wat de regels en de inzet van het spel zijn.

Dit alles hangt voor een groot gedeelte samen met perceptie van regels, inzet, stijl (ketterij of orthodox) en de mogelijkheden van manoeuvreren tussen deze verschillende percepties van wat goede kunst is (ruimte van mogelijkheden). Bourdieu heeft voor dit verschijnsel een specifieke term gebruikt: *positiebepaling*. Wanneer een actor een veld binnentreedt dan bepaalt hij al naargelang zijn smaak en zijn voorkeuren zijn positie tegenover de gevestigden: sluit hij zich bij hen aan en conformeert hij zich dus aan de bestaande structuur en regels, of zal hij juist ketterse strategieën gebruiken om zo de stijl van zijn smaak dominant te laten worden? (Bourdieu & Wacquant 1992, p.

86) Als Bourdieu de specifieke geschiedenis van een veld behandelt, dan richt hij zich op deze 'perceptionele' elementen, want Bourdieu heeft het niet over een absolute geschiedenis maar spreekt van een 'gemeenschappelijk referentie'. (Bourdieu 1993a, p. 176) Het is dus Bourdieus bedoeling om het op een zekere hoogte te willen begrijpen waarom een actor in het veld een bepaalde keuze heeft gemaakt. Wanneer we dus de bestaande beeldvorming die binnen een veld bestaat in ogenschouw nemen, dan moet het mogelijk zijn om te kunnen verklaren waarom een actor voor stijl B of C heeft gekozen. We kunnen dus het gezichtspunt van de actor begrijpen wanneer we zijn sociale situaties, en dus de verschillende posities van het veld waarin hij verkeert, in kaart hebben gebracht. Daarmee kunnen we zijn positie bepalen en dus ook zijn 'keuzen inzake vorm en inhoud' begrijpen. (Bourdieu 1994, p. 115)

## **2.5 Verandering in de kunsten**

Tenslotte is het in de cultuursociologie regelmatig de vraag hoe veranderingen in een bepaalde cultuursoort te verklaren zijn. Het antwoord op deze vraag is eveneens met behulp van de veldtheorie te geven aan de hand van het verschil tussen interne en externe invloeden. Laten we beginnen met de interne invloeden. Als resultaat van de strijd tussen gevestigden en nieuwkomers, gevestigden en gedomineerden, orthodoxen en ketters, verandert de kunst mee met de uitkomsten van deze strijd. Wanneer een kunstenaar in het centrum van de macht van het veld van de avant-garde, zeg maar een geconsecreerde kunstenaar, sporen van gewenning en arrogantie gaat vertonen, zullen nieuwkomers in het veld zich roeren, medestanders vinden, een alternatieve stijl aanbieden en, mits ze het spel goed spelen, de structuur van het veld veranderen, waardoor hun alternatieve stijl dominant wordt en daarmee de kunstvorm veranderd is. Of zoals Bourdieu het zo mooi zegt: 'In een universum waarin bestaan gelijk staat aan verschil maken, dat wil zeggen een afzonderlijke, onderscheidende positie bezetten, bestaan deze nieuwkomers voor zover ze erin slagen (zonder dat te hoeven willen) hun identiteit oftewel hun verschil te bevestigen, bekendheid en erkenning te verwerven ("naam te maken"), door nieuwe denkwijzen of uitdrukingsvormen ingang te doen vinden die in strijd zijn met de geldende denkwijzen en dus gedoemd zijn om door hun "duisterheid" en "ongerijmdheid" onrust te baren.' (Bourdieu 1994, p. 290) We zouden dus kunnen stellen dat verandering van de kunst inherent is aan de werking van velden en goed te verklaren wanneer we bij ieder veld de ruimte van mogelijkheden in ogenschouw nemen. (Bourdieu 1993a, p. 177).

Maar tegelijkertijd zouden we kunnen beargumenteren dat de veranderingen ten gevolge van de interne dynamiek van velden te omschrijven valt als de realisering van

intrinsieke mogelijkheden die iedere kunstvorm als zodanig in zich heeft. Mozart componeerde anders dan Bach, Beethoven anders dan Mozart en Wagner weer anders dan Beethoven. De echte grote revolutionaire veranderingen in de kunst vinden plaats tengevolge van externe invloeden, wanneer de positie van het veld van de beperkte culturele positie verandert ten opzichte van het veld van de macht, of wanneer de structuur van het veld van de macht zodanig verandert dat dit merkbaar wordt in het veld van de culturele productie. Hierbij moet worden opgemerkt dat ieder veld of subveld vrij autonoom is op het gebied van de eigen interne dynamiek en dat er wel wat moet gebeuren voordat deze autonome werking wordt doorbroken. (Bourdieu 1993a, p. 182) Maar wanneer er grote politieke, economische, technologische of sociologische veranderingen optreden, dan werkt dit door tot in de structuur van het veld van de culturele productie. Een voorbeeld van een sterke externe invloed op het culturele veld is de groei van het aantal hoogopgeleiden. Doordat meer mensen via hun opleiding meer cultureel kapitaal hebben opgebouwd en hun habitus geschikt is geworden voor het produceren en consumeren van cultuur, wordt de concurrentie tussen kunstenaars groter, waardoor de drang tot distinctie ook groter wordt. Bovendien komen deze mensen uit verschillende sociale klassen en zij hebben dus ook een verschillende habitus en disposities. Dat is vervolgens van invloed op hun positiebepaling binnen het veld, waardoor hele nieuwe stijlen kunnen ontstaan (bijvoorbeeld het realisme) en zelfs hele nieuwe kunstvormen.

## **2.6 Toepassing en interpretatie van de veldtheorie**

Na dit algemene verhaal is het de vraag hoe ik de beginselen van de veldtheorie gebruik voor mijn onderzoek. Hierbij moet ik vermelden dat ik niet alles van de bovenstaande theoretische inleiding gebruik. Zo zal ik mij niet in erg bezighouden met de externe invloeden op een veld, zoals de verhouding tussen het veld van het cabaret en het veld van de macht, omdat mijn onderzoek zich richt op het debat binnen het cabaret óver cabaret. Ik richt mij dus des te meer op de interne processen in het veld van het cabaret. Ook zal ik mij niet veel bezig houden met de externe invloeden van grote sociologische, economische en technologische veranderingen, omdat het tijdsbestek van de door mij onderzochte periode te kort is. De periode die ik onderzoek is simpelweg te kort om grote maatschappelijke veranderingen waar te nemen. Ook neem ik het element van de veldtheorie over de hoeveelheid cultureel en economisch kapitaal waarover de spelers in het cabaret *beschikken* niet mee in mijn analyse. Begrippen als habitus, ongedwongenheid en dispositie zullen dus niet terugkomen. Ook de strijd tussen cultureel en economisch kapitaal zal in een andere vorm aan bod komen dan hierboven

beschreven staat. Ik gebruik de idee achter de begrippen wel, maar ik pas ze in in twee bredere concepten, namelijk de autonome en heteronome pool waaruit het veld van het cabaret bestaat. Cultureel kapitaal dient hierbij onder de autonome pool geschaard te worden en economisch kapitaal onder de heteronome. De reden waarom ik niet meteen al de begrippen 'autonoom' en 'heteronoom' heb ingevoerd is dat het begrippenpaar cultureel en economisch kapitaal zich er uitstekend voor leent om de werking van velden in de breedte uit te leggen. Maar tijdens mijn onderzoek ben ik er achter gekomen dat de begrippen 'autonoom' en 'heteronoom' beter toepasbaar zijn op het veld van het cabaret en dat cultureel en economisch kapitaal zich manifesteren als onderdelen hiervan. Wat de eigenschappen van de autonome en heteronome pool zijn, zal ik in het volgende hoofdstuk, waarin ik de veldtheorie toepas op het cabaret, uitleggen.

Bovendien zal ik in het volgende hoofdstuk ook het begrip 'consecratie' invoeren. Dit begrip komt in de theoretische inleiding nu en dan voor, maar in de volgende hoofdstukken zal het een centrale rol spelen. Kort gezegd houdt de term in de mate van symbolisch kapitaal dat een cabaretier heeft opgebouwd binnen het cabaret, oftewel de hoeveelheid aanzien die de cabaretier binnen het veld heeft.

Ook mijn werkwijze zal verschillen van de werkwijze die Bourdieu voorstaat. Want in *An Invitation to Reflexive Sociology* (Bourdieu & Wacquant, 1992) stelt Loïc Wacquant in een interview met Bourdieu op een gegeven moment de vraag hoe een veldanalyse nu precies stap voor stap in zijn werk gaat. Bourdieu antwoordt dan dat men allereerst de positie van een bepaald veld vast moet stellen ten opzichte van het veld van de macht. Als voorbeeld geeft Bourdieu het veld van de literatuur dat ten opzichte van het veld van de macht een gedomineerde positie in neemt. Ten tweede dient de onderzoeker de objectieve structuur van de relaties tussen de posities van de actoren en instituties van een veld, die strijden om de specifieke autoriteit van dit veld, in kaart te brengen. Ten derde tenslotte, moet men de habitus en de verschillende systemen van disposities van de actoren binnen een veld analyseren. (Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 104-105)

Om weer te geven wat deze abstracte regels in concrete vorm voorstellen is het onderzoek van Grenfell en Hardy naar de Young British Artists een goed voorbeeld. (Grenfell en Hardy, 2003) Ten eerste positioneren zij het veld van de Britse hedendaagse kunst ten opzichte van het veld van de macht. Hierbij komen ze tot een schema dat weergeeft dat de hedendaagse Britse kunst nauw verweven is met de commerciële kunst, popmuziek, televisie, commercie, de uitgeverwereld, maar ook met de Britse politiek. Ten opzichte van commerciële kunst, televisie en popmuziek neemt de hedendaagse Britse kunst een gevestigde positie in, maar ten opzichte van de Britse politiek en de commercie wordt zij gedomineerd. Ten tweede werpen Grenfell en Hardy een nauwkeurige blik in de Britse kunstwereld zelf en bepalen zij de objectieve relaties

tussen de verschillende actoren. Ook dit wordt in een schema weergegeven. Hierin kunnen we zien dat Damien Hirst een centrale positie inneemt en dat hij via allerlei objectieve relaties verbonden is met de rest van het veld. Voorbeelden hiervan zijn dat Hirst zijn werk tentoonstelt in de *White Cube*. Deze *White Cube* is eigendom van Jay Jopling die op haar beurt werk verkoopt aan Saatchi. Daarnaast zien we dat Hirst bevriend is met Carl Freedman die ook weer werk verkoopt aan Saatchi. Op dit tweede niveau draait het er dus om te kijken naar wie er allemaal met elkaar in contact staan en op wat voor een manier. Opleiding, contracten, werkovereenkomsten en verkoopadressen zijn hierbij van belang. Tenslotte bekijken Grenfell en Hardy de habitus van de verschillende kunstenaars. Ze kijken naar wat voor opleiding de kunstenaars hebben gehad, wat hun sociaal-economische achtergrond is, hun leeftijd en de locatie van waaruit ze werken.

Hoewel Grenfell en Hardy in hun onderzoek nogal aan de oppervlakte blijven en nergens verregaande conclusies (kunnen) trekken, is hun onderzoek een mooi voorbeeld van de drie stadia van een veldanalyse. Op deze manier zou je de vorm en inhoud van het werk van een bepaalde kunstenaar kunnen verklaren.

In deze these zal ik geen enkele van Bourdieus drie stadia volledig volgen en ik voer dus maar een fractie uit van een werkelijke veldanalyse en dan ook nog eens in tegengestelde richting. De eerste reden hiervoor is dat voor een uitgebreide veldanalyse een zeer arbeidsintensief onderzoek nodig is, vooral als men niet aan de oppervlakte wil blijven. Wanneer ik het veld van het cabaret grondig had willen analyseren, had ik allereerst een algemeen beeld van de hedendaagse samenleving moeten geven, vervolgens het veld van het cabaret ten opzichte van het veld van de macht moeten plaatsen, de objectieve relaties van de cabaretiers met de instituties (bijvoorbeeld de VARA en de VPRO) moeten weergeven en moeten onderzoeken welke posities die instituties weer in het veld van de culturele productie innemen en ten slotte de habitus van de verschillende cabaretiers moeten behandelen. Daarvoor is naar mijn mening in een master these geen plaats. Daar is een grondiger onderzoek voor nodig.

Ten tweede lijkt het mij juist interessant om de discussie over cabaret en tekst van de voltooide cabaretproducties als basis van het onderzoek te nemen en te zien of ik van daaruit óók verschillende posities kan opmaken. Ik werk dus vanuit een tegengestelde richting. Bourdieu stelt wel dat juist hij in vergelijking met andere cultuurwetenschappers in de tegengestelde richting werkt door juist niet bij het voltooide werk te beginnen, maar ik meen dat ik de juiste argumenten aan kan dragen om mijn methode te verdedigen. In de *Regels van de kunst* (1994) probeert Bourdieu vanuit sociologisch oogpunt de vorm en inhoud van de literaire stroming van het *l'art pour l'art*, ontstaan in het Parijs in de jaren 1880 met als gevestigde persoon Gustav Flaubert, te



verklaren. Bourdieus voornaamste punt hierbij is dat Flaubert niet vanuit het niets in zijn kenmerkende stijl is gaan schrijven en dat de onderwerpen van zijn romans niet vanuit het niets zijn aan komen waaien. Er zijn duidelijk sociologische factoren aan te wijzen die Flaubert in een bepaalde literaire richting stuurden. Het doel van Bourdieu is dan ook om tot in het kleinste detail uit te leggen waarom Flaubert de keuzes maakte die hij maakte. Hierbij maakt Bourdieu gebruik van interne en externe analyses en hij hekelt kunsttheorieën die een cultureel werk bespreken door enkel naar de tekst zelf te kijken. Voorbeelden van deze theorieën zijn New Criticism, het structuralisme, neokantiaanse symboliek en het (Russisch) formalisme. Bij deze vormen van tekstinterpretatie is er, volgens Bourdieu, sprake van een 'verabsolutisering van de tekst' en treedt er een duidelijke scheiding op tussen de tekst en de wereld waaruit deze ontspruit, de realiteit. (Bourdieu 1994, pp. 235-250)

Ik gebruik de teksten van het debat over cabaret en van de oudejaarsconferenties wel als basis, maar dan wel met het doel om verschillende posities te ontwaren. Er is juist wel een binding tussen tekst en realiteit, zij het wellicht in tegengestelde richting. De tekst zegt mij namelijk mogelijk iets over de werkelijke verhoudingen (lees: in de realiteit) tussen de cabaretiers. Ik heb de vrijheid genomen om op deze manier van Bourdieus methode af te wijken, omdat de specifieke vorm van cabaret en met name de oudejaarsconferentie hier ruimte voor biedt. Waarom dit, naar mijn mening zo is, zal ik vervolgens uitleggen.

In het cabaret worden meningen over mogelijke misstanden in de maatschappij zeer direct geuit. Wanneer de cabaretier bijvoorbeeld niet veel opheeft met het koningshuis, dan zegt hij direct dat hij een hekel heeft aan het koningshuis. Hier en daar wordt deze mening verbloemd in een grap, maar de cabaretier zal er alles aan doen om deze mening bij de toeschouwers te doen overkomen. Hij wordt in het uiten van zijn mening niet gehinderd door een bepaald medium, zoals dat het geval is bij vele andere kunstvormen. Denk hierbij aan de schilderkunst, waarin de kunstenaar enkel de taal van het beeld ter beschikking heeft, of literatuur, waarbij vormelijke elementen van de tekst even zo dominant zijn als inhoudelijke elementen. De cabaretier hoeft daarentegen in principe geen rekening te houden met een verhaalsstructuur en hij hoeft geen personages te verzinnen die in zijn verhaal een dergelijke uitspraak zouden kunnen doen. Zo geredeneerd kunnen we stellen dat de cabaretier in het uiten van zijn cultuurvorm een vrij directe link met de werkelijkheid heeft.

Daar komt bij dat de vorm van cabaretvoorstellingen die ik behandel de cabaretier ertoe dwingt om zich direct over de werkelijkheid uit te spreken. De oudejaarsconferentie is ervoor bedoeld om vrij concreet terug te kijken op het afgelopen jaar en de meest opmerkelijke gebeurtenissen en meest prominente personen van een bepaald jaar te

bespreken. Hiermee wordt een extra connectie tussen kunstenaar en werkelijkheid gecreëerd.

De hierboven genoemde argumenten hebben met name betrekking op de verhouding tussen de cabaretier en de maatschappij. In Bourdieus termen zouden we stellen: de verhouding tussen de cabaretier en het sociale veld of het veld van de macht. Dit duidt op een externe verhouding, de verhouding tussen de kunst en de wereld waarin deze kunst tot stand komt. Echter houdt Bourdieu ons ook voor dat we rekening moeten houden met de verhouding tussen het culturele werk en de interne werkelijkheid van het specifieke culturele veld. Bij het bestuderen van een cultureel werk dient de onderzoeker bijvoorbeeld de specifieke eigenschappen, structuur en objectieve relaties van een bepaald veld in de gaten te houden. Maar er bestaat een taaltheorie, waarmee ik mijn werkwijze ten opzichte van de interne dynamiek van een cultureel veld ook kan verantwoorden. Deze theorie draait om het concept performativiteit.

De taal is mijn voornaamste instrument. Redenerend vanuit de veldtheorie kunnen we vaststellen dat iedere taalhandeling in de oudejaarsconference en in het redactioneel commentaar gelijkstaat aan een tekstuele positiebepaling. Door het geven van een duidelijke mening, of juist een relativering, positioneren cabaretiers zich ten opzichte van elkaar. Iedere uitspraak komt zodoende overeen met een actieve handeling, namelijk de zojuist genoemde positiebepaling. De manier waarop ik uitspraken in de media over het veld van het cabaret en de tekst en oudejaarsconferenties benader, komt dicht in de buurt van een *performatieve* denkwijze. Performativiteit is een relatief nieuw cultuursociologisch concept dat werd geïntroduceerd door de taalfilosoof J.L. Austin. (Austin 1955) Mijn interpretatie van het concept performativiteit houdt in dat iedere uitspraak de potentie heeft een handeling als gevolg te hebben, mits de omstandigheden daar gunstig voor zijn. In het geval van uitspraken over het veld van het cabaret in de media en uitspraken tijdens de oudejaarsconference zijn deze omstandigheden daarvoor gunstig. Beide media zijn bereikbaar voor grote aantallen lezers en toehoorders. Daar waar het concept performativiteit van origine bedoeld is om uit te leggen dat een uitspraak de potentie heeft om een handeling bij de ander te bewerkstelligen (Austin 1955, p. 6), gaat het bij mij om een persoonlijke handeling *ten opzichte van* de ander. Dit komt omdat ik performativiteit inpas in Bourdieus veldwerking en men in een veld constant bezig is de eigen positie ten opzichte van de andere posities te bepalen. Wanneer een cabaretier in een interview een negatieve uitspraak doet over een andere cabaretier, distantieert hij zichzelf via die uitspraak van diezelfde andere cabaretier. Zodoende kunnen we beargumenteren dat de desbetreffende uitspraak van de cabaretier gelijk staat aan een actieve handeling in een veld dynamische context. Iedere uitspraak over cabaret in het algemeen of over andere cabaretiers zie ik daarom als een

strategische taalhandeling om de eigen positie te bepalen ten opzichte van de anderen in het veld.

## Hoofdstuk 3 De discussie in het cabaret over cabaret

### 3.1 Inleiding

Om antwoord te kunnen geven op de eerste deelvraag, waarom er zoveel discussie in het cabaret is óver cabaret, dient eerst duidelijkheid te bestaan over de wijze waarop het veld van het cabaret gestructureerd is en hoe Bourdieus veldwetten naar het veld van het cabaret vertaald kunnen worden. Bourdieu stelt immers dat '...each position -...- is subjectively defined by the system of distinctive properties by which it can be situated relative to other positions; that every position, even the dominant one, depends for its very existence, and for the determinations it imposes on its occupants, on the other positions constituting the field; and that the structure of the field, i.e. the space of positions, is nothing other than the structure of the distribution of the capital of specific properties which governs success in the field and the winning of the external of specific profits which are at stake in the field' (Bourdieu 1993b, p.31). Met andere woorden: om de posities van de cabaretiers in het veld van het cabaret vast te kunnen stellen, moeten we eerst bepalen wat de inzet is van de strijd. Waar draait het om? Wat is de inzet van de strijd? En aan welke eisen dient men te voldoen om specifiek kapitaal te vergaren?

Zoals in de theoretische inleiding naar voren is gekomen, wordt de structuur van ieder veld bepaald door de spanning tussen vier verschillende polen, die weer twee soorten van hiërarchie weerspiegelen. De eerste hiërarchie is die tussen de autonome en heteronome pool, waar de strijd tussen economisch en cultureel kapitaal onderdeel van is. De andere vorm van hiërarchie wordt bepaald door de mate van consecratie van de artiest. Op deze manier krijg je een vierdimensionale verdeling waarin een cabaretier in de vier volgende categorieën zou kunnen vallen: autonoom en in hoge mate geconsecreerd, heteronoom en in hoge mate geconsecreerd, autonoom en in lage mate geconsecreerd en tenslotte heteronoom en in lage mate geconsecreerd. De manier waarop de tegenstelling tussen het autonome en het heteronome zich manifesteert in het veld en hoe de mate van consecratie wordt bepaald, wordt in de twee volgende paragrafen uitgelegd. Daarna zal ik het bestaan van de levendige discussie in het cabaret over cabaret proberen te verklaren.

### 3.1.1 Autonomie en heteronomie

Hoe worden de noemers autonoom en heteronoom eigenlijk bepaald? Waar dient een cabaretier aan te voldoen willen we hem in de autonome of heteronome hiërarchie kunnen plaatsen?

Onder autonome cabaretiers wordt in het veld verstaan, die cabaretiers die zich niet in alles laten leiden door de wil van het publiek en die niet voor het makkelijke succes gaan. Daarentegen proberen ze af en toe te vertellen wat het publiek niet wil horen, ze willen het publiek een spiegel voorhouden, of in de woorden van Grünfeld: tegen de haren instrijken. Belangrijk hierbij is dat de cabaretier een duidelijke binding heeft met de maatschappij, het hier en nu, en zich daar kritisch over uitlaat. 'Een cabaret, wil het aan zijn doel beantwoorden, moet politiek zijn of zal niet zijn (J.Musch)' (Otte, Verboeket en Van Gestel 1997, p. 131). Dat blijkt ook uit de woorden van Harrie Kies, een groot cabarettimpresario en oprichter van het Leids Cabaret Festival. Kies is een duidelijke voorstander van geëngageerd cabaret. Zo schrijft hij in 1979 als organisator van het Tweede Leidse Cabaret Festival aan de cabaretier Thedo Keizer: 'Na ruggespraak met de rest van onze organisatie kwam ik tot de slotsom dat het cabaret dat jij brengt moeilijk is te verenigen met hetgeen wij als uitgangspunt voor ons festival hebben, namelijk kritisch cabaret. In onze ogen breng jij slechts luchtig vermaak op de planken, een op zich nobel streven, maar echter niet iets dat wij willen stimuleren.' (Verhallen, Voets, Buurman en Vriend 2003, p. 211) Een cabaretier dient dus een geëngageerde inslag te hebben. Een van de belangrijkste sleutelconcepten bij de autonome pool is dan ook *engagement*. Het is opvallend dat engagement in het cabaret tot de autonome pool behoort, terwijl in andere kunstvelden engagement juist een wat meer heteronome inslag heeft. Autonomie duidt er namelijk op dat de kunstenaar of artiest zijn werk niet wil laten beïnvloeden door ideologische of politieke denkbeelden. De kunst dient niets anders te dienen dan zichzelf, het bekende principe van *l'art pour l'art*. Zo beschrijft Bourdieu in *De regels van de kunst* hoe de kring van autonome schrijvers rondom Baudelaire en Flaubert zich niet alleen trachtten te distantiëren van de commerciële kunst van de bourgeoisie, maar óók van de sociaal nuttige en politieke kunst van de meer socialistische schrijvers. Afzijdigheid van de politiek werd hierdoor in literaire kringen een voorwaarde voor autonome kunst. (Bourdieu 1994, pp. 67-139) Maar in het huidige veld van het cabaret gelden andere regels en het veld is anders gestructureerd, waardoor engagement met goed recht onder de autonome pool kan worden geplaatst. Een goed voorbeeld van een geëngageerde cabaretier is Freek de Jonge die vooral in zijn tijd met *Neerlands Hoop* zeer politiek geëngageerd cabaret op de planken bracht. Freek de Jonge en *Neerlands Hoop* zullen in hoofdstuk 4 nader worden toegelicht. Ook de Twentse cabaretier André Manuël is een geëngageerd artiest zo blijkt uit een portret van Manuël in *NRC*

*Handelsblad*: 'Zelf wil hij cabaret maken vanuit zichzelf, politiek, geëngageerd, links. "Ik ben een vrij links mannetje." Op zijn columns voor de IKON krijgt hij veel getergde reacties. "Op internet zijn er dan stemmen die roepen dat je behoort tot de linkse, fascistische kerk." Grijs: "Zo langzamerhand begin ik me daar zeer aangenaam bij te voelen".'(Rijghard 2007)

Hoewel engagement een zeer belangrijk onderdeel is van autonoom cabaret, hoeft niet iedere autonome cabaretier geëngageerd te zijn. Tenminste wanneer er onder engagement politieke en maatschappelijke betrokkenheid wordt verstaan. Autonomie kan zich namelijk ook manifesteren bij een cabaretier die zijn persoonlijke verhaal aan het publiek wil vertellen en daarbij beladen onderwerpen als de dood en verdriet niet schuwt. In dit geval is de term 'innerlijke noodzaak' van belang. Dit houdt in dat de cabaretier zich geroepen voelt om keer op keer het podium te betreden en zijn verhaal wil vertellen, ook al trekt hij daarmee geen groot publiek. Als voorbeeld kunnen we hierbij Kees Torn in gedachten nemen: 'In mijn definitie is een cabaretier een schrijver die iets kwijt moet. Alleen zijn dat geen romans of filmscripts, maar liedjes en verhalen. Daarom is het een vereiste dat je zelf je materiaal maakt. Jenny Arean is voor mij geen cabaretière, maar een zangeres. Datzelfde geldt voor Karin Bloemen. Die zong ooit een liedje van Jan Boerstoel, *Geen kind meer*, over de dood van haar moeder. Terwijl haar moeder gewoon op de derde rij bleek te zitten. Ja zeg--', aldus Torn. (Verbraak 2007)

Een derde vorm waarin autonomie zich in het cabaret kan manifesteren is wanneer een cabaretier een vervreemdende vorm gebruikt, waardoor het publiek moeite moet doen om de gedachtegangen van de cabaretier te volgen. Regelmatig wordt dit soort cabaret als 'absurd' of 'absurdistisch' beschouwd. De Belg Wim Helzen wordt bijvoorbeeld als een absurdistisch cabaretier gezien. Maar ook de Nederlandse televisiemakers Kees Prins, Michiel Romeijn en Herman Koch van het programma *Jiskefet* sluiten zich bij deze traditie aan.

De heteronome pool laat zich daarentegen in een grotere mate door de wil van het publiek leiden. De cabaretier uit geen directe kritiek op het doen en laten van zijn publiek, probeert het publiek niet met zijn slechte eigenschappen te confronteren en tracht het enkel te amuseren. In tegenstelling tot het l'art pour l'art, geldt hier 'rire pour rire'. Vermaak is dan ook bij de heteronome pool de belangrijkste noemer. Voorbeelden van vermakende cabaretiers zijn Hans Teeuwen, De Lama's en Guido Wijers. Deze cabaretiers zijn voor veel autonome spelers in het veld dan ook regelmatig onderwerp van beschimping. Zo spreekt Manuël zich uit over Guido Wijers: 'Theater dat conflicten veroorzaakt, wordt bijna niet meer gemaakt. Er is vooral amusement. Amusement zoals gemaakt door Guido Weijers, die een eindejaarsconferentie hield op SBS6. Naar zo'n Weijers kijken zo'n 1,2 miljoen Nederlanders en die geven daar een vrij hoog cijfer aan. Commercieel cabaret, dat alleen bestaat omdat het handel is.' (Rijghard 2007) En Kees

Torn zegt bijvoorbeeld over Hans Teeuwen: 'Nee, dat is een clown. Een acteur. Teeuwen is iemand die een cabaretier nadoet. Met cabaret heeft het bitter weinig te maken. Voor mij is cabaret in de eerste plaats verbaal, intelligent en kleinschalig. Alleen zijn andere disciplines zich ook cabaret gaan noemen. Daardoor zien mensen door de bomen het bos niet meer. Alles is cabaret geworden.' (Verbraak 2007) En in de inleiding kwam al aan de orde hoe Freek de Jonge zich uitsprak over De Lama's: cabaret in zijn slechtste vorm.

De strijd tussen de heteronome en autonome pool zorgt voor de eerste tweedeling: 'Anno 1990 wordt er een onderscheid gemaakt tussen cabaret met engagement enerzijds, en cabaret dat nergens over gaat en puur amusement is anderzijds.' (Stokkink 1990, p. 124) De keuze tussen autonoom en heteronoom is in mijn ogen een actieve positionering in het veld door de cabaretiers zelf. Deze positionering blijkt uit performatieve uitspraken die de cabaretiers in hun programma's en tijdens interviews doen. De uitspraken van bijvoorbeeld De Jonge, Torn en Manuël zijn voorbeelden van een actieve positionering in de autonome hoek van het cabaret.

### **3.1.2 Consecratie**

De tweede tegenstelling die de structuur van het veld van het cabaret bepaalt, is die tussen goede en slechte kwaliteit. De mate van kwaliteit wordt door de spelers in het veld bepaald. Wanneer men er in het veld over eens is dat een bepaalde cabaretier goede kwaliteit levert, dan levert hem dat een hoge mate van consecratie op. 'Een cabaret, wil het aan zijn doel beantwoorden, moet goed zijn of zal niet zijn (R. Weissman)' (Otte et al. 1997, p. 131). De mate van consecratie heeft ook te maken met de duur van de tijd dat de cabaretier in het veld verkeert. Hier komt de tegenstelling tussen gevestigde cabaretiers en nieuwkomers aan de orde. Belangrijke indicatoren van kwalitatief goed cabaret zijn niet al te makkelijke grappen, de voorstelling is een afgerond geheel en ademt een eenduidig karakter, de timing van de grappen is goed en de liederen zijn goed gezongen en goed begeleid. De cabaretier heeft de techniek onder de knie. Wanneer men het er in het veld over eens is dat een bepaalde cabaretier geen goede kwaliteit levert, dan staat hij onderaan in de hiërarchie. Voorbeelden van niet geconsecreerde cabaretiers zijn Guido Weijers en wederom De Lama's. Het feit dat een cabaretier niet geconsecreerd is, betekent echter niet dat hij buiten het veld van het cabaret geen succes kan behalen. Het tegendeel is juist vaak het geval. De oudejaarsconference van Guido Wijers trok 1,2 miljoen kijkers. En het televisieprogramma van de De Lama's is zeer populair bij een groot publiek. Het hoeft ook niet te betekenen dat een geconsecreerde cabaretier geen groot publiek kan trekken. Succes bij het publiek kan juist ook een consecrerende factor zijn. Youp van 't Hek staat

bijvoorbeeld nog steeds hoog aangeschreven in het veld - zoals in hoofdstuk 4 aan de orde zal komen – én de grote zalen waar hij optreedt zijn steevast uitverkocht.

In tegenstelling tot de positionering in autonome of heteronome pool, heeft de cabaretier zelf niet veel te zeggen over de mate van consecratie. Die wordt namelijk door andere spelers in het veld toegewezen. Denk hierbij aan de oordelen van de kritiek, oordelen van het publiek, prijzen die worden uitgereikt en lofuitingen of negatieve uitspraken van collega's in interviews, waarvan we er alle enkele zijn tegengekomen. Dit zijn wijdingsrituelen, verricht door wijdingsinstanties.

### **3.2 De reden van de discussie in het cabaret over cabaret**

Het veld van het Nederlandse cabaret is nog in volle beweging. Waar in de velden van de literatuur of beeldende kunst al een duidelijke tweedeling is ontstaan tussen 'hoog' en 'laag' en er vrij weinig onduidelijkheid bestaat of een bepaald cultureel product wel of niet in een bepaald veld thuishoort, bestaat er in het cabaret nog een levendig debat over de exacte hoedanigheid van deze theatervorm. Hierbij weten de cabaretiers van de autonome hiërarchie zich niet los te maken van hun heteronome collega's. Men distantieert zich wel veelvuldig in laatdunkende uitspraken over heteronome cabaretiers, maar juist deze uitspraken duiden erop dat de scheidslijnen tussen hoog en laag zich nog niet heeft voltrokken. Bourdieu beschrijft namelijk dat '...polemics imply a form of recognition; adversaries whom one would prefer to destroy by ignoring them cannot be combated without consecrating them.' (Bourdieu 1993b, p. 42) Juist door het veelvuldig noemen van de lage kwaliteit van heteronome cabaretiers, aanvaarden de autonomen hen min of meer als gelijken, zij het in een negatieve context. Juist door te benoemen, ook al is dat in een negatieve context, wordt er geconsecreerd.

Bovendien is men er in het veld simpelweg niet over eens wat cabaret nu precies is. Dit blijkt uit de voorbeelden uit hoofdstuk 1, maar ook Hanka Otte en Suzanne Verboeket schrijven in een boek dat verscheen ter gelegenheid van het tienjarige bestaan van het Groninger Studenten Cabaret Festival, dat cabaret geen show is en dat cabaret er niet is 'op gericht het oog en het oor van de toeschouwer te strelen.' (Otte et al. 1997, p. 141) Cabaret gaat volgens hen de confrontatie met het publiek aan en heeft geen grootse theatrale opzet, orkestrale bezetting en decors en dergelijke. Toon Hermans liet zich wel in met showelementen en dient dus niet tot het cabaret gerekend te worden. Toch wordt Hermans door veel cabaretiers wel als cabaretier gezien en hij is voor velen zelfs een inspiratiebron. Zo noemt Van 't Hek Hermans de koning van de timing (Verbaak 1995, p. 33) en De Jonge zegt bij *Pauw en Witteman* over Hermans: 'Dit staat voor mijn awakening, het wakker geschud worden door iemand die fenomenaal is



in zijn persoonlijkheid, in beeld en humor. En die heeft mij op het pad gezet dat ik later heb bewandeld.' (VARA, *Pauw en Witteman* 14-3-2007) Dat de discussie over de definitie van cabaret levendig is blijkt ook uit de uitspraken van cabaretrecensent Henk van Gelder. Van Gelder reageert op een interview dat de cabaretier Kees Torn had met De Volkskrant. In dit interview stelt Torn dat een cabaretier iemand is die iets kwijt moet. Zo geredeneerd kent hij maar drie echte cabaretiers: Jeroen van Merwijk, Maarten van Roozendaal, Herman Finkers en hijzelf. Daarnaast noemt hij Jenny Arean en het duo Plien en Bianca, die in zijn visie niet tot het cabaret behoren. Van Gelder betreurt dit soort uitspraken en stelt dat 'de cabaretpolitie helaas nog niet is uitgestorven' (Van Gelder 2007). Hij juicht het juist toe dat het cabaret nog nooit zo veelzijdig is geweest. Hierop verdedigt hij Jenny Arean en Plien en Bianca en rekent hen wel tot het cabaret. En ook de reacties op het forum van *Zwarte Kat* die in de inleiding aan de orde kwamen, geven aan dat er binnen het cabaret nog veel onduidelijk bestaat over wie wel en wie niet tot het veld behoren. George van Houts opperde immers om een genre- en kwaliteitsindeling te maken. Deze onduidelijkheid over de definitie van cabaret komt voort uit het feit dat de eerdergenoemde tegenstelling tussen hoog en laag zich nog niet heeft uitgekristalliseerd. Hierdoor is de strijd tussen de autonome en heteronome hiërarchieën relatief hevig.

Deze tweedeling wordt wél door bepaalde spelers in het veld gewenst; vooral door spelers uit de autonome pool, waar George van Houts een voorbeeld van is. Een andere speler uit de autonome pool, Ruut Weisman, liet tijdens de uitzending van *De Kunst* van de NPS doorschemeren een dergelijke tweedeling te verlangen. Weisman, directeur van de Toneel – en Kleinkunstacademie in Amsterdam, zei namelijk het volgende: 'Je had vroeger het cabaret dat in Parijs begon in de 18<sup>e</sup> eeuw. Dat waren acteurs van de Comédie Française. Die traden op in een café, dat heette Le Procope. En dat werd heel populair en dat werd steeds populairder en dat werd steeds ranziger met slechte artiesten, slechte drank en hoeren. En toen is er een groepje onder leiding van Aristide Bruant weggegaan van de Quartier Latin naar een naburig dorpje, Mont Martre, en zijn daar het Cabaret Artistique begonnen. En toen ik bij Freek zat dacht ik, oja, dit is het begin van het Cabaret Artistique. Een afscheiding die moet komen, want cabaret is nu een conclave binnen de podiumkunsten.' (NPS, *De Kunst* 2007)

De wens om een tweedeling is er dus wel, maar deze komt tot dusverre niet tot stand. Dit kan zijn verklaring vinden in een aantal specifieke eigenschappen van de cultuurvorm cabaret, waardoor de spanning tussen de autonome en het heteronome pool voortduurt.

### 3.2.1 De specifieke eigenschappen van het veld van het cabaret

De eerste eigenschap is dat humor in het cabaret essentieel is. Cabaret dient te amuseren. Dit wordt door iedereen in het veld onderschreven. 'De conference moet in eerste instantie leuk zijn, stelt De Jonge... Een conference moet om te lachen zijn. En soms wil je er iets mee beweren.' (Verbraak 1995, p. 19) Ook Van 't Hek onderschrijft dit: 'Als ik twee minuten niet heb horen lachen terwijl ik dat wel wilde, moeten er twee andere minuten bij. Zo simpel is het.' (Verbraak 1995, p. 28) Stokking concludeert dan ook: 'Wordt er bij een voorstelling niet gelachen, dan is er geen sprake van een cabaretvoorstelling. Op dit recept heeft iedere cabaretier zijn eigen variant.' (Stokking 1990, p. 124)

Deze eis van humor zorgt voor een spanning tussen de autonome en de heteronome pool, aangezien het voor de autonome pool belangrijk is om ook iets te zeggen, het publiek een boodschap mee te geven. Ruud Gortzak stelt dan 'dat cabaret kritisch moet zijn, het publiek tegen de haren in mag strijken en wakker moet schudden' (Gortzak 2007). Dit conflict zien we ook terug in het juryrapport van Cameretten dit jaar, wat in de inleiding al naar voren kwam. Juryvoorzitter Grünfeld gebruikte haast dezelfde woorden als Ruud Gortzak inclusief het 'tegen de haren instrijken'. Toch is het element humor zo dominant, dat het al snel de boodschap kan overheersen en alles dat wat 'om te lachen' is onder de noemer cabaret wordt geschaard. Theaterprogrammeurs programmeren grappenmakers onder de noemer cabaret, grappenmakers noemen zich cabaretier en grappenmakers worden door de kritiek als cabaret gerecenseerd. Hierdoor wordt de autonome zijde van het cabaret voortdurend geconfronteerd met de heteronome zijde en het lukt de autonomen niet zich definitief los te maken van hun grappenmakende collega's. Dit wekt irritatie bij aanhangers van de autonome pool, onder andere bij Gortzak: 'Er dient gelachen te worden, vermaak geboden. Dat is allemaal goed en aardig, maar noem dat dan geen cabaret, noem jezelf geen cabaretier. Noem jezelf vermakelaar en laat theaters je programma aankondigen als vermaak. Dat scheelt heel wat irritatie.' (Gortzak 2007)

De tweede eigenschap die ervoor zorgt dat er geen scheidslijn tussen hoog en laag is ontstaan, komt voort uit het feit dat het contact met het publiek tijdens een cabaretvoorstelling erg belangrijk is. 'De cabaretier is altijd in gesprek met het publiek. Hij daagt het uit, werpt zich op als woordvoerder, legt uit en plaagt.' (Stokking 1990, p. 50) De intieme relatie tussen cabaretier en publiek is zeer belangrijk voor veel cabaretiers. Wim Kan sprak al over een complot dat tussen cabaretier en publiek wordt gesmeed, wanneer de zaaldeuren dichtgaan en het licht uitgaat. Van 't Hek sluit zich hier bij aan: 'Zolang je dat complot-gevoel maar smeedt: de deuren zijn dicht, de wereld is buiten' (Verbraak 1995, p. 32). Deze intieme relatie tussen het publiek en de cabaretier

gaat terug naar de basis van het cabaret. Wim Ibo probeerde in 1970 met het boek *En nu de moraal van dit lied* de geschiedenis van het Nederlands cabaret te vatten. Ibo kwam tijdens deze zoektocht onder andere tot de conclusie dat cabaret 'het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek.' (Stokkink 1990, p. 49) De cabaretier zoekt contact met het publiek, speelt in op de reactie van het publiek en laat zich sturen door het publiek in zijn bewegingen. (Offerman 1995, 78) Dit blijkt ook uit een uitspraak van Freek de Jonge: 'Met het verhaal als uitgangspunt sloeg ik allerlei zijwegen in. Als het publiek aangaf: "leuk weggetje", dan bleef ik daar een tijdje wandelen. Wanneer dat weggetje doodliep, dan kwam je weer terug bij het verhaal.' (Verbraak 1995, p. 17)

Omdat het contact met het publiek van grote invloed is op het cabaret, heeft de autonome pool wederom moeite zich af te scheiden van de heteronome pool. Bourdieu beargumenteert namelijk dat het voor de autonome pool verdacht is om succes te hebben bij het publiek. De mate van succes bij het publiek is namelijk de graadmeter voor een heteronome hiërarchie. De hiërarchie van de autonome pool richt zich echter op het prestige dat een artiest heeft weten te verwerven onder zijn collega's en enkele intimi in het veld. Succes bij het publiek is dan in het geheel niet belangrijk en is, zoals genoemd, zelfs verdacht, omdat het kan wijzen op het feit dat de artiest het principe van het *l'art pour l'art* heeft verlaten en zich laat sturen door economisch en commercieel gewin. (Bourdieu 1993b, pp. 38-39) 'Strict application of the autonomous principle of hierarchization means that producers and products will be distinguished according to their degree of succes with the audience, which, it tends to be assumed, is evidence of their interests in the economic and political profits secured by success.' (Bourdieu 1993b, p. 46) De problematiek van de autonome pool van het cabaret wordt dus mede veroorzaakt door het feit dat het voor hen niet mogelijk is om het publiek geheel vaarwel te zeggen. Weliswaar zijn er cabaretiers die enkel in kleine zalen spelen, de grote zalen verfoeien en die gezien worden als 'cabaretier-cabaretiers'. Kees Torn is hier een voorbeeld van: 'Met Jeroen (van Merwijk) en Bert (Klunder) hadden we echt zo'n clubje: "Wij zijn de elite, wij zijn superieur." Met een ferme knipoog natuurlijk. We riepen altijd: hoe minder publiek je trekt, hoe beter je bent. Als je de grote zalen ingaat, moet je oppassen. Dan ben je aan het afzakken. Jeroen zegt soms: "Jij doet dit al dertien jaar, Kees? En nog steeds in de kleine zaal? Petje af!" (Verbaak 2007) Dit is uiteraard een zeer autonome uitspraak, waarin succes bij het grote publiek verdacht wordt gemaakt, maar ook voor Kees Torn geldt dat het contact met het publiek een belangrijk element in zijn voorstellingen is. De vorm cabaret vraagt daar namelijk om.

De derde eigenschap die een scheiding tussen de twee polen niet bevordert, is het feit dat cabaretiers geen subsidie ontvangen en daardoor op de markt zijn aangewezen, willen zij van hun voorstellingen kunnen leven. Dit is voor de cabaretiers van de

heteronome pool geen bezwaar, aangezien zij zich toch al meer op het commerciële succes richten. Voor de autonome pool is het echter problematisch, omdat deze cabaretiers in zekere zin op de vraag van de markt in moeten spelen en daardoor niet de kans krijgen zich sterk van de heteronome pool te distantiëren. Harrie Kies onderschrijft deze problematiek: 'Ik vind dat het tijd wordt het cabaret te erkennen als een volwaardige podiumkunst. Als kunst dus. Veel mensen benaderen het genre uitsluitend als amusement, omdat het iets is om te lachen, iets voor de vrijetijdsbesteding. Maar als we niet ingrijpen dreigt er iets verloren te gaan dat in de 25 jaar juist met veel succes is opgebouwd.' (Verhallen et al. 2003, p. 6) Kies pleit er dan ook voor dat er vanuit het Fonds voor de Podiumkunsten een potje voor cabaret wordt gereserveerd. Dan kunnen veelbelovende cabaretiers zich in de luwte ontwikkelen zonder zich zorgen te hoeven maken om recettes en publieksopkomst. 'Dat heeft als extra voordeel, dat je een helder onderscheid kunt maken tussen het pure amusement, dat heel goed zijn eigen broek kan ophouden, en het cabaret als kunstvorm.' (Verhallen et al. 2003, p. 8) Maar cabaret wordt door het Fonds voor de Podiumkunsten niet als kunst gezien en moet dus voor zichzelf zorgen. Subsidies worden niet verstrekt en mensen als Harrie Kies, die zich hard maken voor cabaret als autonome kunstvorm – 'Waar het mij om gaat is de vraag of we autonome podiumkunstenaars willen of niet' (Van Gelder 2003) – ervaren het probleem dat autonoom cabaret wordt verward met amusement door zowel theaters, kritiek en publiek: 'We zijn op een hellend vlak terecht gekomen, waarin steeds meer puur amusement als cabaret wordt verkocht. Cabaret is veelal een onbekommerd avondje lachen geworden. Met als gevolg dat de cabaretier die er niet meteen een paar knalharde grappen in gooit, in het gedrang dreigt te raken.' (Verhallen et al. 2003, p. 8) Ruut Weisman meldt hetzelfde: 'Er is zo'n hype in het commerciële circuit ontstaan dat je wel van goeden huize moet zijn om je te kunnen ontwikkelen en daar heb je tijd voor nodig. Als je je wil ontwikkelen, daar heb je jaren voor nodig. Nu moeten jonge mensen binnen afzienbare tijd heel goed zijn.' (NPS, *De Kunst 2007*)

### **3.3 Conclusie**

De reden dat de discussie in het cabaret over cabaret zo levendig is, kan dus worden gezocht in het feit dat er veel onduidelijkheid bestaat over wat cabaret nu precies is en wat het precies inhoudt. De leden zijn het er simpelweg niet over eens wat nu precies de regels zijn binnen het cabaret en hoe de structuur van het veld in elkaar zit. Dit komt voort uit de specifieke eigenschappen van het genre cabaret: de lach is een vereiste, maar die zorgt ervoor dat neutraal vermaak ook tot cabaret wordt bestempeld; het contact met het publiek is voor een cabaretier erg belangrijk; het genre cabaret ontvangt

geen subsidie. Dit zorgt ervoor dat de autonome pool zich niet zo gemakkelijk los kan maken van de heteronome pool, waardoor de cabaretiers van beide polen regelmatig met elkaar in aanraking en aanvaring komen.

## **Hoofdstuk 4 De posities van Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen in het veld van het cabaret**

In dit hoofdstuk zal ik proberen antwoord te geven op de tweede deelvraag: *Welke posities nemen de onderzochte cabaretiers in het debat over cabaret in?* Allereerst zal ik Freek de Jonge bespreken, vervolgens Youp van 't Hek en ten slotte Lebbis en Jansen, waarna ik ze ten opzichte van elkaar positioneer.

### **4.1 Freek de Jonge**

Freek de Jonge is al meer dan dertig jaar een speler in het veld van het cabaret. In die ruim dertig jaar heeft hij ook veel stadia van de veldpraktijk doorlopen. In zijn positionering in de autonome hoek van het cabaret heeft De Jonge heeft zich van ketterse praktijken bediend, heeft de structuur van het veld veranderd, is daarop een gevestigde factor geworden om zich vervolgens te bedienen van orthodoxe strategieën. Ook in de mate van consecratie kent de carrière van De Jonge pieken en dalen.

#### **4.1.1 De Jonge en autonomie en heteronomie**

Uit de uitspraken van De Jonge over cabaret en andere cabaretiers die in hoofdstuk 1 aan de orde kwamen, blijkt dat De Jonge zich in de autonome hoek van het cabaret positioneert. Deze uitspraken waren allemaal afkomstig uit het jaar 2007, maar al vanaf het begin van zijn carrière heeft De Jonge het autonome opgezocht.

De Jonges loopbaan startte in 1969 toen hij samen met Bram Vermeulen het duo *Neerlands Hoop* in Bange Dagen begon. Het twaalfjarige bestaan van *Neerlands Hoop* wordt gekenmerkt door een ketterse strategie en een openlijke distantie van de geldende regels in het Nederlandse cabaret. Een van de grootste breuken met de traditie van het Nederlandse cabaret was de introductie van een ondubbelzinnige moraliteit en een uitgesproken engagement. Geheel in de lijn van tijdsgeest van de jaren zestig en zeventig volgden De Jonge en Vermeulen een links idealisme en zij schroomden er niet voor hun publiek te confronteren met hun idealistische denkbeelden: 'Theater heeft voor ons altijd een maatschappelijke functie gehad. We waren belerende klootzakken in die tijd.' (Van den Hanenberg 2003) Het hoogtepunt van *Neerlands Hoops* engagement vond plaats in 1978 toen zij met de maatschappelijke actie 'Bloed aan de paal' probeerden het Nederlands voetbalelftal niet naar Argentinië te doen afreizen om daar deel te nemen aan de wereldkampioenschappen voetbal. Argentinië stond destijds onder het dictatoriaal

regime van Jorge Videla, die veel van zijn politieke tegenstander hardhandig het zwijgen oplegde. Daar behoorde geen Nederlandse voetballers naar af te reizen, omdat dat in de ogen van De Jonge en Vermeulen een indirecte goedkeuring van het regime was. (Frits Oppenoorth 1981) 'Freek in een brief aan Johan Crujff: "Ik ben maar een eenvoudige komiek die de wereld wil verbeteren. Help me".' (Koelemeijer 1997)

In 1981 verbrak De Jonge de samenwerking met Bram Vermeulen en hij ging als soloartiest verder. Vanaf dat moment zou hij uitgroeien tot dé gevestigde speler in het veld van het Nederlandse cabaret. Met zijn programma's als *De komiek*, *De Tragiek*, *De Mythe en De Mars* zette hij de lijnen uit die vele cabaretiers na hem zouden volgen. De Jonges engagement zou zich in die periode voortzetten en tot op de dag van vandaag worden De Jonges voorstellingen gekarakteriseerd door een hevige moraliteit en een geëngageerde boodschap die hij aan de toeschouwers probeert over te brengen. Deze boodschap is in veel voorstellingen min of meer dezelfde: door het verlies aan religie en spiritualiteit is de mens in zijn individualisme doorgeslagen en hij kent geen maatschappelijke discipline meer. Het verlies aan religiositeit dient door maatschappelijke normen en waarden te worden vervangen. 'Het thema is eigenlijk de geloofsafval, de secularisatie. Ik vind dat we ons te weinig afvragen wat daar maatschappelijk de gevolgen van zijn. Het voordeel is dat taboes zijn doorbroken en dwangmatige angsten zijn afgezworen, maar wat overblijft is geestelijke leegte, ongenoegen', zo omschrijft De Jonge dan ook zijn meest recente programma *De Laatste Lach* uit 2007 (Jos Bloemkolk 2007a) 'De spiritualiteit en discipline moeten terug' (Erdogan 2002). Door er in zijn voorstellingen niet voor terug te deinzen zijn toeschouwers 'eens flink de waarheid te vertellen' wordt hij door veel cabaretiers gezien als een toonzetter van het hedendaagse Nederlandse cabaret. (Stokkink 1990, p. 56) De Jonges engagement wordt zelfs zo belangrijk gevonden dat Theo Stokkink in zijn boek *De cabaretiers* (1990) schrijft dat er een scheiding wordt gemaakt tussen cabaret met engagement en cabaret dat nergens over gaat en puur amusement is. (Stokkink 1990, p. 124)

Naast engagement heeft De Jonge er nooit voor gekozen een knieval te maken in de richting van het publiek. In het hoofdstuk over de specifieke eigenschappen van het cabaret kwam naar voren dat het contact met het publiek een belangrijk gegeven is voor een cabaretier en De Jonge is daar geen uitzondering op. Hij geeft dan ook aan dat het publiek een sturende factor is in het proces van het samenstellen van een programma. Het komt er op aan dat de cabaretier en het publiek samen wat beleven (Fred Lammers 1997). Belangrijker nog is dat De Jonge te kennen geeft dat het optreden voor een publiek een innerlijke noodzaak voor hem is: 'Ik ben gedoemd om tot mijn dood door te gaan.' (Jos Bloemkolk 2007a) Maar in vergelijking met andere cabaretiers is zijn relatie met het publiek moeizaam, haast paradoxaal. De Jonge voelt de drang om het publiek te

behagen, aan het lachen te maken, maar ook om het publiek iets mee te geven. Wanneer het publiek vervolgens hem komt bezoeken om enkel te lachen, dan is dat voor De Jonge moeilijk te verkroppen: '...de facetten die het publiek van mij het leukst vindt, vind ik in wezen het goedkoopst. Ze willen lachen. Daar heb ik nooit enig bezwaar tegen gehad, zolang dat zich op een zeker niveau afspeelt. Maar ik voel mij beledigd als mensen vet lachen om flauwe grappen. Als ze de flauwe grap niet zien als smeerolie van de conférence, maar als "de vondst", als drijfstang, dan schrik ik mij een ongeluk.' (Verbraak 1995, p. 22) De Jonge stelt dat hij zich bij het schrijven van zijn programma's niet laat sturen door de smaak van het publiek en durft te experimenteren, met het gevaar dat het publiek afhaakt: 'Loop het risico maar eens dat het publiek je niet lust. En dan mag men mij al mijn wijze woorden kwalijk nemen, maar niemand zal kunnen beweren dat het mij ooit aan durf en aan vernieuwingsdrang heeft ontbroken.' (Verhallen 1994) We kunnen dus concluderen dat De Jonge zich regelmatig en geestdriftig zich positioneert in de autonome hoek van het cabaret.

#### **4.1.2 De Jonge en de consecratie**

Vanwege zijn lange loopbaan heeft De Jonge zich ook menigmaal geroerd in de geconsecreerde hiërarchie van het cabaret. Hij brak met tradities, predikte nieuwe vormen van cabaret en wees collega's regelmatig op hun tekortkomingen. Hierbij maakte hij gebruik van verschillende veldstrategieën.

Zo werd het twaalfjarige bestaan van *Neerlands Hoop* gekenmerkt door een ketterse strategie en een openlijke distantie van de geldende regels in het Nederlandse cabaret. De eerste grote distantiëring kreeg manifesteerde zich in de breuk met de traditionele vorm en structuur van een voorstelling. Waar een gemiddelde cabaretvoorstelling zich in die dagen kenmerkte door de afwisseling van conferences en liedjes, besloten De Jonge en Vermeulen deze traditionele structuur compleet overboord te gooien. Hiermee braken zij met de traditie van de Grote Drie: Wim Sonneveld, Wim Kan en Toon Hermans, de gevestigde spelers in die tijd. Maar ook braken zij met hun generatiegenoten als Don Quishoking en Kabaret Ivo de Wijs, die dezelfde voorstellingstructuur als de Grote Drie volgden en zich dus aanpasten aan de toen geldende veldstructuur. *Neerlands Hoop* integreerde muziek en conference en sprong van de hak op de tak van onderwerp naar onderwerp. 'Was een cabaretier tot die tijd een man op een barkruk met een liedje en een conference, *Neerlands Hoop* bracht gitaren op het toneel, schold het publiek uit, en voerde actie tegen deelname van het Nederlands elftal aan het WK in het "foute" Argentinië.' (Koelemeijer, 1997) Ook introduceerde *Neerlands Hoop* het gebruik van popmuziek in een cabaretvoorstelling. Zoals Koelemeijer



aangeeft, maakten De Jonge en Vermeulen gebruik van elektrische gitaren en in hun voorstellingen *Neerlands Hoop Express* en *Neerlands Hoop in Panama* werden De Jonge en Vermeulen zelfs ondersteund door een volledige rockband. Hiermee brachten zij cabaretseke popmuziek ten gehore, die aan elkaar werd gepraat door De Jonge. Patrick van den Hanenberg schrijft dan ook over De Jonge: 'Voor hem was *Neerlands Hoop in Panama* hét programma waarmee popmuziek zijn plek kreeg in het cabaret. "Maar de muziek staat wel in dienst van de tekst".' (Van den Hanenberg, 2003)

Een tweede distantiëring van de toen geldende cabaretradities manifesteerde zich in het feit dat De Jonge en Vermeulen een geheel andere taal spraken dan hun voorgangers. Die bedienden zich van chique taal en hoewel zij ook snedig uit de hoek konden komen, was het gebruik van grove taal hen vreemd. De Jonge en Vermeulen provoceeden en choqueerden echter opzettelijk: ' "Dram en Preek", zoals Wim Kan het duo noemde, waren de eerste cabaretiers die de taal van de jeugd spraken. Zoals in het nummer *Nieuwe woorden leren*: "Godverdomme krijg de kanker sodebillenpokken pest vuile tyfushoer die kloteboor val dood en krijg de kolere".' (Koelemeijer 1997)

We kunnen dus stellen dat De Jonge in de tijd van *Neerlands Hoop* een ketter was in het veld van het cabaret. Hij brak met de geldende regels en introduceerde nieuwe elementen in het cabaret, zoals Ivo de Wijs in een interview ook aangeeft: 'En ja, daarna kwamen ze met die geweldige breuk met alles. Het hele cabaret kon op de brandstapel.' (Oppenoorth 1981, p. 155) De Jonge en Vermeulen verbraken een cabaretraditie in de stijl zoals cabaretprominent Wim Ibo die voorstond: 'Professionele , literair-muzikale theateramusementskunst, waarvan de realistische en/of romantische inhoud het best tot zijn recht komt in een intieme omgeving voor een intelligent publiek.' (Stokkink 1990, p. 49) 'Cabaret, dat was niks. Beschaafd maatschappij-kritisch gerijmel boven een piano, nooit schokkender dan de burger op z'n vrije avondje kon verdragen. Mensen die van hun stoel vielen als de naam Luns viel, moesten maar naar Wim Kan, en voor halfzacht gezwijmel kon je bij Herman van Veen terecht. Wij verkochten onze ziel voor geen prijs aan het Wim Ibo-establishment', aldus De Jonge. (Truijens 1999)

Waar de tijd met *Neerlands Hoop* gekarakteriseerd zou kunnen worden als de breuk met de toen heersende cabaretradities en regels en de introductie van nieuwe elementen, zo staat De Jonges loopbaan in de jaren tachtig in het teken van het uitzetten van werkelijke nieuwe lijnen en in feite een herstructurering van het veld, waarin de cabaretier aan nieuwe standaarden diende te voldoen. (Koelemeijer 1997) Van ketter werd de Jonge een gevestigde speler.

De eerste grote vernieuwing die De Jonge als soloartiest doorvoerde was het gebruik van een 'rode draad': een groot verhaal waaraan de gehele voorstelling was opgehangen. 'In zijn eerste solovoorstelling *De Komiek* in 1980 rekende Freek voorgoed af met de conference-liedje vorm. Hij vertelde voortaan een verhaal, met tal van

zijsporen. Zingen deed hij soms helemaal niet, bewegen des te meer; struikelend, tollend, zwaaiend met zijn armen. Freek ontwikkelde een totaal nieuwe stijl.'

(Koelemeijer 1997) Het gebruik van de rode draad vond veel navolging onder andere cabaretiers, onder wie Youp van 't Hek. Dit leidde tot enige ergernis bij De Jonge die stelt dat de aanzet tot een voorstelling met een rode draad al in het programma *Neerlands Hoop Interieur* waarneembaar was. De rode draad kent dus een vijftienjarige ontwikkeling en De Jonge hekelt het feit dat een cabaretier als Van 't Hek deze stijl in twee jaar tijd met veel succes heeft kunnen overnemen. (Stokkink 1990, pag. 56)

In de jaren negentig verloor De Jonge zijn alleenheerschappij. Hij was nog zeker een gevestigde speler en zijn stijlelementen vonden nog wel veel navolging, maar De Jonge was niet langer dé leukste en dé beste en het kostte hem steeds meer moeite om de zalen vol te krijgen (Koelemeijer 1997). Andere cabaretiers als Youp van 't Hek, Theo Maassen, Hansen Teeuwen en Lebbis en Jansen maakten een grote opgang. De Jonges relaties met deze cabaretiers was en is tweezijdig. Enerzijds verwijt hij een deel van hen dat ze met zijn stijl aan de haal zijn gegaan en daarmee veel succes oogsten, anderzijds verwijt hij een deel van hen dat ze juist dat wat hij heeft opgebouwd in het cabaret weer afbreken: 'De nieuwe generatie cabaretiers toonde zich, als alle kinderen, niet schatplichtig aan hun vader, en dat zat hem dwars. Hij werd er publiekelijk niet vrolijker op.' (Truijens 1999) Lebbis en Jansen behoren tot de categorie van cabaretiers die breken met de stijl van De Jonge. Zij vallen hem op een gegeven moment af. Zo stelt Hans Sibbel (Lebbis) in een interview: 'Freek was aanvankelijk een enorme inspiratiebron voor me. Hij heeft echt een paar dingen briljant gedaan, in *De Mythe* en *De Mars* spatte het vuur ervan af. Maar nu lijkt hij er geen lol meer in te hebben. Bij zijn laatste oudejaarsconference, *Het Luik*, ben ik afgehaakt. Echt, ik wilde hem leuk vinden. Maar het lukte niet. Het is bijna onvermijdelijk, je hebt hem tien, vijftien keer gezien, het houdt een keer op.' (Koelemeijer 1997)

Van 't Hek behoort tot het andere deel van cabaretiers waarmee De Jonge een moeizame relatie heeft. Zo zei De Jonge in een interview met *Vrij Nederland* in 1995: 'Hij heeft veel in mijn mars.' (Van Velzen 2006) De Jonge kon het op een gegeven moment niet meer verkroppen dat Van 't Hek meer succes oogstte dan hij. In 1995 reageerde De Jonge honend op de Van 't Heks tweede oudejaarsconference, die de dag daarvoor op televisie was uitgezonden: 'Liegen of sterven bralt de fascistoïde romanticus, en de enige komiek waar het volk nog naar luistert kakelt hem na. Niemand is treuriger dan de populaire komiek die, door zijn imago gedwongen, zijn gevoel voor humor aanwendt om te kwetsen. Zijn kritische kanonskogels aan een poserende mug en zijn hagelslagmoraal raken op zijn hoogst een besluiteloze olifant.' (De Vries 1996) En De Jonge stak vaker naar Van 't Hek. In 1996 zei hij: 'Als dat grove van Van 't Hek en Paul de Leeuw tot norm

wordt verheven, dan is het met dit land treurig gesteld...Leuk is in dit land grof met een valhelm op.' (Van Lieshout 1996)

De kritiek op andere cabaretiers bleef vanaf de jaren negentig aanhouden: 'Zelf maakte en maak ik programma's die iets eisen van het publiek. Die ontwikkeling wordt steeds minder. Alles wordt het publiek gekookt, gestoomd en gekauwd door de strot geduwd. En dan hoor je zeggen: het is de tijd; de jeugd is oppervlakkig en wil niet anders. Maar toen wij indertijd, eind jaren zestig, met *Neerlands Hoop* begonnen, zetten wij ons ook al enorm af tegen de leegte en tegen het kritiekloze van het toenmalige cabaret. Maar nu is het weer een en al leegheid troef. Je hoeft heus niet per se geëngageerd te zijn. Maar wat me stoort, is dat iedereen zo snel tevreden is met zijn gevonden platgetreden paadje, dat hij dan tot zijn pensioen volgt. Daar pas ik voor.' (Verhallen 1994) In 2000 verzorgde De Jonge de oudejaarsconferentie. In een groot interview met Wilfred Takken voor *NRC Handelsblad* leverde hij directe kritiek op oudejaarscollega 's: 'Lebbis en Jansen doen alles goed, behalve de clou's. En toch lachen de mensen juist om die clou, omdat ze denken dat dat zo hoort. Youp van 't Hek beschouwt het als zijn grote verdienste dat hij het biermerk Buckler uit de markt heeft gepraat. Knap hoor, terwijl alcoholvrij bier nu juist een zegen was voor bijvoorbeeld vrachtwagenchauffeurs. Seth Gaaikema schrijft volgens mij alles op, hij heeft tenslotte Nederlands gestudeerd, en dat hoor je.' (Takken 2000)

De Jonges kritiek op zijn collega's culmineert in 2007, zoals we in de inleiding hebben kunnen zien. In dat jaar verklaart hij in een aantal televisieprogramma's het Nederlandse cabaret dood. Zo stelt hij in een uitzending van *Pauw en Witteman*: 'Op een zeker moment heeft Nietzsche geroepen: god is dood. Dat was toen hij vond dat religie over zijn hoogtepunt heen was. De vorm had naar zijn idee afgedaan. En zonder mij met Nietzsche te vergelijken, maar we komen in een stadium dat de vorm cabaret even heeft afgedaan.' (VARA, *Pauw en Witteman* 2007) De Jonges voornaamste kritiek is dat de lach te dominant is geworden en de geëngageerde boodschap nauwelijks navolging meer heeft. Vandaar ook dat De Jonge steeds minder probeert te vermaken en meer begint te 'preken' zoals ook blijkt in een interview met *de Volkskrant* in 1999: 'Een lachebekkie is De Jonge allang niet meer. "Leuk" lijkt voor hem een besmet woord geworden, en ook dit slotakkoord biedt weinig stof om te lachen.' (Van den Hanenberg 1999)

De Jonges pessimistische uitspraken duiden binnen de veldtheorie van Bourdieu op twee veldeffecten. Het eerste veldeffect is de strijd om de gevestigde positie en de verdeling van kapitaal. De strijd met Youp van 't Hek is daar een goed voorbeeld van. Van 't Hek streeft de Jonge voorbij in populariteit en bedreigt op een gegeven moment De Jonges gevestigde positie van dé leukste en dé beste. Om zijn positie te beschermen reageert De Jonge hierop door Van 't Hek te bekritisieren ('Hij heeft heel wat in mijn mars') en zich te distantiëren van diens stijl ('Leuk is in dit land grof met een valhelm

op'). Van 't Hek valt op zijn beurt De Jonges positie aan, maar daarop zal ik later terugkomen.

Het tweede veldeffect is breder van aard. De Jonges gevestigde positie is tanende omdat de structuur van het veld van het cabaret is veranderd. Waar de Jonge in de jaren tachtig het cabaret een intellectuele draai gaf en engagement een belangrijke rol speelde, wordt in de jaren negentig het cabaret dat louter het vermaak dient dominant. Financiële inkomsten spelen hierbij een grote rol. De Jonge zelf stelt bij *Pauw en Witteman*: 'Cabaret is overleden op het moment dat het ging woekeren. Je komt dus in zalen, die programmeren 80 cabaretvoorstellingen, 1 serieus toneelstuk en een ballet en een orkeststuk en ze zitten alle avonden vol en de mensen lachen zich een hoedje. Ik moet er niet aan denken.' (VARA, *Pauw en Witteman* 2007) Hieruit kunnen we opmaken dat de structuur van het veld in die zin is veranderd dat economisch kapitaal dominant is geworden ten opzichte van cultureel kapitaal, dat het heteronome dominant is geworden aan het autonome. De lach is belangrijker geworden dan het engagement – het geld is belangrijker geworden dan de boodschap. Door deze herstructurering is De Jonges machtspositie tanende en hij verweert zich met orthodoxe strategieën door het engagement te prefereren boven de lach.

Nu blijkt uit andere bronnen dat De Jonge niet altijd achter zijn uitspraken staat. Zo vind hij niet werkelijk vindt dat het cabaret dood is. Hij relativeert deze uitspraak in een gesprek met televisiemaker en voormalig cabaretier Wilfried de Jong. (VPRO, *24 uur met...*, 30-1-2008) In het gesprek legt De Jonge uit dat hij graag wil opvallen en soms iets te hoog van de toren blaast. En ook cabaretrecensent Alexander Nijeboer prikt door de uitspraken over de dood van het cabaret heen: 'Deze uitspraak lijkt eerder een armoedige poging om de aandacht op zichzelf te vestigen dan een inhoudelijke analyse van de stand van zaken in het cabaret' (Nijeboer 2007, p. 23). Echte hoeven deze ontmaskeringen van De Jonge niet te wijzen op het falen van Bourdieus veldtheorie. Het feit dat De Jonge uitspraken doet, waar hijzelf wellicht niet geheel achter staat, duiden juist op een veldstrategie, op een actieve positionering ten opzichte van het veld. De uitspraken zijn in deze zin juist performatief.

De Jonge kan nog steeds gezien worden als een gevestigde speler in het veld van het cabaret, maar deze positie wordt van meerdere kanten bedreigd, waarop De Jonge met gepeperde uitspraken zijn positie verdedigt.

## **4.2 Youp van 't Hek**

Youp van 't Hek begon zijn cabaretcarrière in de late jaren zeventig met cabaretgroep *Nar*. In de jaren tachtig ging hij solo en werd in een razendsnel tempo een van de

belangrijkste cabaretiërs van Nederland. Bepalend voor dit grote succes was een kort nummer dat op de televisie werd uitgezonden tijdens een uitzending van KRO's *Alles is Anders Show*. Van 't Hek zat in dit nummer op een stoel terwijl hij met zijn voet een ritme aangaf. Op het ritme hekelde hij de betaal- en leencultuur die in Nederland heerste: betalen, betalen, lenen, lenen. Voor zijn optreden op televisie had Van 't Hek in de schouwburg van Arnhem 200 kaarten verkocht. Na de uitzending waren echter alle achthonderd kaarten verkocht en dat is sindsdien niet meer veranderd. (KRO, Profiel 2006) 'Sindsdien ben ik in Nederland nooit meer niet uitverkocht geweest.' (Bloemkolk 1998) Vanaf dat moment werd Van 't Hek in een slag een geconsecreerde artiest.

#### **4.2.1 Van 't Hek en autonomie en heteronomie**

Van 't Hek plaatst zich, net als De Jonge in de autonome hiërarchie, zij het in mindere mate. Op het gebied van engagement zitten Van 't Hek en De Jonge op ongeveer dezelfde hoogte. Van 't Hek acht het belangrijk dat hij het publiek, naast het te vermaken, ook iets meegeeft om over na te denken: 'Het gaat niet alleen om de grappen van de cabaretiër, maar ook om datgene wat hij te vertellen heeft.' Of zoals Van 't Hek dat noemt, de "gedachte achter het leuk". Er zit, vindt hij ook een heleboel "au" tussen zijn grappen... "Die "au-lachen" zijn de beste. Daar zit de "au" van "onthou" in... Ze moeten het in elk geval heel erg leuk hebben gevonden. Maar er moeten van al die kersjes nog een paar velletjes en pitten tussen hun kiezen blijven zitten: Zo van: "Verdomme, toch wel mooi dat-ie dat zei". (Verbraak 1995, p. 31 en p. 36) Maar naast het 'au' achter zijn grappen, voelt Van 't Hek zich ook geroepen om in zijn programma's het Nederlandse volk aan te spreken op hun tekortkomingen. Van 't Hek hekelt namelijk doorgaans in zijn programma's de klaagcultuur die in Nederland heerst, terwijl Nederland tot de rijkste landen ter wereld behoort. René Zwaap vat Van 't Heks boodschap dan ook treffend samen: 'Het is de discrepantie tussen de kleine gruwelen van het geregeerde bestaan in een doorgesloten consumptiemaatschappij als Nederland en de absolute horror in de ons omringende wereld waar Van 't Hek veel van zijn munitie vandaan heeft gehaald. (Zwaap 1996) Van 't Hek richt zijn pijlen dan ook regelmatig op de fantasieloze burgerij die zich laat meeslepen door hypes, consumptie en dadendrang en daarbij vergeet 'te leven'. 'Hij geselt de nieuwe rijken, en fileert de doubletalk van beroepsbestuurders. Hij kan de plattelander zo heerlijk op zijn nummer zetten, en plast met overgave in de bron waaruit hij drinkt. Hij schuwt het ouderwets engagement niet, en maakt het publiek deelgenoot van zijn oprechte of geveinsde woede over werkelijke of vermeende misstanden', aldus Sander van Walsum in *De Volkskrant*. (Van Walsum 1999) Van 't Hek

typeerde zijn oudejaarsconferentie van 1995 dan ook als een grote schreeuw: 'Word godverdomme nou eens wakker!' (Van der List, 1996)

Van 't Heks engagement is nauw verbonden met zijn achterdocht voor het grote geld. Zelf deelt hij regelmatig mee dat in zijn loopbaan financieel gewin geen rol speelt: 'Ik speel vooral omdat ik het zo geweldig leuk vind.' (Verbraak 1995, p. 36) En: 'Geld is nooit het motief geweest. Dat gelooft niemand. En het is ook makkelijk praten nu ik heel veel geld heb. Maar ik wil óók niet dat het ooit mijn motief zal worden. Ik wil vooral nog ontzettend veel lachen.' (Van Gelder 1995) Net als De Jonge voelt Van 't Hek een drang, een innerlijke noodzaak om het podium te beklimmen: 'Soms denk ik: nu hou ik er eens een tijdje mee op, en dan merk ik toch dat ik het podium mis....Binnenkort hou ik er een half jaar mee op. Maar iedereen weet nu al dat het pas weer echt vrolijk om mij heen wordt, zodra ik het toneel op kan.' (Van Gelder 1995)

Van 't Hek heeft dan ook niets op met commercialiteit en economisch gewin. In een interview met *De Groene Amsterdammer* spreekt hij zich fel uit tegen de 'Endemolisering' van Nederland; het verschijnsel, afgeleid van programmamaker John de Mol, dat culturele producten gestandaardiseerd worden aangeleverd met het doel zoveel mogelijk economisch kapitaal te vergaren: 'Vroeger, als de mensen een avondje uit gingen, pakten ze de krant en keken ze in de agenda en zeiden ze: die kennen we nog niet, daar gaan we naar toe. Nu is het een gigantische eenheidsworst geworden, alles is voorgekookt, het element van de verrassing is uitgeschakeld. Zelf ben ik ook al deel van die eenheidsworst geworden. Het gemak waarmee men zich voor mij inschrijft, het is niet leuk meer. Ga dan eens naar iets kijken wat je nog niet kent, zou ik zeggen.' (Zwaap 1996) Van 't Hek pakt gevallen van een, in zijn ogen, financiële fixatie, hard in het openbaar aan. Zo liet hij zich negatief uit over zijn collega-cabaretier en collega bij de VARA Jack Spijkerman, toen deze de overstap maakte naar het commerciële televisiestation Talpa. (VARA, *Woestijnruiters* 30-10-2005) En recent gaf Van 't Hek zijn eigen glossytijdschrift uit, *Youp*. Dit idee ontstond uit irritatie om de trend dat allerlei bekende Nederlanders een glossy aan hun naam lieerden en daar allerlei, in de ogen van Van 't Hek, zinloze informatie over zichzelf geven. Bovendien vond hij het taalgebruik kinderlijk. Van 't Hek heeft *Youp* uitgegeven met als doel dat vanaf dan geen enkele BN'er er zich nog aan durft te wagen zijn of haar eigen glossy uit te brengen (VARA, *Pauw en Witteman* 26-6-2007). 'We leven in een onzincultuur, die bladen verkopen goed. Het leek me daarom tijd voor een parodie, een heel vette parodie', zo meldde Van 't Hek aan de media. (Redactie Media, NRC 2007)

Van 't Heks strijd tegen het grote geld kende zijn hoogtepunt aan de vooravond van zijn oudejaarsconferentie in 1999. Hij kwam er toen achter dat bedrijven grote hoeveelheden kaarten hadden opgekocht en die voor hoge prijzen doorverkochten aan derde partijen in combinatie met dure arrangementen. Hierop besloot Van 't Hek zijn

voorstelling in de *Stadsschouwburg* af te gelasten en te verplaatsen naar het kleinere *Nieuwe De La Mar Theater*. Hij wilde mensen in zaal hebben zitten die werkelijk de voorstelling wilden zien en geen zakenlieden die zijn voorstelling zagen als een relatiegeschenk. In een persverklaring gaf een geëmotioneerde Van 't Hek aan: 'Het is de grootste nederlaag uit mijn carrière...Publiek dat 500 gulden betaalt voor een voorstelling is zo dom, daar wil ik niet eens voor optreden.' (Van Gelder 1999)

Toch plaatst Van 't Hek zichzelf in mindere mate zich in het autonome kamp dan De Jonge, omdat hij zijn publiek niet zo verfoeit zoals De Jonge dat wel eens doet. Van 't Hek voelt een grotere binding met zijn publiek: 'Als ik een heerlijke mevrouw zie op de eerste rij -...- dan denk ik: jij wordt vanavond mijn baken in de zaal. Die versier ik, door ontzettend leuk te zijn. Ik houd haar in de gaten, kijk of ze lacht. Als zij zich zit te vervelen, zitten ze zich op rij 16 ook te vervelen. Een soort graadmeter.' (Verbraak 1995, pp. 33-34)

Van 't Hek ziet zijn publiek als een grote club: 'Ik sta dicht bij mijn publiek. Er is geen groot verschil tussen wie ik ben en wie ik op het podium ben. Als ik zie hoe veel lol ze hebben, heb ik er zelf ook altijd zin in. Daarom verveel ik me geen seconde.' (Bloemkolk 2007b)

Van 't Heks sterke binding met een groot publiek uit zich ook in het feit dat hij in grotere mate dan De Jonge zijn publiek tracht te behagen en aan het lachen wil maken, tussen alle woede-uitbarstingen door. Hij ziet zich als familie van het publiek, die zijn familie de waarheid wil vertellen, maar ook een leuke tijd met hen mee wil maken: 'Je bent toch een beetje, hoe zeg ik dat goed, familie geworden. Een neefje, dat af en toe nog eens langskomt en wat dingen zegt. Ze vinden het leuk dat-ie er is, maar zijn ook opgelucht als-ie weer vertrekt. Dat is wat ik nu wil zijn. Vanavond zitten hier (in Zwolle) vijfhonderd mensen, die hebben zin om naar Youp te gaan, en die hebben (hij slaat met de hand in de vuist) een leuke avond. Dat is wat ik wil, daar zit heel veel in. De woede, maar ook dat ze zeggen: we hebben gelachen!' (Bosman 2004)

Het beste voorbeeld van Van 't Heks affiniteit met een groot en breed publiek is misschien wel een uitspraak die hij deed toen er een buste van hem werd onthuld in Carré. In een korte speech bedankte hij zijn ouders en zijn naaste medewerkers, maar deelde hij ook mee: 'Ik hoop ook dat de schoonmakers van Carré plezier beleven aan mijn voorstelling en mijn kop dan af en toe een extra poetsbeurt geven. Want ik speel voor deze mensen en voor niemand anders.' (Henfling 2003)

#### **4.2.2 Van 't Hek en de consecratie**

In de meer dan vijftientig jaar dat Van 't Hek als soloartiest meeloopt in het veld van het cabaret is hij vanaf het begin een geconsecreerde artiest geweest. De kritiek is over

het algemeen zeer positief over zijn programma's en hij is nog altijd de best bezochte artiest van Nederland. Om deze status te bereiken heeft hij zich niet van ketterse strategieën hoeven bedienen. Van 't Hek kan juist gezien worden als een artiest die zich zeer succesvol aan de regels van het veld heeft geconformeerd. Zo is hij schatplichtig aan de stijl van De Jonge, van wie hij de grove taal uit diens *Neerlands Hoop*-periode heeft overgenomen en ook diens stijlmiddel van de rode draad. Dit tot treurnis van De Jonge, wat we in de bovenstaande paragraaf 4.1.3 tegenkwamen. Ook Van 't Heks engagement staat in de traditie van de het Nederlands cabaret.

De reden van Van 't Heks conformatie aan de regels en structuur van het veld kan worden gezocht in het feit dat Van 't Hek al vanaf het begin van zijn carrière grote successen boekte en dat die successen sindsdien zijn aangebleven. 'Zijn gebundelde columns vinden gretig aftrek. Voor de theaters en stadsgehoorzalen waar hij optreedt, vormen zich steevast lange rijen.' (Van Walsum 1999) Er was voor hem dus geen rede de bestaande orde aan te vallen, en aangezien zijn gevestigde positie als meest succesvolle cabaretier van Nederland sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw niet meer is bedreigd, hoeft Van 't Hek ook zijn collega's niet aan te vallen. Dit resulteert in een voor Van 't Hek comfortabele positie: 'Dat geeft zelfvertrouwen, op het podium en daarbuiten. Als Van 't Hek in een praatprogramma optreedt, heeft hij een benijdenswaardig laconieke houding. Het is alsof hij wil zeggen: "Mij kan niets gebeuren".' (Bloemkolk 2007b)

Van 't Hek distantieert zich dan ook in veel mindere mate van zijn collega's dan De Jonge. Van 't Hek toont zich meer solidair met zijn collega's. Waar De Jonge zich in het programma *De Kunst* van de NPS zich zeer negatief uitliet over de niet geëngageerde cabaretier Hans Teeuwen, verdedigt Van 't Hek hem: 'Waarom in Hans Teeuwen leuk? Omdat-ie leuk is' (Verbraak 1995, p. 31) Toen De Jonge het publiek van Marc-Marie Huijbregts aanviel tijdens een uitzending van VARA's *De Wereld draait door* en te kennen gaf dat hij diens publiek niet in de zaal wilde hebben zitten (VARA, *De Wereld draait door*, 9-11-2007), verdedigde Van 't Hek op zijn beurt Huijbregts: 'Ik zag laatst weer Freek bij *De Wereld Draait Door* hakken op het publiek van Marc-Marie Huijbregts. Ik denk man, je hebt er niet eens last van. Ze komen niet eens naar je toe...je hebt alleen de pest in dat het niet meer zo goed loopt. Zeg dat dan, maar ga niet hakken op elkaars publiek, of op elkaars programma's, weet ik veel. Ik zou niet gauw naar Tineke Schouten gaan en zij waarschijnlijk ook niet naar mij. Nou en, als dat mens hier speelt dan zit het hartstikke vol en ik ken drie tantes van mij die een wereldavond hebben. Wie ben ik dan om daar dan een oordeel over te vellen?' (Hilversum Best 2007).

Eigenlijk de enige cabaretier met wie Van 't Hek in conflict is, is De Jonge. Dit is begonnen toen Van 't Hek De Jonge in de jaren negentig in populariteit voorbijstreefde. Zoals we hebben kunnen zien, verdedigde De Jonge zijn positie toen door Van 't Hek aan



te vallen. Om op zijn beurt zijn eigen positie te verdedigen sloeg Van 't Hek zo nu en dan terug. Zo reageerde hij heftig in een column in *NRC Handelsblad* op De Jonges reis naar de Nederlandse troepen in Irak en zijn optreden voor hen: 'Een treurig erectiereisje van het showbizstype dat een camera meeneemt om zijn ego te filmen. De man is in de war en gaat niet voor de soldaten maar voor zichzelf. Als je bij een Karremansje moet smeken om een optreden dan is je carrière wel erg tanende.' (NOS en VARA, *NOVA* 17-2-2004) Deze uitspraak is tweeledig. Buiten de constatering dat Van 't Hek niet veel op heeft met politieke inmenging, komt hieruit ook naar voren dat hij de consecratie van De Jonge aanvalt. Juist door De Jonges flirt met de politiek in een kwaad daglicht te stellen, brengt hij De Jonge in verband met de heteronome hiërarchie. Dit is een duidelijk voorbeeld van een performatieve uitspraak. De Jonge reageerde overigens: 'Ik lees regelmatig zijn bijdragen en je kan ze bijna over elkaar leggen. Wekelijks heeft het dit niveau en laten we zeggen: een kwaliteitskrant als de NRC doet wekelijks een kleine concessie.' (NOS en VARA, *NOVA* 17-2-2004). Toen De Jonge in een voorstelling inspeelde op de huwelijksproblemen van Van 't Hek en het publiek vertelde dat hij Van 't Heks vrouw had opgevangen, reageerde Van 't Hek: 'Dat klopt. Tot zijn vrouw viool ging spelen. Toen kwam mijn vrouw weer terug en zei: Youp, al neem je een harem, dit nooit meer.' (Van den Hanenberg 2005)

Maar Van 't Heks positie is zo gevestigd en onbedreigd, dat hij de discussie met De Jonge over het algemeen ontwijkt. 'Freek heeft al zo veel over me gezegd, dat ik niet eens meer luister....Waarom zou je roepen dat je die niks vindt en die niks vindt? Toon (Hermans, T.H.) zei altijd: "Wie? Die ken ik niet. Nooit gezien." Als je alle kaarsen uitblaast, wordt het niet lichter en ook niet vrolijker.' (Bloemkolk 2007b) Van 't Hek ziet de woordenwisseling met De Jonge meer als een spelletje, wat hij vanuit zijn positie ook met recht kan zeggen, want De Jonge is geen bedreiging meer: 'Tussen Freek en mij komt het nooit meer goed, maar dat hoeft ook niet. Het hoort bij het spelletje en meer dan een spelletje is het ook niet.' (Van der Beek 2005)

Concluderend kunnen we stellen dat Van 't Hek zich in de autonome hiërarchie plaatst, maar in mindere mate dan De Jonge, omdat hij zijn publiek in grotere mate tracht te behagen en zich minder negatief uitlaat over zijn collega's. Wél is hij regelmatig in conflict met De Jonge wat erop wijst dat de twee strijden om een hoge positie in de hiërarchie van consecratie. Maar ook in dit geval distantieert Van 't Hek zich niet volledig van zijn collega: 'Er bestaat het idee dat ik hem niet leuk zou vinden, maar dat is niet waar. Ik heb geen enkel bezwaar tegen die man. Hij wel tegen mij. Hij zeurt nou eenmaal over iedere andere cabaretier. Zoals een slager die over de andere slager in de straat loopt te roepen dat diens vlees slecht is. Als je een iets grotere geest hebt, ga je daar boven staan.' (Groenteman 2006) Dit duidt erop dat Van 't Hek zich niet bedreigd voelt door zijn collega en zich dus kan permitteren de strijd te ontwijken.

### 4.3 Lebbis en Jansen

Hans Sibbel en Dolf Jansen ontmoetten elkaar in de jaren tachtig van de vorige eeuw bij een atletiekvereniging. Daar vatten ze het idee op om samen een cabaretduo te vormen. Een van de eerste wapenfeiten van de twee was het uitvoeren van een oudejaarsconference voor de leden van hun atletiekvereniging in 1988: 'We hebben het nog op band staan; het is schokkend slecht. We maakten alle beginnersfouten en de mensen kregen niet eens de kans adem te halen. Het was een godswonder dat er überhaupt nog gelachen werd, want we raasden er doorheen', aldus Lebbis. (Henfling 2003) Een week later traden ze op tijdens een open avond voor amateur-cabaretiers in theater *De Engelenbak*, alwaar ze later ook nog een oudejaarsconference zouden verzorgen (Van Erp 2005). In 1989 wonnen Lebbis en Jansen het Leids Cabaret Festival, maar dat ging niet zonder slag of stoot. Na ternauwernood de selectierondes en halve finale te hebben overleefd, overdonderden ze de jury door in de finale een compleet nieuwe voorstelling op de planken te brengen. 'Die snelheid werd beloond, maar het juryrapport was negatief. "Originaliteit: zwak. Humor: geen uitschieters".' (Van Erp, 2005). Het winnen van het Leids Cabaret Festival betekende het begin van een professionele cabaretcarrière, waarin ze zouden uitgroeien tot een populair cabaretduo.

#### 4.3.1 Stand-up comedy

Lebbis en Jansen komen uit een andere cabaretraditie dan De Jonge en Van 't Hek. In 1990 richtte Raoul Heertje namelijk het collectief *Comedytrain* op 'als leerschool voor miskende cabaretiers.' (Takken 2006) Heertje miste een podium waar talent zich in de luwte kon ontwikkelen, omdat cabaretfestivals zoveel verliezers kende en impresario's te commercieel waren ingesteld. De talenten van *Comedytrain* traden en treden op volgens de vorm van het Amerikaanse stand-up comedy. Het grote verschil tussen stand-up comedy en het traditionele Nederlandse cabaret is dat de voorstelling plaatsvindt in een informele sfeer. De artiesten treden op in een cafésetting op een klein podium. De afstand tussen publiek en artiest is zodoende klein. Daarnaast duurt een optreden zelden langer dan vijftien minuten en de artiest richt zich voornamelijk op het maken van grappen, zonder lang verhaal, theatrale hulpmiddelen, typetjes en liedjes. (Takken 2006) 'De vorm is directer en rauwer. Belangrijkste is dat de komiek geen rollen speelt, maar er als zichzelf staat, alleen, en dat hij direct contact heeft met zijn publiek. Hij hoeft niet louter te improviseren, maar hij moet wel ingaan op wat de zaal hem aanreikt.' (Takken 2003)

In eerste instantie gold stand-up als een mindere variant van het cabaret. De kritiek beschouwde het voornamelijk als de oervorm van cabaret, vóórdit dit genre een

kunstvorm werd. Het was in feite niets nieuws en misschien zelfs een achteruitgang, omdat avonden met lange verhaallijnen, verschillende lagen en een duidelijke moralistische boodschap in het traditionele Amerikaanse stand-up genre niet voorkomen. (Takken 2003) Inmiddels is stand-up voor een groot gedeelte geaccepteerd en lopen cabaret en stand-up comedy in elkaar over. (Takken 2006) Enerzijds is het een subgenre van het cabaret geworden, met verschillende podia en gezelschappen met *Comedytrain* als belangrijkste collectief en café *Toomler* in Amsterdam als belangrijkste podium. Anderzijds geldt stand-up als een voorstadium van een echte cabaretcarrière en het maakt het voornemen van het eerste uur waar om een podium te bieden aan jong talent. De grootste talenten vinden namelijk regelmatig de weg naar de grote cabaretpodia in theaterzalen en weten zich een plaats te verschaffen in de top van het Nederlandse cabaret. Dit komt mede door het feit dat er in Nederland geen infrastructuur voor stand-up bestaat en de traditionele vorm van cabaret in Nederland nog zeer dominant is. (Takken 2006) Tevens zoeken veel stand-up comedians aansluiting bij de gevestigde cabaretorde en maken ze in hun theatervoorstellingen gebruik van verhaallijnen, theatrale hulpmiddelen en proberen ze hun publiek meer mee te geven dan goede grappen – een boodschap dus. Toch hebben de stand-up comedians die de weg vonden naar de theaters een grote invloed gehad op het Nederlandse cabaret. De grap is bijvoorbeeld belangrijker geworden: ‘...er is een tijd geweest dat een grap maken op het podium vies werd bevonden. De tijd van de gedichten en de gevoelige liederen. Daar zijn we nu weer even vanaf’, aldus de huidige artistiek leider van *Comedytrain* Jan-Jaap van der Wal. Onder invloed van de generatie van ‘stand-upcabaretiers’, is het Nederlandse cabaret sinds de jaren negentig ‘grover, sneller en korter geworden.’ (Takken 2006) Theo Maasen, Hans Teeuwen, Marc-Marie Huijbregts, Sanne Wallis de Vries, Jan-Jaap van der Wal en Lebbis en Jansen zijn de belangrijkste exponenten van deze nieuwe generatie. Huijbregts en Maassen zijn in hun cabaretcarrière zo populair geworden bij zowel publiek als kritiek, dat ze beiden de prestigieuze cabaretprijs *De Poelifinario* in ontvangst mochten nemen. Lebbis en Jansen schopten het tot de oudejaarsconference die ze enkele malen op het publieke net op 31 december mochten verzorgen. Evenals Van der Wal overigens, die in 2007 het jaar op het publieke net mocht afsluiten.

We zouden kunnen stellen dat de komst van stand-up de structuur van het veld heeft veranderd en dat er nieuwe gevestigde stijlvormen zijn ontstaan onder invloed van stand-up: ‘Vergelijk het met de verfrissende invloed van punk en hiphop op de popmuziek. Raoul Heertje: “Ik denk dat de belangrijkste invloed op cabaret is dat je vroeger meer nep, namaak op het podium zag. Het gekunstelde is er nu wel af”.’ (Takken 2003) Het is deze verandering van de structuur van het veld die door De Jonge gehekel wordt, zoals in hoofdstuk 4.1.2 is beschreven. Hij is zijn gevestigde positie mede door de komst en populariteit van stand-up cabaretiers deels kwijtgeraakt. Vooral

Theo Maassen , Hans Teeuwen en Lebbis en Jansen zijn zeer populaire cabaretiers geworden, in die mate dat ze zelfs De Jonge in populariteit voorbijstreefden.

#### **4.3.2 Lebbis en Jansen en autonomie en heteronomie**

Vanuit hun media-uitspraken wordt het niet direct duidelijk in hoeverre Lebbis en Jansen in de autonome of heteronome hiërarchie zijn te plaatsen. Ze zweven er een beetje tussenin. Allereerst verschillen ze weinig van De Jonge en Van 't Hek in hun standpunten over commercialiteit en puur financieel gewin. In veel interviews hekelen ze personen die in hun ogen zichzelf verloochenen door zich in te laten met de commercie. Zo bekritisieren ze de schrijver Jan Mulder, wanneer deze meespeelt in reclames voor de Postbank:

Lebbis: "Advocaat moet niet zeiken dat iedereen over hem heen viel. Dat is het spel. Je krijgt een miljoen op je rekening en dan gaat iedereen tegen je schreeuwen."

Jansen: "Dat is een hoop geld."

Lebbis: "Daar zou jij voor in een blauw leeuwenpak gaan lopen, he."

Jansen: "En dan met jouw stem. De Postbank mag nu bellen."

Lebbis: "Ik zou wel eens in een Jan Mulderpak willen rondlopen. Dat ze hem dan wel echt uithollen". (Van der Beek 2004)

En net zoals bij Van 't Hek moet ook John de Mol en zijn televisiezender Talpa het ontgelden:

Jansen: "John de Mol wil Talpa afstoten. Hij heeft na een jaar door dat het niet alleen kut is, maar ook nog niks opbrengt."

Lebbis: "Ik ben zo blij dat hij op zijn bek is gegaan. Al die gore bagger op tv brengen en dan denken dat je er verstand van hebt."

Jansen: "Hij had er ook verstand van, alleen afgelopen jaar niet."

Lebbis: "Nee, onder Joop van den Ende zat er schijnbaar nog een schakel tussen met iemand die hem in toom hield. Nu mag hij echt helemaal doen wat hij zelf wil, en nu blijkt dat hij het niet kan. Dat zie je vaak bij mensen. Die functioneren heel goed in een team, en dan mogen ze het opeens zelf doen en dan is het niks". (Van der Beek 2006)

De kritiek op de commercie uit Lebbis en Jansen al vanaf het begin van hun professionele carrière. Zo stelden ze in een interview in 1996: 'We zijn zo blij dat Sport 7 mislukt is. Hetzelfde geldt voor Dian van Leeuwen, met haar riant gouden handdruk. Mensen moeten begrijpen dat wij het belachelijk vinden dat helemaal niemand in

Nederland daar tegen geprotesteerd heeft.' (Koelemeijer 1996) Ze laten zichzelf dan ook niet lenen voor commerciële activiteiten, hoewel Jansen wel bekende dat hij één keer in zijn leven een screentest voor een commercial heeft gedaan: 'Achteraf ben ik dolgelukkig dat ze voor een ander hebben gekozen.' Sindsdien heeft Jansen iedere flirt met de commercie gemeden: 'Ik werk niet voor een commerciële omroep, doe niet mee aan tv-spelletjes en laat me evenmin inhuren voor sterspotjes. Wat anderen doen, moeten zij weten, maar ik wil graag een beetje consequent blijven. Dus niet aan de ene kant de kritische, politiek links georiënteerde jongen uithangen en aan de andere kant snel geld verdienen in een blauw leeuwenpak of met een afwasborstel in m'n handen.' (Kok 2006) Jansen nam in dit citaat duidelijk een links standpunt in, net zoals Van 't Hek en De Jonge dat doen. En ook Hans Sibbel (Lebbis) presenteert zichzelf als links, hoewel hij open staat voor goede standpunten vanuit de rechterflank van de politiek: 'Ik vind mezelf behoorlijk links, maar af en toe hoor ik rechtse dingen waarvan ik denk: daar zit wat in. Gisteravond zag ik bijvoorbeeld Ayaan Hirshi Ali op tv - ik heb niet zo veel met die vrouw, maar ik was het nu zo verschrikkelijk met haar eens. Ze keerde zich tegen Marokkanen die bij een incident met een Marokkaan onmiddellijk roepen dat zij als groep worden aangevallen.' (Henfling 2003)

Deze openlijke politieke stellingnamen duiden op het feit dat de twee erg politiek betrokken zijn. Al vanaf het begin van hun carrière spelen actuele en politieke gebeurtenissen een grote rol in hun voorstellingen. Vooral in het begin plozen Lebbis en Jansen de kranten na en verwerkten opmerkelijke berichten en gebeurtenissen in een hoog tempo in hun conferences. (Van den Hanenberg 1995) Maar in die periode was de actualiteit vaak enkel een aanleiding om een grap te kunnen maken en een echte boodschap in de stijl van De Jonge en Van 't Hek ontbrak. 'We maken actueel maatschappij-kritisch cabaret, maar we dragen geen ideaal uit. We laten met een grap zien hoe wij tegen de wereld aankijken. Als ik mijn mening geef, dan lucht dat al genoeg op, dan lig ik er niet meer wakker van.' (Van den Hanenberg 1995) De mening dat cabaret geen duidelijke boodschap hoeft te bevatten blijkt ook uit het feit dat ze hun collega's Waardenberg en De Jong, die in hun voorstellingen geen enkele politieke uitspraak doen, zeer waardeerden:

Jansen: "Ik vond de Gekkengalerij van Waardenberg en De Jong indertijd heel erg goed. Zij kunnen met skippy-ballen en vanillevla zoveel vertellen over macht en onmacht, over de maatschappij. Het is natuurlijk altijd leuk om te zien hoe iemand helemaal wordt ingesmeerd met vla, maar als het in een kader is."

Lebbis: "Zo van ik ben de baas en ik mag dat doen."

Jansen: ". . . zegt dat meer over engagement dan menig ander pretendeert. (Koelemeijer 1996)

Het duo kwam er dan ook openlijk voor uit dat ze vooral zoveel mogelijk grappen willen maken. Als daar dan kritiek of een mening doorheen schemerde, was dat mooi meegenomen, maar geen vereiste: 'Wij kiezen er bewust voor om 17 duizend grappen te maken. Misschien vind jij er een aantal flauw omdat je nu eenmaal niet 17 duizend grappen kan verwerken. Maar wij weten niet wat wel en niet werkt. Wat jij flauw vindt, vindt een ander weer hartstikke leuk. Het mooie van onze voorstelling is dat je al die grappen in ruim een uur over je heen krijgt. We geven je geen tijd om na te denken, je kunt het niet navertellen. Wij willen niet te lang bij dingen stil blijven staan.'

(Koelemeijer 1996)

Deze houding is in de loop der jaren wel veranderd. In 1996 gaven ze al aan dat ze het aantal grappen in hun voorstellingen te hoog vinden: 'Soms maken we wel de fout dat we te veel nadruk leggen op de grappen. We kunnen op een goede emotie een goede grap bedenken, maar slaan soms door: dan zijn het de volgende avond twee, drie, zelfs vier grappen geworden en wordt het zo plat als een dubbeltje. De emotie van het begin is dan zoek. Terwijl het erom gaat dat je ook laat zien waarom je iets vertelt.'

(Koelemeijer 1996) Zo omtrent de eeuwwisseling schroefden Lebbis en Jansen het tempo omlaag en komt de grap minder centraal te staan. Het werd toen ook belangrijk wat ze werkelijk te zeggen hebben en ze willen het publiek iets meegeven in plaats van zelf enkel hun hart te luchten, zoals Jansen ook aangeeft: 'De eerste helft van onze carrière moesten we aan onze techniek werken: zorgen dat je het heel snel doet en dat mensen ook nog wat meekrijgen. De laatste zes jaar gaan we veel minder uit van de grap en veel meer van wat we te zeggen hebben.' (Van Erp 2005) Zijn collega Lebbis onderschrijft dit: 'Ik probeer nu mijn eerste Michelinster te halen. Ik wil echt bijzonder worden; niet omdat ik iets tegen patatjes heb, maar omdat ik het heel spannend vind om meer dan alleen humor te brengen. Ik stop er graag nog iets bij. In het begin ben je alleen maar bezig met de lach. De truc is nu juist om met humor de hoofden van mensen open te zetten. Je moet toeslaan zodra er een ontwapenende reactie op volgt.' (Henfling 2003)

Van politieke inmenging moeten Lebbis en Jansen niets hebben en daar reageren ze in de media fel op. Omstreeks 2004 kwam er na de moord op Theo van Gogh vanuit het kabinet het signaal dat artiesten en schrijvers zich in hun vrijheid van meningsuiting moesten beperken. De boodschap hierachter was dat de vrijheid van meningsuiting zou moeten stoppen, wanneer bevolkingsgroepen, met name religieuze groepen, zich gekwetst zouden voelen in hun levensovertuiging. Met name minister Donner van Justitie riep artiesten en schrijvers op zich niet in te laten met 'smadelijke godslastering'. Lebbis en Jansen gingen hier keihard tegen in door te stellen dat de politiek zich niet met de inhoud van theatervoorstellingen diende te bemoeien. En ook in 2001, toen na de aanslagen op de Twin Towers in New York, het signaal vanuit de politiek klonk om te minderen met harde grappen, wilden Lebbis en Jansen daar niets van weten: 'De dag dat

politici gaan bepalen waar ik grappen over maak, en of ik grappen maak en voor wie ik grappen maak, ligt nog heel ver weg. Wij maken theater over alles wat ons bezighoudt, de wereld en wat daarin gebeurt, hoe wij daarin staan en wat wij eraan kunnen doen. Ons middel daarbij is de grap.' (Wels 2001)

Hieruit kunnen we opmaken dat Lebbis en Jansen door de jaren heen, met de komst van een duidelijke boodschap gericht op het publiek, geëngageerder zijn geworden. Hiermee plaatsen ze zich, ook door hun wantrouwen jegens de commercie en de invloed van de politiek op hun cultuurvorm, in het kamp van de autonome hiërarchie, net als Van 't Hek en De Jonge. Maar Lebbis en Jansen distantiëren zich, net als Van 't Hek, niet van hun publiek, in tegenstelling tot De Jonge. Lebbis en Jansen willen in grote mate het publiek vermaken, waarmee ze zich wat dit aspect betreft naast Van 't Hek meer scharen in de heteronome pool. 'Wij gaan voor elke lach,' zegt Jansen. 'De vette lach, de rollende lach, de uitgestelde lach - ik vind het fantastisch maar het interesseert me geen ene reet. Ik vind het 't leukst als mensen heel erg lachen, klaar' ...Als je soms achteraf hoort welk publiek er in de zaal zit. Laten we het in godsnaam niet te moeilijk maken.' (Koelemeijer 1996)

Met betrekking tot de autonome en heteronome hiërarchie kunnen we dus concluderen dat Lebbis en Jansen zich op het gebied van engagement, commercie en politiek in de autonome hiërarchie plaatsen, evenals De Jonge en Van 't Hek. Maar zij onderscheiden zich samen met Van 't Hek van De Jonge in een meer heteronome richting door zich welwillender op te stellen ten opzichte van hun publiek. In feite omschrijft Dolf Jansen zelf hun positie het best: 'Mijn engagement is niet nieuw, ik wil en kan alleen theater maken vanuit betrokkenheid, ik wil geen lol om de lol en lach om de lach. In grappen mag, moet soms, een mening doorklinken, maar 'het publiek' hoeft het daar natuurlijk niet mee eens te zijn. Dat is de grap. Het werkt net als een goede column of een deskundoloog die zichzelf niet te serieus neemt: je hoort iets, reageert, lacht en vindt wellicht aansluitend ook iets anders.' (Wels 2001)

### **4.3.3 Lebbis en Jansen en de consecratie**

Zoals beschreven komen Lebbis en Jansen voort uit de stroming van de stand-up comedy. Hierdoor hebben ze het veld van het cabaret als ketters betreden. Ze braken met de geldende regels van het veld en kenden daarin zowel voor- als tegenstanders. Toen stand-up comedy levensvatbaar bleek, zelfs de structuur van het veld van het cabaret veranderde en artiesten uit de stand-upwereld toetraden tot de gevestigde orde van het cabaret, konden ook Lebbis en Jansen zich tot deze gevestigde orde rekenen. Echter, daar waar ze zich door de jaren van hun carrière heen steeds meer in de autonome hiërarchie plaatsten, is hun positie in de hiërarchie van consecratie altijd

twijfelachtig geweest. Het lijkt er op of ze zich nooit definitief hebben kunnen distantiëren van het matige juryrapport waarmee ze in 1989 het Leidse Cabaret Festival wonnen. De kritieken op hun voorstellingen zijn sindsdien wisselend en de laatste jaren ronduit slecht, waarbij termen vallen als 'vluchtig', 'nooit scherp', 'geen boodschap' en 'cafégebabbel' en 'er werd flink getierd, maar het niveau wilde maar niet echt stijgen' (Van Erp 2005). Recensent Ruud Meijer sluit zich hierbij aan: 'Hans Sibbel en Dolf Jansen slopen ooit zonder paspoort van de Kleinkunst Academie de grens over en verblijven inmiddels alweer bijna twintig jaar illegaal in cabaretland. Aanvankelijk wilden zij nog wel werken voor hun geld, maar de laatste jaren hebben hun sympathieke, doch gemakzuchtige voorstellingen meer te maken met handje ophouden dan met de handen creatief uit de mouwen steken... Voor de humorloze tirades van Lebbis & Jansen is geen plaats meer in cabaretland.' (Meijer 2006) Deze kritieken zijn voor het grootste deel gericht op de oudejaarsconferenties die Lebbis en Jansen verzorgden. In deze kritieken wordt het duo veelvuldig vergeleken met hun voorgangers Wim Kan, De Jonge en Van 't Hek, waarbij doorgaans de conclusie is dat de twee schril bij hun illustere voorgangers afsteken. 'Om in de voetsporen te kunnen treden van Wim Kan en Freek de Jonge (...) is meer nodig dan schreeuwvuurwerk van adhd'er Dolf Jansen en zijn aangever Hans Sibbel' (Van Erp 2005); 'De inhoud van de oudejaarsvoorstelling, die op 31 december wordt uitgezonden door de VARA, doet vermoeden dat zij nog nooit hebben gehoord van Wim Kan of andere vormen van intelligent, subtiel en humoristisch politiek cabaret' (Meijer 2006); 'Vaak vindingrijk en af en toe ook behoorlijk raak, maar zelden uitgewerkt tot een motto dat nog geruime tijd kan blijven hangen. Het natuurlijke gezag dat De Jonge en Van 't Hek uitstralen, is bij Lebbis en Jansen goeddeels afwezig.' (Van Gelder 2006)

Lebbis en Jansen reageren over het algemeen gelaten op de slechte kritieken ('Er is veel jaloezie in deze wereld. Kennelijk valt het helemaal niet mee om anderhalf uur lang te kijken naar twee veertigers die er nog zo goed uitzien.') of ze spreken de critici tegen en beweren dat ze juist beter in vorm zijn dan ooit tevoren: 'Wij hebben gewoon de beste oudejaars en dat hebben we al tien jaar. Maar nu echt.' (Kok 2006, Wels 2002) Ze willen dan ook niet horen van de vergelijkingen met Kan, De Jonge en Van 't Hek: 'Is het wel Wim Kan genoeg? Is het wel Freek genoeg? Zo worden we beoordeeld. Dat gewichtige gedoe over de oudejaarsconferentie altijd! Wij hebben geprobeerd dat er een beetje vanaf te halen. De traditie was dat de beste cabaretier van het land bij Gods gratie op die avond iets mocht zeggen. Zo hebben Dolf en ik het nooit gevoeld. Wij zijn er gewoon mee begonnen uit een soort braniegevoel. Lekker belangrijk, we gaan er gewoon voor. Daardoor is de oudejaars veel minder bijzonder geworden. Steeds meer cabaretiers doen het nu. Ze denken: als Lebbis en Jansen het kunnen, dan kunnen wij het ook.' (Van Erp 2005)



Sowieso doen Lebbis en Jansen weinig uitspraken over hun collega's en wanneer ze zich uitpreken is dat over het algemeen positief. Eerder kwamen we al tegen dat beide heren liefhebbers zijn van Waarenberg en De Jong en ook Theo Maassen kan hen bekoren: 'Waar ik wel erg van genoten heb: Theo Maassen. Jarenlang niet zo in mijn broek moeten pissen van het lachen. Het is heerlijk om je aan hem te laven...Theo is filosoof op zijn Eindhovens. Als je dat weet te combineren heb je iets erg leuks.' (Koelemeijer 1996) Hier en daar komt er een klein plaagstootje jegens een collega naar voren. Zo maakten ze in een interview met *Het Parool* Freek de Jonges theaterserie *De Vergrijzing*, waarin De Jonge een aantal weken lang wekelijks een geheel nieuw programma bracht, enigszins belachelijk:

Lebbis: "Freek de Jonge afzeiken? Wie! Wij!? Ik ga trouwens 24 weken achter elkaar elke dag een programma maken, en dat programma duurt 24 weken."

Jansen: "Ik ga elke vijf minuten een nieuw programma maken, en dat programma duurt acht minuten. Een jaar lang. En nou jij weer."

Lebbis: "Oké. Ik ga twee programma's tegelijk uitspreken."

Jansen: "En daar praat ik hetzelfde programma doorheen, maar dan begin ik bij het laatste woord en praat ik terug. En halverwege hebben we een keer hetzelfde woord."

Lebbis: "Oke. Ik ga...". (Van der Beek 2004)

Een verklaring voor de lage mate van consecratie van Lebbis en Jansen zou kunnen zijn dat zij nog te veel gebruik maken van de vorm van stand-up comedy. Ze maken korte, harde grappen, springen van de hak op de tak en van een rond verhaal is geen sprake. Ze zijn vast blijven houden aan de vorm waarmee ze hun ketterse strategie aan het begin van hun carrière invulden en hebben zich gedurende hun carrière te weinig aangepast aan de gevestigde vormen van de Nederlandse cabarettraditie. Hun collega's uit de stand-upwereld die wel hebben weten door te dringen tot de hogere regionen van de hiërarchie van consecratie zoals Theo Maassen, Marc-Marie Huijbregts en Hans Teeuwen hebben zich in verschillende mate geconformeerd aan de gevestigde vormen door belangrijke theatrale stijlmiddelen te incorporeren in hun voorstellingen. Lebbis en Jansen hebben daarentegen enkel hun engagement ontwikkeld. Hoewel ze daar om geprezen worden, is het te weinig om door het veld voor vol te worden aangezien. Ze zijn wellicht min of meer kettters gebleven en wanneer kettters de geconsecreerde posities gaan invullen, roept dat kritiek op van de gevestigde posities in het veld. De oudejaarsconference is daar een lichtend voorbeeld van, aangezien de oudejaarsconference een zeer traditioneel instituut is en je van hoge huize moet komen om die positie anders in te gaan vullen. Alleen De Jonge is dat dusver gelukt, toen hij in de jaren tachtig alleenheerser was in het veld. Lebbis en Jansen hebben zich dus bij het

uitvoeren van de oudejaarsconference te weinig geconformeerd aan de gevestigde stijlen. Dat blijkt ook uit hun eigen woorden: 'Het punt is dat wij niet zo op zoek zijn naar die troon. Dan maak je een oudejaars tot iets heel bijzonders. Het is wel bijzonder, maar voor ons is het net zo bijzonder om een week in de *Kleine Komedie* te staan of om een première van je programma te hebben.' (Wels 2002) De oudejaarsconference is voor Lebbis en Jansen niet belangrijk genoeg om zich aan te passen aan wat men in het veld van een oudejaarsconference verwacht.

Het verschijnsel dat zij zich nauwelijks negatief uitlaten over collega's kan op twee manieren worden opgevat. Ten eerste is daar nog de invloed van stand-up comedy, waar artiesten elkaar openlijk steunen en een grote collectieve gedachte hanteren. (Takken 2003) Ten tweede kan het erop duiden dat Lebbis en Jansen hun lage positie in de hiërarchie van de consecratie erkennen en niet op zoek zijn naar confrontaties met anderen, laat staan De Jonge en Van 't Hek. Verhalen over een neergang van het niveau van het Nederlandse cabaret omdat er teveel aanbod zou zijn en het amusement te dominant zou zijn geworden, laten hen dan ook koud: 'Een patatje is gewoon lekker, en er zijn heel veel patatjes.' (Henfling 2003)

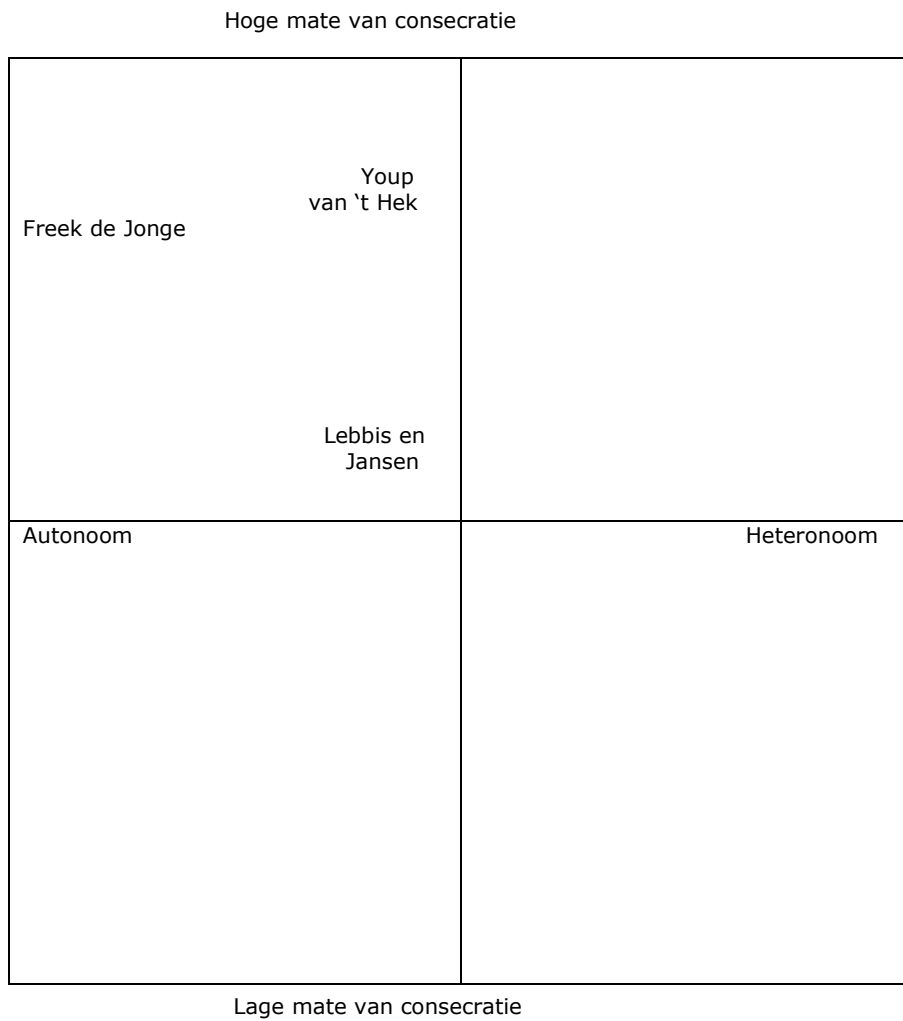
Als conclusie kunnen we Lebbis en Jansen in de hiërarchie van consecratie onder De Jonge en Van 't Hek plaatsen, terwijl ze in de hiërarchie het autonome en heteronome ongeveer dezelfde positie als Van 't Hek innemen.

#### **4.4 Conclusie**

Wanneer we de voorgaande deelconclusies in acht nemen, dan kunnen we de onderlinge posities van Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen als in figuur 1 schematisch weergeven. Hierbij moet worden vermeld dat de posities niet kwantitatief zijn berekend, maar eerder gevoelsmatig aan de hand van het voorgaande verhaal zijn bepaald. Tevens zijn de posities in figuur 1 niet bepaald aan de hand van de structuur van het gehele veld van het Nederlandse cabaret, maar aan de hand van de relatieve posities van de cabaretiers ten opzichte van elkaar.

Alle vier de cabaretiers positioneren zich in de autonome hoek van het cabaret, maar De Jonge positioneert zich zonder twijfel als de meest autonome cabaretier van de vier, terwijl Van 't Hek en Lebbis en Jansen meer dan De Jonge naar de heteronome pool neigen. Van 't Hek en De Jonge staan beide hoog aangeschreven in de hiërarchie van consecratie, maar Van 't Heks positie is iets meer gevestigd. Beide cabaretiers worden door de kritiek namelijk hoog ingeschat, maar Van 't Hek kan zich daarbij ook verhalen op groter succes bij het publiek. Lebbis en Jansen staan in vergelijking met De Jonge en Van 't Hek onderaan in de hiërarchie van consecratie, omdat zij door de kritiek meer dan de eerste twee negatief zijn besproken.

*Figuur 1: Posities van de cabaretiërs*



*Onderlinge posities van Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen in zowel de autonome en heteronome hiërarchie als de mate van consecratie.*

## **Hoofdstuk 5 Analyse van de oudejaarsconferenties**

In dit hoofdstuk wil ik onderzoeken in welke mate er autonome en heteronome elementen in de oudejaarsconferenties aanwezig zijn om zo antwoord te kunnen geven op de derde deelvraag: *Welke posities zijn te ontwaren uit de vorm en inhoud van de voorstellingen van de cabaretiers?*.

### **5.1 De gebruikte methode**

Allereerst dienen we te bepalen hoe autonome en heteronome elementen in een cabaretvoorstelling vast te stellen zijn. Waaruit blijkt dat de cabaretier een autonoom publiek aan wil spreken of juist een heteronoom publiek? Uit de vorige hoofdstukken zijn er enkele scheidslijnen tussen autonoom en heteronoom aan de orde gekomen.

Autonoom cabaret laat zich kort samengevat kenmerken door:

- engagement,
- kritiek op commercialiteit en puur financieel gewin,
- geen of weinig concessies doen aan het publiek; het publiek tegen de haren in willen instrijken.

Heteronoom cabaret wordt volgens het veld van het cabaret gekenmerkt door:

- cabaret dat nergens over gaat,
- geen kritiek op commercialiteit of financieel gewin,
- het publiek amuseren en 'pleasen'; het publiek hoeft weinig moeite te doen om de conference en de grappen daarin te begrijpen.

Om deze elementen van autonoom of heteronoom cabaret te kunnen toetsen in een conference, ben ik tot de volgende werkwijze gekomen, die in de volgende paragrafen zal worden uitgelegd.

#### **5.1.1 Het vaststellen van de verschillende onderwerpen**

Ik heb de drie oudejaarsconferenties opgedeeld in afzonderlijke fragmenten die ieder een bepaald onderwerp behandelen. Hierbij heb ik er niet voor gekozen om de gehele conference in de analyse op te nemen, maar ik heb een selectie gemaakt. Daar zit het volgende idee achter. Om een goede vergelijking tot stand te laten komen, is het

belangrijk dat de onderzoekseenheden min of meer gelijk aan elkaar zijn. Aangezien De Jonge, Van 't Hek en Lebbis en Jansen verschillende stijlen en vormen hanteren en zeer uiteenlopende onderwerpen bespreken, neem ik die elementen in mijn analyse mee die de meeste overeenkomsten hebben in de oudejaarsconference: de uitspraken over gebeurtenissen en personen uit het jaar van de conference. Dit betekent dat een bepaald onderwerp dat in de analyse is opgenomen in het jaar van de conference om een of andere reden in de media aan de orde is gekomen. De keuze van deze actualiteit is namelijk veelzeggend over de positie van de cabaretier in het veld. Wat vindt de cabaretier het waard om te bespreken? Welke nieuwsfeiten selecteert hij uit de enorme bron van mediaberichtgevingen om deze een plaats te geven in zijn conference? Deze keuzes zeggen iets over de positie van de conferencier.

Ik heb dit criterium ook gehanteerd om duidelijk te maken welk onderwerp wel en welk onderwerp niet in de analyse kan worden opgenomen. Wanneer ik deze scheidslijn niet aanbreng dreigt het gevaar van 'the slippery slope': de gedachte dat wanneer een onderwerp bij één cabaretier me zinvol lijkt om in de analyse mee te nemen, het betekent dat een ander onderwerp bij een andere cabaretier ook meegenomen dient te worden. Dan kan het gebeuren dat de onderwerpen teveel uiteen gaan lopen en een duidelijke kwantitatieve en kwalitatieve vergelijking niet langer mogelijk is. Door de grens te stellen bij het besproken jaar, probeer ik dit probleem te voorkomen.

Dit betekent wel dat bepaalde gedeeltes van de conferences niet in de analyse worden opgenomen, hoewel deze passages wellicht wel belangrijk zijn voor de algehele toon van de conference en daarmee de positionering van de cabaretier. De cabaretier kan bijvoorbeeld in een passage een visie op maatschappijbrede ontwikkelingen geven of hij bespreekt maatschappelijke thema's die niet tot een bepaald jaar te herleiden zijn, maar vanwege de selectiecriteria tellen ze niet mee in de empirische analyse. Om deze reden zal ik alleréérst iedere conference ook apart bespreken en ik zal in mijn ogen belangrijke passages die niet in de analyse zijn opgenomen, uitlichten. Bovendien zal ik duiden wat volgens mij de algemene idee en maatschappijvisie achter de conference is. Hierdoor kan ik het tekort van de kwantitatieve en kwalitatieve analyse goedmaken.

Zie bijlage 1 voor een compleet overzicht van alle onderwerpen, categorieën en hoeveelheid woorden per onderwerp.

### **5.1.2 De omgangsvorm per onderwerp**

Vervolgens bepaal ik hoe de cabaretier met elk onderwerp omgaat, welke associatie hij bij het onderwerp maakt. Levert hij directe negatieve of positieve kritiek, gebruikt hij een grap als kritiek, of maakt hij enkel een grap om de grap? Wanneer de cabaretier namelijk

enkel een grap om de grap maakt, duidt dit op een heteronome omgangsvorm. Hij levert namelijk geen kritiek, draagt niets uit naar het publiek en hij tracht het publiek enkel te vermaken. De actualiteit is dan slechts een aanleiding om een grap te maken. Dat duidt op een heteronome positionering. Levert de cabaretier daarentegen directe positieve of negatieve kritiek of maakt hij een grap ter kritiek, dan sluit hij meer aan bij wat het veld onder autonoom cabaret verstaat. Bij het coderen van de onderwerpen om een heteronome of een autonome omgangsvorm vast te stellen, heb ik een aantal richtlijnen gebruikt die zijn ontstaan tijdens het proces. De richtlijnen zijn dus op een kwalitatieve manier tot stand gekomen, waarbij ik regelmatig mijn voorlopige onderzoeksresultaten heb geëvalueerd. Hierbij ben ik tot de volgende richtlijnen gekomen:

- Grap om de grap:

De actualiteit komt zijdelings ter sprake en dient enkel als onderwerp voor een grap. Op de actualiteit zelf wordt niet echt ingegaan en er komt geen duidelijke mening, kritiek of stellinginname naar voren. Een voorbeeld van een grap om de grap uit de oudejaarsconference van Youp van 't Hek is:

Ja, en er waren weer andere mensen: Ja maar Pim was zelf ook geen lieverdje, want wat had die ook weer gedaan? Oja, die had mevrouw Borst vergeleken met Bin Laden. En daar was Bin laden weer link over. Ja die had dan weer gebeld: "wie is die heks?"

In plaats van ervoor te kiezen om zijn eigen mening te geven over het feit dat Pim Fortuyn Els Borst had vergeleken met Bin Laden, kiest Van 't Hek ervoor om de grap te maken dat Osama Bin Laden beledigd zou zijn over de vergelijking met Els Borst. Uit dit voorbeeld blijkt ook dat een grap om de grap doorgaans een minder grote context heeft. Dit geldt echter niet voor alle gevallen. Neem bijvoorbeeld het fragment over Hans Dijkstal:

Ik moest trouwens heel even iets vertellen over gisteravond. Gisteravond heb ik hier ook gespeeld en ik ga na de voorstellingen, ik ga naar huis, mijn fiets staat hier op de brug, want ik woon zo dichtbij, ik word gefietst. En het is Amsterdam, dus een slotje of negen zit erop. En ik ben bezig, ik dat allemaal aan het loskoppelen, en staat er opeens, had ik niet gezien, staat er een man opeens: "dag". Ik schrok me de tyfus. Was een beetje een rare kakker of zo, die zegt: "dag". Ik zeg: "dag". – "Meneer Van 't Hek, ik was vanavond bij de voorstelling". Ik zeg: "was u dat". Ja wat moet je zeggen tegen zo iemand. Hij zegt: "ik heb kritiek". Ik zeg: "nou toe maar dan". – "Wat ik dus heel vervelend vind, is dat u begint en u zegt dit is de oudejaarsconference en dat vind ik best, maar u bent niet compleet. – "Hoe bedoelt u?" – "U heeft het op een gegeven moment over de lijsttrekkers, en dan zegt u helemaal niets over Dijkstal." Ja ik verstond het ook niet. Ik zeg: "wat zegt u nou?" – "U heeft op een gegeven moment een stukje in uw show over de lijsttrekkers." Ik zeg: "meneer, ik ken mijn eigen programma wel. Ik ben er godverdomme vaker geweest dan jij gek, man." – "Maar u zegt niks

over Dijkstal. Hans Dijkstal. VVD. Deed ook mee." Ik zeg: "nou dat moet ik thuis nakijken.

Er wordt een grap gemaakt over Hans Dijkstal. Maar deze grap is niet te begrijpen zonder de lange inleiding over de meneer die Van 't Hek aanspreekt. In feite gaat dit fragment niet over Hans Dijkstal, maar over de meneer zelf. Hans Dijkstal is dus een aanleiding voor een grap, is niet het onderwerp van die grap, maar hij wordt wel uitvoerig ingeleid.

- Grap ter kritiek:

Bij een grap ter kritiek is de hoeveelheid ironie en sarcasme groter en de grap is vaak bijtender in die mate dat op een duidelijke wijze de mening van de cabaretier naar voren komt. Het onderwerp wordt zodoende geridiculiseerd of op een pijnlijke wijze belachelijk gemaakt. Een voorbeeld uit de conferentie van Van 't Hek van een grap ter kritiek gaat over de bouwfraude-enquête uit 2002:

Dat was toch een fantastische enquête, die bouwfraude-enquête, ik vind het fascinerend. Ik had wel eens een hoerenloper gezien, maar echt veertig achter elkaar. En wat ga je vergeten van dat neuken hè. Niet te geloven man. Allemaal gozers van mijn leeftijd met Alzheimer, je verzint het toch niet. "Ik kan mij daar helemaal niets van herinneren. Als u zegt dat dat mijn paraaf is, dan zal ik er wel bij geweest zijn, ik weet dat dan niet meer." Tot Jorritsma aan toe. "U was minster?" - "U zegt het." Flicker toch op man.

Hier maakt Van 't Hek wel grappen, maar met het doel de gang van zaken rondom de enquête aan de kaak te stellen. Het is volgens Van 't Hek belachelijk dat de ondervraagden bij de enquête beweerden zoveel te zijn vergeten. De context van een grap ter kritiek is doorgaans groter, omdat de cabaretier duidelijk zijn mening naar voren wil laten komen. Maar ook hier zijn er uitzonderingen:

Ik zag een geweldige cabaretvoorstelling, was het gewoon een LPF-vergadering.

Door de LPF-vergadering met een cabaretvoorstelling te vergelijken, maakt Van 't Hek de LPF belachelijk.

- Directe positieve of negatieve kritiek:

Wanneer een cabaretier directe positieve of negatieve kritiek levert, vertelt hij onomwonden wat hij precies van een onderwerp vindt, zonder een grap te maken. Zijn mening komt op een ondubbelzinnige wijze naar voren. In de volgende passage lucht Van 't Hek op heldere wijze zijn hart en levert hij negatieve kritiek:

Ik ben de laatste tijd een beetje het contact kwijt met de polonaise. Ik mag de oudejaarsavond verzorgen, de conference, maar de polonaise en ik begrijpen elkaar niet meer zo goed. En dat is gekomen door een raar incident afgelopen mei. En niet wat u denkt. Hier in Amsterdam werd Ajax kampioen, dat werd gevierd bij de Arena. Daarna wonnen ze de beker en dat werd gevierd op het Leidse Plein. Mijn zoontje wilde daar naar toe, ik dacht: ik laat hem niet alleen gaan, ik ga mee. Ik zette hem op mijn nek, we keken, de spelers kwamen op het bordes van de schouwburg, iedereen juichen, de spelers gingen naar binnen, de supporters sloegen het hele Leidse Plein kort en klein. Ik stond naast een Amerikaanse toerist, die zei: "ze hebben verloren?" Ik zeg: "nee, ze vieren feest? Ze zijn blij! Dat je dat niet ziet man!" Dat, dat beeld, dat speelt de hele dag door mijn kop.

En in dit fragment levert hij juist positieve kritiek:

Ik had deze voorstelling veel meer willen spelen. Ik had echt in het pak van Pim Fortuyn, had ik willen spelen. Dat kan niet meer, Pim Fortuyn is dood, ik draag de broek af en het is voorbij. En dat is jammer, want als er iemand zelf speelde dan was het Fortuyn. Hé, ik was geen aanhanger van die man, maar zijn spel dat vond ik magistraal. Hij heeft ons toch een aantal malen gigantisch bij de neus gehad, met zijn hondjes en zijn butler en zijn Daimler en zijn palazzo. Ik had hem graag Huis ten Bosch binnen zien sjouwen, moet ik zeggen. Ik denk dat het kapsel van Trix in één keer (*in elkaar zakke, T.H.*). Ik zat wel eens naar hem te kijken, naar die Fortuyn, ik dacht: hij speelt alles. Hij speelt echt alles. Soms dacht ik wel eens: hij is niet eens homoseksueel. Ik denk: die gozer komt 's avonds thuis, doet zijn toepet op, zo'n wijf, gaat ie Lingo kijken, dat dacht ik echt.

Toegegeven, in dit fragment maakt Van 't Hek ook enkele grappen, bijvoorbeeld over het kapsel van Koningin Beatrix en over de homoseksualiteit van Pim Fortuyn. Hier zou dus ook het label 'grap ter positieve kritiek' mogelijk zijn. Maar dit komt zo weinig voor, ook in de andere conferences, dat ik deze gevallen onder 'positieve kritiek' heb gecodeerd.

### **5.1.3 Het tellen van de woorden per omgangsvorm**

Daarna bepaal ik hoeveel woorden de cabaretier per onderwerp gebruikt, om te onderzoeken hoe de hoeveelheid autonome en heteronome omgangsvormen zich tot elkaar verhouden. De cabaretier kan bijvoorbeeld éénmaal een grap om de grap maken hebben en driemaal directe negatieve kritiek leveren. Zo bekeken zou het autonome accent dominant zijn aan het heteronome accent. Maar als de cabaretier driemaal zolang een grap om de grap maakt als de drie negatieve kritieken bij elkaar, dan overheerst logischerwijze het heteronome accent. Vandaar dat het belangrijk is om te onderzoeken hoe de autonome en heteronome omgangsvormen zich in kwantitatieve tot elkaar verhouden.



In veel gevallen is het duidelijk tot zeer duidelijk welke woorden geteld dienen te worden om de essentie van het onderwerp te grijpen. Dit komt omdat het onderwerp los van andere onderwerpen besproken wordt en er een duidelijk begin en einde waarneembaar is van de passage. Een voorbeeld van een dergelijke passage is wanneer Youp van 't Hek de bouwfraude-enquête bespreekt. Dit citaat is terug te vinden in paragraaf 5.2.2. Hierbij is het duidelijk waar de passage begint en waar de passage eindigt. Dit is echter niet bij alle onderwerpen het geval. Regelmatig verweeft de cabaretier een onderwerp in een groter verhaal dat hij aan het vertellen is. Hij spreekt bijvoorbeeld over brede maatschappelijke tendensen en hij haalt hierbij een actualiteit als voorbeeld aan. De passage waarin het onderwerp dan besproken wordt, heeft dan geen duidelijk begin en einde. In dit soort gevallen tel ik tot op zekere hoogte ook de woorden uit de zinnen die de context rondom het onderwerp vormen. Zo heb ik bijvoorbeeld bij het onderwerp 'Gedoogbeleid Paars' de woorden van de volgende zinnen geteld:

Nog een klein dingetje: er zitten hier vanavond 500 mensen in deze zaal. Ik heb even de vergunningen nagekeken en er mogen officieel 489 mensen in. Nou, dat gaan we heel snel oplossen. Er gaan nou elf man uit en u gaat dat onderling even regelen. En u zult zeggen: "jongen zit niet te zeiken, er zitten hier al jaren 500 mensen in." Ja, dat was onder *Paars*. En ik ben dat gedoog spuugzat. Ik zal niet zeggen: "het is vol", maar het is wel druk.

In deze passage gaat niet elke zin letterlijk over het gedoogbeleid van *Paars*, maar ze zijn wel belangrijk om de uitspraak over *Paars* te begrijpen. Vandaar dat ze tot de context van het onderwerp 'Gedoogbeleid Paars' horen.

Er zijn ook onderwerpen die in een opsomming genoemd worden, waarmee de cabaretier een soort gevoel wil benadrukken. In die zin is er ook sprake van een context. In dat geval tel ik echter tel ik wel alleen de woorden die letterlijk over het onderwerp gaan, omdat de opmerking ook goed zonder de context te begrijpen is. Een voorbeeld hiervan is:

Ook vanmiddag nog, toen ik nog een beetje zat te werken aan de conference. Ik wilde de laatste puntjes op de i zetten. Ik keek naar de overkant naar het plein: ik zag mijn zoontje, ik zag mijn dochttertje, ik zag de harde kern. En of ik het verzonnen heb, of dat het echt gebeurd is, dat weet ik niet, maar opeens kwam er een Oranje polonaise de hoek om. En ik weet nog steeds niet of ik het verzonnen heb, want ik weet de laatste tijd niet meer wat echt is en wat niet echt. Ik kijk vaak naar een film, en dan blijkt dat later het journaal. En ik kijk vaak naar het journaal en dan was het een film. Ik zit vaak met de gids op schoot om het bij te benen. Ik zag laatst een musical in Moskou met een hele lange toegift.

In dit geval heb ik voor het onderwerp 'Gijzeling in Moskou' alleen de woorden van de zin: 'Ik zag laatst een musical in Moskou met een hele lange toegift.'

Tevens komt het voor dat het ene onderwerp in een ander onderwerp overvloeit. De woorden kunnen op dat moment op meerdere onderwerpen tegelijk slaan. Neem bijvoorbeeld de volgende passage:

Nou, laat ik meteen duidelijk zijn, dan weet u waar ik sta: juist de allochtonen mogen blijven. Nou, daar reageert u heel enthousiast op dames en heren. En ik zal meteen uitleggen waarom. Ik ken de plannen van minister Nawijn: binnenkort zijn jullie landelijk aan de beurt. Dus ik zou zeggen: "jongens geniet er nog effe van." Ik begin nu pas te begrijpen waarom die Betuwelijn wordt doorgezet. Ja, maar geen angst, want de NS regelt het vervoer.

In deze passage komen twee onderwerpen aan de orde: 'Hildebrandt Nawijn' en 'NS'.

Voor het onderwerp 'Hildebrandt Nawijn' heb ik de volgende woorden geteld:

Nou, laat ik meteen duidelijk zijn, dan weet u waar ik sta: juist de allochtonen mogen blijven. Nou, daar reageert u heel enthousiast op dames en heren. En ik zal meteen uitleggen waarom. Ik ken de plannen van minister Nawijn: binnenkort zijn jullie landelijk aan de beurt. Dus ik zou zeggen: "jongens geniet er nog effe van." Ik begin nu pas te begrijpen waarom die Betuwelijn wordt doorgezet.

Zowel de zinnen voor als na de zin waarin Nawijn letterlijk wordt genoemd, zijn noodzakelijk om de uitspraak over Nawijn te begrijpen. De zin over de NS is overbodig. Voor het onderwerp 'NS' heb ik deze woorden geteld:

Ik ken de plannen van minister Nawijn: binnenkort zijn jullie landelijk aan de beurt. Dus ik zou zeggen: "jongens geniet er nog effe van." Ik begin nu pas te begrijpen waarom die Betuwelijn wordt doorgezet. Ja, maar geen angst, want de NS regelt het vervoer.

Om de opmerking over de NS te begrijpen zijn ook de zinnen over de Betuwelijn en minister Nawijn nodig. Vandaar dat in dit geval voor verschillende onderwerpen dezelfde woorden twee keer zijn geteld.

#### **5.1.4 Vergelijking**

Ten slotte vergelijk ik de uitkomsten van de analyses. Niet alleen vergelijk ik de uitkomsten van de verschillende oudejaarsconferenties met elkaar, maar ik vergelijk ook de uitkomsten binnen de conferenties. Op deze manier onderzoek ik welke associaties er bij welke onderwerpen worden gemaakt. De aard van bepaalde onderwerpen is namelijk ook van belang. Wanneer een cabaretier bijvoorbeeld heel veel directe kritiek levert op

onderwerpen die onder de categorie 'entertainment' vallen, dan maakt dat de omgangsvorm iets minder autonoom dan wanneer een cabaretier directe kritiek levert op onderwerpen die onder de categorie 'politiek' vallen. Omdat ik echter vanuit mijn positie als onderzoeker niet in staat ben om absoluut te kunnen bepalen of een onderwerp autonoom of heteronoom is, heb ik dit element níet opgenomen in de kwantitatieve analyse. De meest opvallende categorieën van onderwerpen per conference worden dus pas in de vergelijking besproken. Tevens wordt in de vergelijking de informatie die in de inleidingen op de oudejaarsconferences is gegeven in de analyse opgenomen.

## **5.2 Inleidingen op de oudejaarsconferences**

### **5.2.1 Freek de Jonge, *De Gillende Keukenmeid*, 2000**

#### **5.2.1.1 Inleiding**

Met de *Gillende Keukenmeid* sloot Freek de Jonge in 2000 een periode af waarin hij bezig was met een nieuwe opmars in het cabaret. In de jaren negentig, zoals beschreven in hoofdstuk 4, werd hij overvleugeld door onder anderen zijn collega Youp van 't Hek en het viel De Jonge moeilijk zijn teleurstelling in het Nederlandse cabaret en zijn publiek te onderdrukken. Maar hij had zich in de loop der jaren van datzelfde publiek vervreemd door zijn openlijke flirts met Baghwan en New Age 'en van de wereld van alledag leek los te raken', zijn openlijke sympathie voor het asielzoekerstandpunt van de conservatieve politicus Frits Bolkestein en zijn meerderde zinspelingen op het einde van zijn carrière. (Welgraven 2000) Over Van 't Hek zei hij in 2000: ' "Hij is mij finaal voorbijgestreefd." Hij voegt er zelf onmiddellijk aan toe: "Niet in artistiek opzicht - wat dat betreft heb ik niets te vrezen".' (Moorman 1999)

Maar in 1999 en 2000 maakte De Jonge weer indruk met een aantal succesvolle conferences. Zo werd de tiendelige theaterserie *De Grens*, waarin De Jonge een overzicht gaf van alle vormen van cabaret die hij in 30 jaar op de planken had gebracht, zeer goed door de kritiek ontvangen. Mark Moorman schreef in *Het Parool* over de laatste voorstelling uit *De Grens*: 'Een meesterlijk binnenlands panorama in tien fragmenten, met wijze lessen voor collega-komieken en onverstandige copywriters.' (Moorman 1999)

Na het succes van *De Grens*, gooide De Jonge ook hoge ogen met zijn programma *De conferencier, het boekenweekgeschenk en de leugen*, tijdens De Boekenweek in 2000. In dit programma viel De Jonge de schrijver Harry Mulisch en diens

boekenweekgeschenk aan. De Jonge verweet Mulisch van rehabilitatie van de acteur Jules Croiset die in de jaren tachtig probeerde de uitvoering van Fassbinders toneelstuk *Het vuil, de stad en de dood* te verhinderen, zijn ontvoering door neonazi's in scène zette en daarbij ook dreigbrieven gestuurd had naar de familie van De Jonge, die toen nog bevriend met Croiset was. (Welgraven 2000) Dagblad *Trouw* oordeelde over het optreden van De Jonge tijdens de Boekenweek: 'Dit gevolg kan Freeks werkelijke mea culpa genoemd worden. Met een grootse show heeft hij zijn protesten tegen Fassbinder ongedaan weten te maken. En weer spelen feit en fictie een vreemd spel met elkaar.' (Steenhuis 2000) Het *NRC Handelsblad* voegde daar aan toe: 'Bijna anderhalf uur lang had De Jonge in een virtuoos programma de wortels blootgelegd van zijn felle protest tegen het geschenkboek van de 65ste Boekenweek ("dit boek moet verbrand worden"), waarmee hij tot in Duitsland de kranten had gehaald.' (Steinz 2000)

Ook *De Gillende Keukenmeid*, de oudejaarsconference waarmee De Jonge het jaar 2000 afsloot, werd goed tot zeer goed ontvangen: '*De Gillende Keukenmeid* is eigenlijk "gewoon" een sterk theaterprogramma dat en passant ook nog subtiel aansluit bij de gebeurtenissen in 2000. Een intelligent spel met het jaar, de wereld, de tijdgeest en het lot van de menselijke ziel' (Bartels 2000); 'Ongeleid projectiel met tomeloze energie' (Reisel 2001); : '...de oude meester is nog allerminst op zijn retour. In een moordend tempo katapulteert hij de ene na de andere topgrap het publiek in. Vooral in de eerste helft van zijn programma *De Gillende Keukenmeid* dreigt soms kaakkramp.' (Liefhebber 2000). Zelf becommentarieerde De Jonge zijn oudejaarsconference: 'Verbazingwekkend hoe goed hij is geworden. Ik dacht dat ik met mijn show voor het Boekenbal in maart mijn top had bereikt, maar deze wordt waarschijnlijk nog beter.' (Takken 2000)

*De Gillende Keukenmeid* kan grofweg in twee delen van een half uur opgedeeld worden. Het eerste deel kenmerkt zich door een snelle afwisseling van grappen over de actualiteit waarbij er veel gelachen wordt: 'In sommige onderdelen van zijn *Gillende Keukenmeid* is de dolle pret het enige doel waarnaar hij streeft.' (Buurman 2000) De Jonge steekt de draak met de fraudeaffaire rondom de toenmalige minister Bram Peper, de warrige afloop van de Amerikaanse presidentsverkiezingen, de BSE-crisis, en de door het Nederlands elftal gemiste strafschoppen tijdens de halve finale van het Europese kampioenschap voetbal. Maar ook roept De Jonge het publiek op tijdens de jaarwisseling geen vuurwerk af te steken uit respect voor de slachtoffers van de vuurwerkcramp in Enschede, eerder dat jaar: 'Zijn er nog mensen die gevoel in hun donder hebben en denken, nee, uit respect voor de slachtoffers steek ik geen vuurwerk af. Of kan het ons allemaal geen fuck verdommen en jagen we de hens in alles waar een lont aan zit?'

In het tweede deel van de conference wordt De Jonge serieuzer van toon en hij bijt heftiger van zich af met felle kritiek op het Nederlandse zorgstelsel en relaties van het koningshuis met Jorge Zorreguieta, die volgens De Jonge een regelrechte fascist is.

Bovendien wijkt hij in het tweede half uur meer af van de actualiteit en wordt de conference thematischer van aard. Zo maakt hij zich zorgen dat de mens luchttekort komt terwijl diezelfde mens van ieder lid in de samenleving betere en snellere prestaties verwacht (ook de geestelijk gehandicapten). Ook verwijt hij de maatschappij dat niemand zich meer schaamt en hij uit zijn verlangen naar de stilte. De schaamte en het verlangen naar stilte combineert De Jonge in een parabel over Shota, de Japanse zwijgkunstenaar. Het verhaal over Shota luidt dat deze in het Middeleeuwse Japan menig publiek in vervoering bracht door urenlang zwijgend op het podium door te brengen als protest tegen de bedreiging van de vrijheid van meningsuiting. Hij toonde respect aan de stilte. Maar na de verleiding van saké, sushi en geisha's, belandde Shota in een orgie en een drinkgelach en kon niemand de stilte meer wat schelen, '...want men had het fenomeen in huis en dat was het belangrijkste.' Op de dag dat hij voor de keizer zou moeten optreden, pleegde Shota zelfmoord, want hij besepte dat wanneer hij het podium op zou komen, hij de stilte zou moeten afdwingen, dat de stilte het doel op zich was geworden. Stilte had allang niet meer de lading van een protest. Hij had er zelf aan meegewerkt en hij had zijn eigen talent verloochend. Hij schaamde zich, 'en wie zich in Japan schaamt, die schaamt zich dood.'

De Jonge vervolgt dat de schaamte in Nederland niet meer te vinden is en dat men hier de schuld kent, want 'daar kun je mee schuiven, die kun je aan een ander geven.' De Jonge sluit af met een beschouwing over het nut van herdenken en monumenten, zoals het monument op De Dam en het Ver Heutsz-monument ter herinnering aan de slavenhandel en hij concludeert dat de Nederlandse samenleving is vervuld met de hard-rock en herrie van de schuld, terwijl hij zelf verlangt naar de blues en de stilte van de schaamte.

### **5.2.1.2 De Gillende Keukenmeid en positionering**

Het tweede halfuur van de *Gillende Keukenmeid* is typerend voor het oeuvre van De Jonge, dat gekenmerkt wordt door een duidelijke maatschappijkritische boodschap aan het publiek (de schaamte en de schuld), die in de vorm van een brede vertelling of parabel wordt uiteengezet (Shota de Zwijgkunstenaar). Het eerste deel is echter verrassend actueel en 'to the point'. Stap voor stap worden de gebeurtenissen van het afgelopen jaar besproken, waarmee De Jonge terugkeert naar de oudejaarsvorm van Wim Kan. De Jonge had echter zelf in 1982 al afstand genomen van deze vorm in zijn oudejaarsprogramma *De Openbaring*, waarin hij geen Haagse politici noemde, maar de actualiteit losjes gebruikte om langere verhalen te vertellen. (Takken 2000) Over de terugkeer naar Kans stijl in 2000 vermeldt De Jonge het volgende: 'Dit is de meest klassieke conference die ik ooit heb gedaan. Recht toe, recht aan. Ik had in mijn laatste

shows wat aankleding betreft nogal uitpakkt, dus ik wilde weer iets sobers. Bovendien wilde ik aan de nieuwe generatie stand-up comedians laten zien hoe het moet. En dat het niets nieuws is wat zij doen. Dat het gewoon de oervorm van cabaret is. Wim Kan deed het al' (Takken 2000) Deze verwijzing naar stand-up comedy kan zeer goed opgevat worden als een reactie op het veranderen van de structuur van het veld van het cabaret, zoals dat in hoofdstuk 4 aan de orde is gekomen. Ten tijde van de oudejaarsconferentie is De Jonges positie ingeklemd tussen enerzijds de positie van zijn grote concurrent Youp van 't Hek en anderzijds de positie van verscheidene succesvolle nieuwkomers. Deze nieuwkomers (veelal stand-up comedians) kregen er in *De Grens* al van langs. De Jonge geeft dan aan dat hij niet veel op heeft met 'die heel jonge meute, die alles eruit flapt' en in deel 7 van *De Grens* parodieert De Jonge stand-up comedy door een comedian te spelen die aldoor grappen maakt over 'winden laten tijdens het beffen'. (Moorman 2000) Het lijkt erop dat De Jonge zich in *De Gillende Keukenmeid* opnieuw wil distantiëren van de nieuwkomers in het veld door de door hen toegeëigende stijl te gebruiken en te proberen hen 'te laten zien hoe het moet'.

Ook de verwijzing naar Kan past goed in dit beeld. In hoofdstuk 4 kwam al aan bod dat stand-up comedians trachtten terug te keren naar de rauwe pure vorm van cabaret, zonder theatrale hulpmiddelen te gebruiken. Ze keerden, naar hun zeggen, terug naar de bron van het cabaret. In antwoord hierop beweert ook De Jonge terug te keren naar de bron, wat zich uit in zijn verwijzingen naar Wim Kan. Hiermee probeert De Jonge het verwijt van de nieuwkomers dat hij te ver van de bron van het cabaret zou zijn afgeraakt, teniet te doen. Bovendien probeert hij de nieuwkomers zelfs af te troeven en zijn positie te beschermen door te stellen dat hij de bron (Wim Kan) beter vertegenwoordigt dan de stand-up comedians. Hierin wordt De Jonge gesteund door de kritiek: '... hij gaat met microfoon en publiek te keer op een manier waar bijna elke stand-up comedian een puntje aan mag zuigen. Vingers op echt zere plekken leggen, aanwijzen wat echt niet deugt en extra scherp zijn voor mensen met een hele dikke ongevoelige huid.' (Buurman 2000) Dagblad *Trouw* vergelijkt De Jonge met Lebbis en Jansen, waarbij De Jonge de voorkeur geniet. Bianca Bartels concludeert over Lebbis en Jansen: 'Amusement voor de seconde, vluchtig en zelden beklijvend. Bijna nergens scherp, wel veel komische kwinkslagen, heel af en toe woede, maar geen boodschap. Vrolijk makende televisie, waarbij je rustig tussendoor naar de keuken kunt lopen om je oliebollen van extra suiker te voorzien.' (Bartels 2000) En ook *De Telegraaf* bevestigt de positie van De Jonge: 'Zelfs met zijn wat minder geslaagde vondsten zouden niet weinigen van zijn collega's de handen dicht mogen knijpen.' (Liefhebber 2000)

## 5.2.2 Youp van 't Hek, *Youp Speelt Youp*, 2002

### 5.2.2.1 Inleiding

Het programma *Youp speelt Youp*, waarmee Youp van 't Hek het jaar 2002 afsloot, had een roerige ontstaansgeschiedenis. Reeds in maart 2002 was van Het 't Hek begonnen met de try-outs van zijn programma. Hierin had hij een groot gedeelte gewijd aan de politicus Pim Fortuyn. Van 't Hek wilde de markante Fortuyn, die voor veel politieke opschudding had gezorgd en berucht was om zijn standpunt jegens de Islam, flink aanpakken. Van 't Hek was van plan om, in de traditie van Wim Kan, een parodiërende imitatie van Fortuyn op de planken te brengen. Maar Fortuyn werd op 6 mei 2002 vermoord. Op de dag van de moord zou Van 't Hek optreden in het Brabantse Goor, maar bij het horen van het nieuws laste hij het optreden af. Van 't Hek zou een week niet optreden: 'De nationale nar mag alles? Nee, er zijn grenzen. Iemand doodschieten, daar houdt de humor op. Als hij is begraven, dan mag het weer. Omdat met name Fortuyn er zelf ook wat van kon, hoor.' (Gelder 2002) De moord op Fortuyn had voor Van 't Hek tevens de consequentie dat hij zijn programma moest herschrijven. Een imitatie van een zojuist vermoorde politicus ging hem te ver. 'Hij geeft grif toe at hij zich had verheugd op de imitatie van Pim Fortuyn "geheel in de traditie van Wim Kan". Het pak met vette krijtstreep hing al aan het knaapje, de dubbele Windsor was reeds gestrikt en er waren twee hondjes "geleasd". Maar de dramatische gebeurtenis op 6 mei maakt elke parodie ongepast, meent hij.' (Gelder 2002) Van 't Hek herschreef dus zijn programma en ging door met zijn try-outs, wat tenslotte het programma *Youp speelt Youp* op zou leveren, zijn vierde oudejaarsconference.

Maar Van 't Hek was dat jaar niet de enige cabaretier die op oudjaar zijn licht over Nederland liet schijnen. De stormachtige politieke ontwikkelingen, met de moord op Fortuyn, de opkomst van de LPF en de snelle val van Balkenende 1 zorgden ervoor dat ook Lebbis en Jansen en Freek de Jonge op het publieke net te zien waren, zij het dat De Jonge op 21 januari 2003 optrad aan de vooravond van de verkiezingen. Van 't Heks *Youp speelt Youp* werd in deze periode redelijk goed ontvangen, al werden er hier en daar door de cabaretkritiek kanttekeningen bij zijn programma geplaatst. Zo werd De Jonges *De Stemming* door het *Algemeen Dagblad* net iets beter gewaardeerd: 'Formeel valt de verkiezingsconference *De Stemming* van Freek in een andere categorie, maar een kniesoor die daarop let. Zijn terug- en vooruitblik is fris en bevat de meeste humoristische en filosofische ingrediënten. De show van Youp van 't Hek moest na de moord op Pim Fortuyn grondig worden herzien. Toch is de officiële oudejaarsconference *Youp speelt Youp* uiteindelijk een vakkundig, zij het wat voorspelbaar product geworden.'

(Meijer 2002b) *Het Parool* sloot zich hierbij aan: 'Freek de Jonge is moeilijker te doorgronden: zijn *De Stemming* is filosofischer, grilliger en spannender dan de twee andere conferences.' (Helfling 2002) *De Volkskrant* was daarentegen teleurgesteld in het algehele niveau van de cabaretvoorstellingen rondom de jaarwisseling, maar deed de voorkeur uitgaan naar Lebbis en Jansen: 'Van het hele stel waren Lebbis & Jansen onweerlegbaar de scherpsten. Hun Oudejaars 2002, al op maandag uitgezonden, kende nauwelijks zwakke plekken, en als die er al in zaten, werden ze onmiddellijk toegedekt door de rotvaart waarin de show zich voltrok.' (Prins 2003) *Volkskrant*-recensent Henrico Prins vervolgde over Van 't Hek: 'Bij Van 't Hek kon je je een dag later afvragen of er, naast Fortuyn, nog iemand anders zijn stempel had gedrukt op het voorbije jaar. Ja, Bonfire, het paard van amazone Ankie van Grunsven dat met pensioen ging - en dat was dan meteen ook de aardigste scène uit een voorstelling waar niet bijster veel lijn in viel te ontdekken, of het moest de thematiek zijn die de cabaretier al sinds jaar en dag in zijn programma's gebruikt: we gaan met zijn allen kapot aan het 'we want more'-syndroom; we hebben alles, maar we zijn niet gelukkig.' (Prins 2003)

Deze geluiden over de voorspelbaarheid van Van 't Heks programma komen terug in andere recensies. Ze houden in dat Van 't Hek in al zijn vorige voorstellingen ongeveer dezelfde boodschap uitdraagt en dat zijn thema's en grappen niet echt verrassend meer zijn, hoewel de kwaliteit van zijn programma's nog steeds hoog is. Zo oordeelde Ruud Meijer in *Het Algemeen Dagblad*: 'Van 't Hek heeft genoeg vakmanschap en humor in huis om altijd een voorstelling te maken die min of meer een 7 waard is. Maar de prik is er al een aantal jaren af. Iedereen die een kritische beschouwing aan hem wijdt, checkt voor de zekerheid maar even of daar niet precies hetzelfde in staat als de vorige keer.' (Meijer 2002a) *De Telegraaf* en *Het Parool* beoordeelden *Youp speelt Youp* ongeveer hetzelfde: 'Grote verrassingen zitten er misschien niet in, maar *Youp speelt Youp* ligt in elk geval weer stevig in balans en scoort een behoorlijke oogst aan grappen' (Liefhebber 2002); 'Als oudejaarsconference zou de show beter zijn geslaagd als Youp zich meer op de gebeurtenissen van het afgelopen jaar had geconcentreerd.' (Helfling 2002) *Dagblad Trouw* was als enige erg kritisch over *Youp speelt Youp*, maar hierbij moet worden aangetekend dat de desbetreffende recensie naar aanleiding van een try-out in juni was geschreven: 'De hoogtepunten zijn helaas schaars deze keer. De avond kabbelt zich langs onderwerpen waarvan je verwacht dat ze aan de orde komen in een oudejaarsshow... En tussendoor komt Van 't Hek zoals gebruikelijk keer op keer terug op zijn motto: we hebben alles en nog is het niet genoeg. De daarbij immer gepaard gaande vloek mag u willekeurig ergens in de zin invullen.' (Wels 2002)

Van 't Hek zelf komt in een groot interview met het *Algemeen Dagblad* inderdaad ook terug op de grote thema's van zijn oeuvre: egoïsme, poenerigheid, de klaagcultuur en hypocrisie. In de gebeurtenissen in het jaar 2002 heeft hij aanleiding gezien om zijn



kritiek op de eerdergenoemde verschijnselen wederom te laten klinken: 'Het stikte in 2002 van de Bomhoffen en Heinsbroeken, maar ik wil juist de sfeer van het afgelopen jaar typeren. Minder namen, meer stemming, meer een geheel gevoelen... wat hebben hebzucht, egoïsme, pure verveling en schaamteloosheid dit jaar gedomineerd. We hebben alles, maar we willen steeds meer. We staan op een wachtlijst voor een Daimler, laten onze tieten even bijblazen, gaan met de hond naar de fysiotherapeut en hebben een overschot aan pretparken...'(Gelder 2002)

Van 't Hek begint *Youp met Youp* met zijn oorspronkelijke idee om Fortuyn te persifleren, maar dat dit na zijn dood niet mogelijk meer was: 'Ik ben heel voorzichtig gaan try-outen in allemaal kleine zaaltjes en op 6 mei, ik rij naar het Overijsselse Goor, ik ben rond kwart over zes ter hoogte van Deventer en ik hoor op de autoradio: Pim Fortuyn is doodgeschoten. Ik denk, nou ik heb ook altijd pech.' Het fenomeen Fortuyn en de opkomst en afgang van de LPF spelen dan ook een grote rol in *Youp speelt Youp*. Daarnaast gaat hij in op andere belangwekkende gebeurtenissen in 2002, zoals de bouwfraude-enquête, het huwelijk tussen prins Willem-Alexander en prinses Máxima, de publicatie van het rapport over de Nederlandse soldaten in Srebrenica en de instorting van het parkeerdek van een *Van der Valk*-restaurant in Tiel. Maar zoals aangekondigd in het interview met het *Algemeen Dagblad* komt Van 't Hek meer te spreken over de algemene sfeer in Nederland. Van 't Hek heeft het land zien veranderen in negatieve zin. Dit komt naar voren in de vertelling over Ali de Turk. Van 't Hek vertelt dat hij bevriend is geraakt met Ali tijdens de periode dat deze een tijdlang allerlei werkzaamheden voor Van 't Hek verrichtte. Maar na de dood van Fortuyn kondigt Ali aan terug te gaan naar Turkije, omdat hij zich niet meer thuis voelt in Nederland. Teveel mensen hebben volgens hem het excuus gevonden om zich racistisch te gedragen: 'Ik wil weg, ik wil niks meer met dit land te maken hebben. Ik schaam me dood. Ik ben opeens weer Turk. Het is vorig jaar begonnen op elf september, daarna kwam die kale en sinds die tijd hangt er gewoon een rotsfeer in het land. Iedereen heeft het gevoel dat 'ie racistische pufjes uit zijn ventieltje kan laten ontsnappen.'

Naast de door Van 't Hek waargenomen maatschappijbrede veranderingen komen, zoals ingeleid in het interview met het *Algemeen Dagblad*, de leidende thema's van zijn loopbaan aan bod. Zo hekelt hij het feit dat 10 procent van de Nederlandse bevolking antidepressiva slikt, terwijl Nederland een van de rijkste landen ter wereld is: 'Maar ik word dus gek van dat beeld, en ik word gek van het idee dat we in land leven waar we alles hebben, we hebben alles. Ik bedoel, de pinautomaten sloegen door de dag voor kerstmis, alle Nederlanders hebben een hernia door het sjouwen van de boodschappen, we hebben zo verschrikkelijk veel, zoveel. En toch heeft 10 procent een pilletje nodig om er nog enigszins van te kunnen genieten.' Van 't Hek levert dan ook hevige kritiek op het

verschijnsel dat de gemiddelde Nederlander alles heeft, maar niet gelukkig is, terwijl aan de andere kant van de wereld de mensen omkomen van de honger.

#### **5.2.2.2 *Youp speelt Youp* en positionering**

*Youp speelt Youp* sluit goed aan bij de eerdere beschrijving van zijn positie in het veld van het cabaret. Van 't Hek geldt ten tijde van *Youp Speelt Youp* als de grootste cabaretier van Nederland. Hij is Freek de Jonge in populariteit voorbijgestreefd, hij speelt in de grootste zalen en die zalen zijn altijd uitverkocht. Zijn vorm van cabaret trekt het grootste publiek van Nederland en ook de kritiek prijst de kwaliteit van zijn programma's. Vandaar dat er voor Van 't Hek in 2002 geen enkele noodzaak is om een geheel andere soort van cabaret te brengen. Dat wat Van 't Hek doet, slaat nog steeds aan en hij wordt nog steeds gezien 'als de kopman van het Nederlandse cabaret'. (Gelder 2002) Dat verklaart het feit dat zijn programma zowel qua vorm als qua inhoud niet veel afwijkt van zijn eerdere programma's. Veel en harde grappen over de gezapige en klagende burgerij, spotten met de politiek en het aanklagen van het grote onrecht in de wereld. We zouden het kunnen zien als de meest gevestigde cabaretier die zich bedient van een orthodoxe strategie: vooral geen risico's nemen die de gevestigde positie in gevaar kunnen brengen. Waar De Jonge in 2000 reageerde op de opkomst van een nieuwe generatie cabaretiers, houdt Van 't Hek in 2002 veel bij hetzelfde, omdat De Jonges positie omstreeks 2000 omstreden was en Van 't Hek in 2002 zich nog steeds aan de top weet van het Nederlandse cabaret.

Terwijl Van 't Hek in 2002 nog onomstreden is bij het grote publiek, begint de kritiek enige vraagtekens te zetten bij de regelmatige terugkeer van ongeveer hetzelfde bij Van 't Hek. Waarschijnlijk omdat de kritiek cabaret vanuit een wat meer autonoom kunstzinnig oogpunt beschouwt en verandering en experiment in het autonome kamp van de kunst hoog in het vaandel staan. Hiermee komen we tot de voorlopige conclusie dat het publiek Van 't Hek nog als de grootste ziet, maar de kritiek wel de kwaliteit van Van 't Heks programma's onderschrijft en graag wat meer autonome invloeden van het experiment in zijn voorstellingen terug zou willen zien.

## 5.2.3 Lebbis en Jansen, *Lebbis en Jansen jakkeren door 2004, 2004*

### 5.2.3.1 Inleiding

Net als Youp van 't Hek in 2002 sloten ook Lebbis en Jansen in 2004 een roerig jaar af. De belangrijkste reden daarvoor was de moord op Theo van Gogh. Naast de schok die een dergelijke moord teweeg brengt, was de moord op Van Gogh ook de aanleiding voor een breed gevoerde maatschappelijke discussie over de vrijheid van meningsuiting. Van Gogh was namelijk een groot voorstander van de vrijheid van meningsuiting in de breedste zin van het woord en hij schuwde grove taal en belediging in zijn columns niet. In de discussie die op de dood van Van Gogh volgde, kwamen ook geluiden naar voren dat de vrijheid van meningsuiting zijn grenzen kende en dat het geen excuus mocht zijn om enkel en alleen te beledigen. Zo trachtte minister van Justitie Donner via artikel 147 de bestraffing van smadelijke godslastering strenger toe te passen, opdat verscheidene religieuze groepen in de samenleving zich beter beschermd zouden weten tegen kwetsende opmerkingen over hun religie. Hiermee ontketende minister Donner een kettingreactie van kritiek vanuit zowel politieke partijen, als columnisten, kunstenaars en ook cabaretiers. (Kalse, 2004) Zo schreven een aantal artiesten, onder wie filmmaker Eddy Terstall en cabaretiers Hans Teeuwen, Theo Maassen en Jack Spijkerman als protest een brief aan de minister, waarin zij vroegen waar volgens de minister de grenzen van de vrijheid van meningsuiting lagen en op wie de bescherming van het verbod op smadelijke godslastering precies van toepassing was. (NOS en VARA, NOVA 15-11-2004) Ook Lebbis en Jansen reageerden kritisch op de plannen van minister Donner: 'Grappen maken over Marokkanen doen ze graag. Maar Lebbis en Jansen worden een beetje moe van vragen over hun verantwoordelijkheid, over zelfcensuur, over de grenzen van beledigen. "Die vragen," zegt Dolf Jansen, "daar zijn we allang voorbij. Je kunt toch niet in volledige vrijheid cabaret maken en je ondertussen afvragen of je iets wel of niet kan zeggen?'" (Van Erp 2005) Toch ondertekenden zij de brief van hun collega's niet, waarop zij in hun oudejaarsconference van 2004 terug zouden komen.

De maatschappelijke ontwikkelingen in 2004 en ook de gebeurtenissen in de jaren daarvoor hadden een grote invloed op Lebbis en Jansen: 'Ieder jaar gebeuren er vreselijke dingen, maar deze dingen zijn groots. Het schudt je door elkaar. Deze conferences vergeet ik nooit meer.' (Van Erp, 2005) In hun conference van 2004 stonden zij dan ook uitvoerig stil bij de dood van Theo van Gogh, de film *Submission part 1* die hij samen met Ayaan Hirsi Ali maakte en het debat rondom de vrijheid van meningsuiting. De oudejaarsconference van 2003 werd nog zeer matig door de kritiek ontvangen: 'Of je van hun even energieke als strikt verbale aanpak houdt, dat is een kwestie van smaak; daarentegen kan ik me nauwelijks een publiek voorstellen dat de teksten van hun eerste

door tv uitgezonden eindejaarsconference wel sterk zou vinden', zo schreef onder andere Hans Beerekamp in *NRC Handelsblad*. (Beerekamp 2004) Maar de serieuze toon van de conference van 2004 kon de critici over het algemeen wel bekoren. 'Misschien is de grapdichtheid wat lager dan voorheen, maar inhoudelijk klopt wat deze twee cabaretiers doen steeds beter. Ze beuken - zoals ze zelf zeggen - op een slimme manier. Waarbij de meeste van hun plaagstoten haarscherp doel treffen', schreef Marco Weijers in *De Telegraaf*. (Weijers 2004) Het *Rotterdams Dagblad* deelde deze mening: 'De sterke show van Lebbis & Jansen maakt het eens te meer betreurenswaardig dat vakgenoten als Youp en Freek het op oudjaar laten afweten. Juist nu is de behoefte immers groot aan cabaretiers die ongegeneerd van leer trekken tegen de huichelachtigheid die de kop opsteekt, zoals de smadelijke godslastering die minister Donner overwoog strafbaar te stellen.' (Hendriksma 2004) *Het Parool* voegde daar aan toe: 'Je zou willen dat Lebbis en Jansen vaker de waan van de dag zouden ontstijgen. Dat kunnen ze echt wel, zie bijvoorbeeld Lebbis' ijzersterke weerwoord op de discussie over godslastering. Als ik Piet Hein Donner was, zou ik vanavond zeker gaan kijken.' (Henfling 2004)

Hoewel deze reactie van Merijn Henfling in eerste instantie positief is, klinkt er ook enige negatieve kritiek in door: Lebbis en Jansen ontstijgen in de oudejaarsconference van 2004 niet altijd de waan van de dag. Voornamelijk de gedeelten van de conference die niet inspelen op de gebeurtenissen rondom de dood van Van Gogh worden niet goed bevonden. De grappen zijn dan te gemakkelijk en te flauw. Zo prijst Rinske Wels in *Trouw* de beschouwingen over de maatschappelijke situatie in Nederland, maar '...daar tegenover staan helaas behoorlijk wat flauwe en voor de hand liggende grappen over Rachel Hazes, Hans Kraaij jr. en natuurlijk de Tokkies.' (Wels 2004) En Patrick van den Hanenberg heeft in *De Volkskrant* (echter als enige) geen enkel goed woord over voor datgene wat Lebbis en Jansen in 2004 op de planken neerzetten: 'Wat een treurigheid over Chinese vrouwen zonder borsten, en de Tokkies. Stand up comedy van de magerste soort', zo concludeert hij in zijn zeer negatieve recensie. (Van den Hanenberg 2004) Het *Algemeen Dagblad* concludeert dan ook: Als het duo niet had aangekondigd dat ze samen geen programma's meer gaan maken, hadden we misschien wel weer gaan zitten vitten dat hun grapdichtheid schrikbarend is gedaald en dat ze er maar zo snel mogelijk mee op moeten houden. Maar nu ze dat uit eigen vrije wil gaan doen, missen we hun aanstekelijke kwajongensstreken op voorhand al.' (Meijer 2004)

Lebbis en Jansen reageren zoals ook werd beschreven in hoofdstuk 3 gelaten op de kritiek. 'In zeventig minuten jakkeren we door een heel jaar heen. Dat is onze vorm. We maken makkelijke grappen, die horen er bij. Maar er zitten ook intelligente grappen in, slimme gedachten, langere inhoudelijke stukken. Hoe kun je dan schrijven dat het nergens over gaat?', reageert Jansen in een interview met *Vrij Nederland*. (Van Erp 2005) En daar blijft het bij. In een ander groot interview in 2004 met het *Parool* laten de

twee zich enkel in korte bewoordingen uit over de gebeurtenissen in 2004, waarin ze zich vaag en melig uitdrukken. De dood van prins Bernhard wordt bijvoorbeeld als volgt besproken:

Jansen: "Een smeerlap, eigenlijk. Hij heeft de hele boel belazerd, in ieder geval zijn vrouw. Maar ja, het was onze smeerlap van Oranje.

Lebbis: "Een deugniet. Ach, met negentienjarige meisjes naar bed, en ach, een ton achterover gedrukt. Deugniet. Maar pas op, straks krijg je die veteranen achter je aan."

Jansen: "Ben ik niet bang voor."

Lebbis: "Met die wapens uit de Eerste Wereldoorlog. En ze hebben allemaal nog een doel voor ogen, want ze hebben de oorlog ook al verloren."

Jansen: "Die hebben ze gewonnen."

Lebbis: "Ja, de Grebbeberg, en daarna hebben ze alleen achter de Canadezen aangelopen."

Jansen: "Nee, echt, ze hebben de Duitsers eruit geklaverjast."

Jansen: "Dankzij Bernhard? Die heeft alleen zijn eigen lichaamsgewicht in zaad rondgesproeid." (Van der Beek 2004)

In de oudejaarsconference van 2004 van Lebbis en Jansen staat het 'vrije woord' centraal. Ze gebruiken het vrije woord om de gebeurtenissen van 2004 in een kader te plaatsen: de dood van Van Gogh, *Submission part 1*, de terreurdreiging vanuit de radicaal Islamitische hoek en het debat over de grenzen van de vrijheid van meningsuiting. Opvallend is dat Lebbis en Jansen in de passages over deze onderwerpen nauwelijks grappen maken. De twee voeren eerder een gesprek met elkaar en het publiek, waarbij het duidelijk draait om wat de twee te melden hebben. Deze vorm komt voort uit een regieaanwijzing van hun regisseur Koos Terpstra enkele jaren voor de conference van 2004: 'Koos zei: "Na de pauze gaan jullie op een kruk zitten en dan gaan jullie geen grappen maken. Jullie mogen over alles praten, als je maar geen grappen maakt." Nou, als Koos dat zegt, dan doen we dat. We gaan zitten en binnen een minuut gaat het over nootjes. Dat werd een hilarisch gesprek zonder grappen. Toen zei Koos: "Over drie jaar kunnen jullie dit." Dat is uitgekomen.' (Van Erp 2005) In het gesprek in de conference van 2004 presenteert Dolf Jansen zich als een fanatieke voorvechter van de vrijheid van meningsuiting en hij bekritiseert iedere bedreiging ervan. Lebbis geeft hem hierin gelijk, maar hij benadrukt op zijn beurt dat je soms wel eens moet oppassen met het uiten van je mening. 'Er lopen nu eenmaal gekken rond', zo stelt hij. Lebbis oppert dan ook dat je in sommige gevallen je woorden op een slimme manier dient te kiezen, zodat je wel uiting geeft aan je mening, maar je tegelijkertijd niemand voor zijn

hoofd stoot. Deze tegenstelling tussen de twee komt terug in de besprekingen van Theo van Gogh, *Submission part 1*, Ayaan Hirsi Ali en terreurdreiging. Daarnaast gaan Lebbis en Jansen dieper in op religie en de Islam, waarbij Lebbis opvallend genoeg wel zeer harde kritiek uit op de profeet Mohammed en hem een massamoordenaar noemt. Het vrije woord komt ook terug in de bespreking van het eerdergenoemde voornemen van minister Donner om het verbod op smadelijke godslastering aan te scherpen. Lebbis en Jansen bespreken dit onderwerp uitvoerig en distantiëren zich openlijk van de ideeën van de minister. Het duo probeert vervolgens kritiek te leveren op religie zonder zich daarbij smadelijk uit te laten, om daarna tot de conclusie te komen dat 'sadelijk' gewoon leuker is. Hierbij plaatsen zij wel de kanttekening dat je iedereen in de samenleving aan moet pakken en je niet enkel op een bepaalde bevolkingsgroep moet richten, bijvoorbeeld de moslims:

Lebbis: Zie je? Het is leuker? Sadelijk is veel leuker.

Jansen: Het is veel leuker. Daarom doen wij het al jaren sadelijk en daarom moet je juist nu en de moslims, en de christenen en de atheïsten en alle anderen moet je aanpakken. Zij vinden wat, wij vinden wat en we gaan er overheen.

Lebbis: We gaan er gewoon voor weet je wel. Maar het heeft geen enkel nut om alleen maar op de moslims te gaan lopen hakken, of alleen maar op de joden. Je moet het een beetje verspreiden. Je moet het een beetje handig aanpakken. Af en toen ook in de zaal kijken of er nog een Chinees zit en door!

Maar Lebbis en Jansen distantiëren zich ook van de hierboven genoemde brief die enkele collega's aan minister Donner schreven:

Jansen: Maar we stonden ook niet onder die brief, we vonden het een niet hele goede brief. Want ze gingen vragen aan Donner: wat mogen wij aan voortaan wel en niet doen. En dat vinden wij geen goed idee. Wij hebben nagedacht over wat wij te vertellen hebben, en daarom vertellen wij het. Dan gaan we toch niet aan de minister van Justitie vragen of dat goed is? Wij hebben in 16 jaar nog nooit aan één minister van Justitie gevraagd wat wij mogen zeggen of doen.

Lebbis: Nee, ik heb mijn honderdduizendklappers voor Oud en Nieuw echt al weer in huis hoor. Je moet bij mij thuis op dit moment effe geen sigaretje opsteken.

Jansen: Dat is toch raar als je dat zou vragen aan de minister van Justitie? Wij gaan toch ook niet aan de meerderheid van de Tweede kamer vragen: "wat vindt u van deze voorstelling? Of aan het hoofdredactioneel commentaar van *de Telegraaf*? Of aan de normen-en-waarden-gestapo? Dacht het niet.

Dit citaat geeft een mooi beeld van de algemene boodschap van het serieuze gedeelte van de oudejaarsconferentie 2004: het is goed om je mening te uiten en in die zin zijn er geen grenzen aan de vrijheid van meningsuiting, met de voorwaarde dat je eerst goed over je oordeel hebt nagedacht en je andermans mening ook respecteert. Maar de oudejaarsconferentie van 2004 bestaat ook voor een groot gedeelte van losstaande

grappen over gebeurtenissen in 2004 die ogenschijnlijk enkel het vermaak dienen. Zo bespreken Lebbis en Jansen de ruimtereis van André Kuipers en concluderen dat de astronaut proeven had moeten doen met wiet, gaat Lebbis tekeer over Jip en Janneke en ze besteden veel aandacht aan de ziekte die premier Balkenende aan zijn voet had. Dit gedeelte van de conference komt overeen met de stijl van hun eerdere programma's en die in de traditie staat van de stand-up comedy: veel snelle grappen over allerlei verschillende onderwerpen zonder een overduidelijke boodschap.

### **5.2.3.2 *Lebbis en Jansen jakkeren door 2004 en positionering***

In hoofdstuk 4 hebben we kunnen zien dat Lebbis en Jansen enigszins worstelen met hun positie in het veld van het Nederlandse cabaret. In de hiërarchie van consecratie blijven ze achter op De Jonge en Van 't Hek. De twee tonen hierop dat ze zich niet veel van de kritiek van journalisten en andere cabaretiers aantrekken en doorgaan met wat ze leuk vinden: in een snel tempo grappen maken en hier en daar de rust nemen om het publiek toe te spreken. Toch staat hun oudejaarsconference van 2004 wel in één lijn met hun meer geëngageerde ontwikkeling. Hiermee nemen ze enige afstand van het stand-up comedygenre en ze slaan een meer autonome weg in, maar ze conformeren zich niet geheel aan de regels van de autonome pool. Daarvoor maken Lebbis en Jansen nog te veel snelle grappen.

## **5.3 Analyse van de oudejaarsconferences**

### **5.3.1 De cijfers**

Wanneer we alle woorden per onderwerp en omgangsvorm bij elkaar optellen krijgen we de volgende verdelingen die in tabellen 1, 2 en 3 te zien zijn. Zie bijlage 1 voor een compleet overzicht van alle onderwerpen per oudejaarsconference .

Tabel 1: Hoeveelheid en percentuele verdelingen van woorden per omgangsvorm in De Gillende Keukenmeid van Freek de Jonge

Omgangsvorm	Aantal woorden	Percentuele verdeling
Positieve kritiek	296	6,5 %
Negatieve kritiek	1107	24,3 %
Grap ter kritiek	1538	33,8 %
Grap om de grap	1615	35,4 %
<b>Totaal</b>	4556	100%

Tabel 2: Hoeveelheid en percentuele verdeling van woorden per omgangsvorm in Youp speelt Youp, van Youp van 't Hek

Omgangsvorm	Aantal woorden	Percentuele verdeling
Positieve kritiek	204	4,2 %
Negatieve kritiek	681	14,0 %
Grap ter kritiek	2189	44,0 %
Grap om de grap	1788	36,8 %
<b>Totaal</b>	4862	100 %

Tabel 3: Hoeveelheid en percentuele verdeling van woorden per omgangsvorm in Lebbis en Jansen jakker door 2004, van Lebbis en Jansen

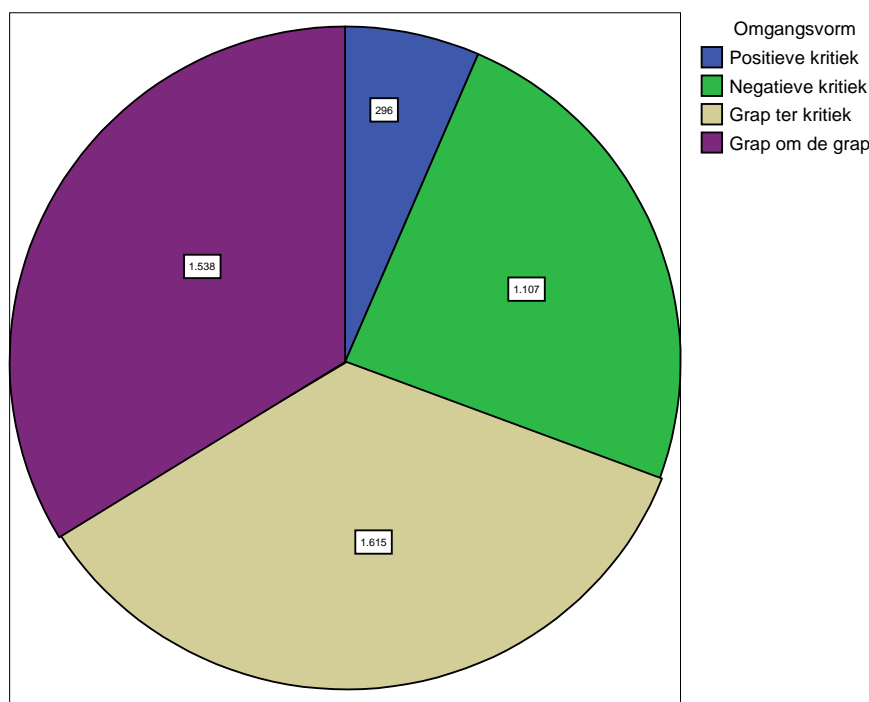
Omgangsvorm	Aantal woorden	Percentuele verdeling
Positieve kritiek	1230	13,4 %
Negatieve kritiek	1711	18,7 %
Grap ter kritiek	1714	18,7 %
Grap om de grap	4516	49,2 %
<b>Totaal</b>	9171	100 %



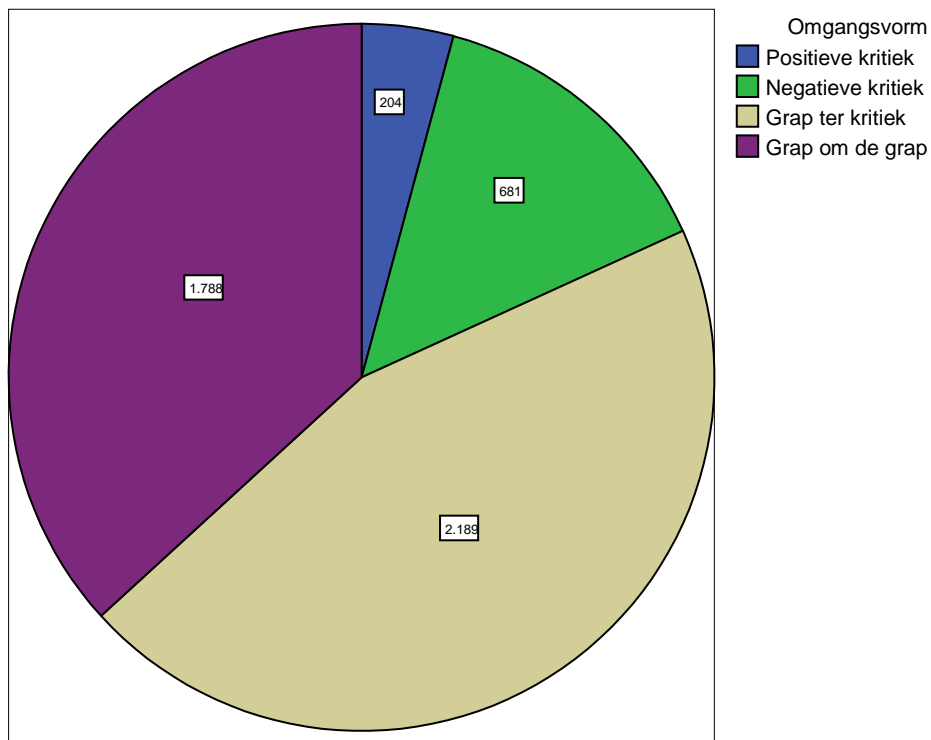
In totaal spenderen Lebbis en Jansen verreweg de meeste woorden aan actuele onderwerpen. 9171 woorden tegenover 4862 woorden voor Van 't Hek en 4556 woorden voor De Jonge. Om een beter overzicht te krijgen van de verdeling van omgangsvormen per conference verwijst ik naar de taartdiagrammen 1,2 en 3.

Daarnaast hebben Lebbis en Jansen ook verreweg de meeste grappen om de grap: 49,2% van de woorden over actuele onderwerpen worden aan grappen om de grap besteed. Tevens leveren Lebbis en Jansen ook het meest directe negatieve en positieve kritiek, in totaal 32.1 % tegenover 30,8% voor De Jonge en slechts 18,2 % voor Van 't Hek. Bovendien spenderen Lebbis en Jansen de minste woorden aan grappen ter kritiek: 18,7 % , terwijl De Jonge 33,8 % en Van 't Hek 44 % aan grappen ter kritiek spenderen. Van 't Hek spendeert dus met een aardig verschil de meeste woorden aan grappen ter kritiek. Maar wat betreft het leveren van kritiek (positieve, negatieve en grappen ter kritiek) ontlopen De Jonge en Van 't Hek elkaar niet veel. De Jonge besteedt 64,6 % van zijn woorden over actuele onderwerpen aan kritiek en Van 't Hek 62,2 %, waarbij Van 't Hek dus de meeste grappen ter kritiek maakt en De Jonge meer direct positieve of negatieve uitspraken doet. Vanwege hun grote aantal grappen om de grap blijven Lebbis en Jansen op dit gebied wat achter: 50,8 % van de woorden wordt aan kritiek besteed. De Jonge en Van 't Hek besteden dan ook ongeveer hetzelfde percentage van hun woorden aan grappen om de grap, respectievelijk 35,4 % tegenover 36,8 %. Ik zal nu iedere voorstelling apart nader toelichten en voorbeelden geven uit de voorstellingen.

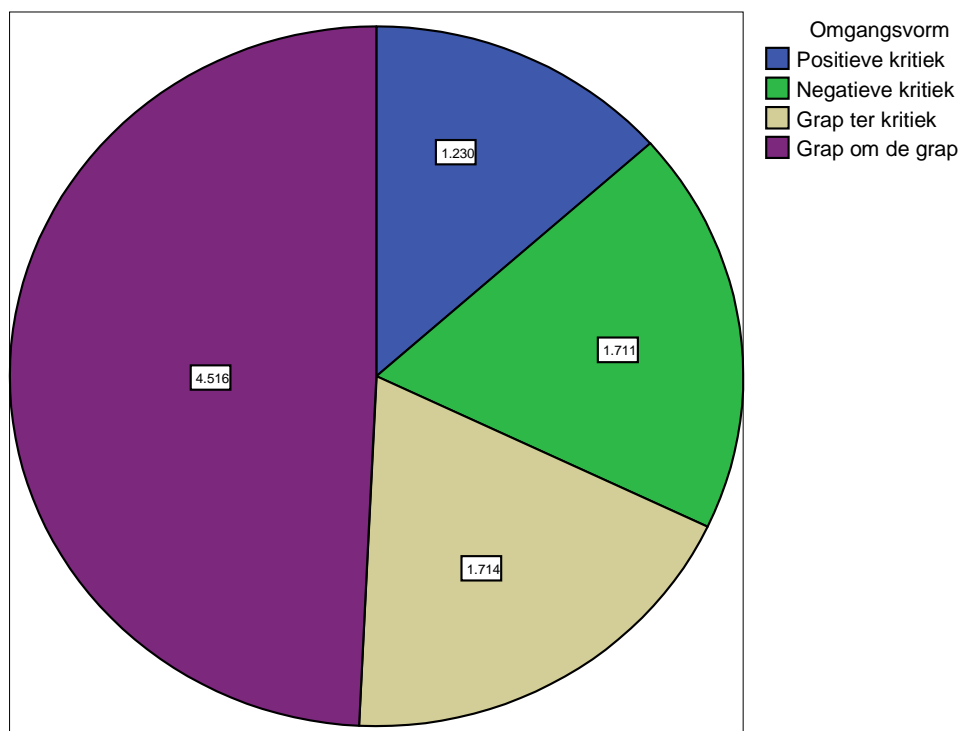
*Taartdiagram 1: Percentuele verdeling woorden per omgangsvorm in De Gillende Keukenmeid, van Freek de Jonge*



Taartdiagram 2: Percentuele verdeling woorden per omgangsvorm in Youp speelt Youp, van Youp van 't Hek



Taartdiagram 3: Percentuele verdeling woorden per omgangsvorm in Lebbis en Jansen jakker door 2004, van Lebbis en Jansen



### **5.3.2 De Gillende Keukenmeid**

De Jonge spendeert verreweg de meeste woorden aan onderwerpen die vallen onder de categorie 'politiek'. Wat opvalt, is dat De Jonge relatief veel aandacht besteedt aan onderwerpen die onder de categorie 'sport' vallen. Zo spendeert hij 341 woorden aan de Para-olympische Spelen, waarover hij grappen om de grap maakt, zoals:

Je zit naar dingen te kijken, je had die ene verstandelijk gehandicapte jongen, die had wel zes gouden medailles gewonnen met zwemmen. En ik vroeg me af, hoe intelligent moet je zijn om in een zwembad van de ene kant naar de andere kant en weet terug te zwemmen. Een beetje intelligent mens neemt de boot. Ja, en dan gaat het er om wie het snelste weer aantikt als 'ie terugkomt. Ik zou niet eens vertrekken. Tik!

Ook wijdt De Jonge 241 woorden aan de gemiste strafschoppen van Oranje tijdens het EK van 2000.

Hier dolt hij met de aanwijzingen van de coach aan zijn spelers:

Ik zeg: "nou hier in de bovenkamer moet het helemaal leeg zijn, en dat moet voor de meeste voetballers toch geen enkel probleem zijn. Nou nee, maar toen zeiden ze: "die trainer stopt daar maar informatie in, dat gaat maar over tactiek en systemen, 4-3-8, 7-6-0, 8-5-4, en dat gaan ze dan verwarren met hun eigen gsm-nummer en dan gaat 'ie nog uitleggen over verschillende soorten stippen. Bolletjesstip, hè, met strafschoppen, de holletjestip en de talutstip. En elke stip vergt zijn eigen aanpak. Dus de holletjesstip, dan moet je de bal een beetje stiften. En de bolletjesstip dan moet je de bal drukken. En bij de talutstip, zo van boven naar beneden, moet je de bal binnenkant rechts, talutstip, ligt 'ie zo, moet je de bal buitenkant rechts, tenzij je links bent, dan wordt het precies andersom, buitenkant links en binnenkant links en een probleem ontstaat wanneer je tweebenig bent. Dus geen wonder als je die spelers een aanloop ziet nemen dat je ze zo (*struikelend, wankelend, T.H.*) op die bal af ziet komen.

Maar De Jonge heeft ook kritische opmerkingen over sport, die echter kort en snedig zijn:

We hebben de Olympische Spelen gehad. Dat zal u niet ontgaan zijn. Dat fascistoïde vlagvertoon waarbij onze kroonprins zich zo op zijn gemak voelt.

En met dit citaat komen we aan bij de tweede opvallend omvangrijke categorie van De Jonges programma, het koningshuis. Over het koningshuis laat De Jonge zich zeer negatief uit met 297 woorden aan kritiek, tegenover 34 woorden aan grappen om de grap. Vooral de gang van zaken rondom de verloving van Prins-Willem Alexander en Máxima Zorreguieta krijgt er van langs:

Wat is het nou voor onze kroonprins vermoeid (sic.) om met dat vriendinnetje van hem naar Buenos Aires te gaan, naar de *Plaza de Mayo* waar nog elke donderdagmiddag de *Dwaze Moeders*, met God weet wat voor illusies over hun verdwenen kinderen, rondjes lopen op het plein (en met de bedreiging van de politie in hun rug) tegenover deze dappere vrouwen te gaan staan, en te zeggen: "wij schamen ons dood". Kijk, dan krijgen we straks een koning. En nu krijgen we een watje.

Het laatste opvallende verschijnsel is dat De Jonge zich in zijn voorstelling meer bezighoudt met buitenlandse politiek dan de andere vier cabaretiers. Zo spendeert hij 294 woorden aan het Palestijns-Israëlitisch conflict, 236 woorden aan de benoeming van Ruud Lubbers bij de Verenigde Naties en 153 woorden aan de Amerikaanse presidentsverkiezingen. Bij al deze onderwerpen levert hij kritiek, zij het met behulp van een grap:

Ze hebben een president in Amerika. Die is niet gekozen maar ze hebben de knoop doorgehakt. Waanzin: vanwege de tijd. Ik moest eens een keer met een vliegtuig mee, dat was motorisch niet in orde, maar ja vertrektijd naderen (sic.) en op een zeker moment hoorden we door de luidspreker: "We wagen het er maar op." Nou, dat is een lekker gevoel.

### **5.3.3 *Youp speelt Youp***

Net als De Jonge spendeert Van 't Hek de meeste woorden aan politieke onderwerpen. Dat is niet zo raar, aangezien het jaar 2002 politiek een veelbewogen jaar was, zoals in de inleiding op *Youp speelt Youp* al aan de orde kwam. Van 't Hek besteedt maar liefst 719 woorden aan Fortuyn, die daarmee de meest besproken persoon is. Over Fortuyn laat Van 't Hek zich over het algemeen negatief uit. Zo hekelt hij het standpunt van Fortuyn over immigranten en de Islam:

Maar je hebt natuurlijk wel kans dat Allah tegen meneer Fortuyn zegt: "Meneer Fortuyn, u bent wel vroeg." En hij zegt: "Ja, ik ben vermoord." – "Maar wat deed u dan voor werk?" – "Ja, ik was politicus." – "Ja maar dat was u toch in Nederland, althans dat staat in het grote boek, of niet Piet? Maar in Nederland wordt toch geen politicus vermoord?" En op dat moment herkent God Pim Fortuyn. Hij zegt: "U bent meneer Fortuyn. U was toch die man die telkens riep: Nederland is vol?" – "Nee, nee: druk." En dan zegt God: "Meneer Fortuyn, ik leg het een keer uit. Ik heb jullie in Nederland ooit een keer een televisie gegeven. Enig idee waarom?" – "Ik denk voor de voetbal?" – "Ook. Maar ik heb jullie ook een televisie gegeven zodat jullie konden zien waar ze op de wereld geen eten hadden, zodat jullie dat konden gaan brengen. Gedaan?" – "Nee, druk, druk, druk." – "Precies", zegt God, "en toen heb ik op een dag tegen die mensen gezegd: nou, als ze het niet komen brengen...en toen werd het een beetje druk hè?"

Maar Van 't Hek geeft ook aan dat hij Fortuyn bewonderde om zijn stijl:

He, ik was geen aanhanger van die man, maar zijn spel dat vond ik magistraal. Hij heeft ons toch een aantal malen gigantisch bij de neus gehad, met zijn hondjes en zijn butler en zijn Daimler en zijn palazzo. Ik had hem graag huis ten Bosch binnen zien sjouwen, moet ik zeggen. Ik denk dat het kapsel van Trix in 1 keer (*in elkaar zakte, T.H.*) Ik zat wel eens naar hem te kijken, naar die Fortuyn, ik dacht: hij speelt alles. Hij spelt echt alles. Soms dacht ik wel eens: hij is niet eens homoseksueel. Ik denk: die gozer komt 's avonds thuis, doet zijn toepet op, zo'n wijf, gaat ie Lingo kijken, dat dacht ik echt.

Het andere omvangrijke onderwerp dat Van 't Hek behandelt is de opkomst van de LPF, de partij waarvan Fortuyn lijsttrekker was en die na de verkiezingen in mei 2002 in grote getale zitting nam in de Tweede Kamer en met het CDA en de VVD in de regering kwam. Van 't Hek had nog wel een positief woord over voor Fortuyn, maar over de LPF laat hij zich zeer negatief uit. Zo hekelt hij het gedrag van de LPF-politici tijdens de uitvaart van prins Claus en toen het kabinet op vallen stond:

Toen zei 'ie: "Ja Youp, dat wil ik juist zeggen, dat vind ik zo erg wat daar gebeurd is. Dat gistermiddag in die kerk die familie, die koninklijke familie in diep verdriet bijeen is, snikkend zitten ze daar en daarachter zaten al die ministers met elkaar te sms'en: Ongeschoren platenhoer; Heb je je belletje al gedeclareerd, lul? Dat niveau, dat soort en daar heeft 1,6 miljoen met open ogen op gestemd Youp."

Maar Van 't Hek gebruikt de LPF ook als aanleiding om de burgerlijke moraal in Nederland te bekritisieren. Een thema dat, zo kwamen we eerder al tegen, regelmatig in de programma's van Van 't Hek voorkomt:

Ik heb last van het ultieme Nederlandschap. En dat houdt in dat: ik heb alles, maar ik ben niet gelukkig. Ik ben een ultieme Hollander geworden. Ik heb alles en ik ben niet gelukkig. Het LPF stroomt door mijn bloed: dus alles hebben, in een van de rijkste landen ter wereld leven en toch die diepe onvrede tot aan de zolen van je gypen.

En Van 't Hek gaat door op de burgerlijke moraal in Nederland, waarvoor hij onder andere ook de wedstrijd Nederland-Engeland gebruikt die in 2002 werd gespeeld.

Ik kwam in het stadion en in het vak waarin ik zat, zaten ook *De Teletoeeters*. Dat is een soort dweilbandorkest. De hele provincie vindt het mooi en ik blijf in Amsterdam wonen, laat ik het zo samenvatten. En die begonnen te teletoeeteren en daaromheen stond zo'n heel bedrijf in het Oranje. "Het is stil aan de overkant..." En ik ken dat liedje wel, dat liedje zongen wij vroeger altijd als we 1-0 voor kwamen en dat zongen we dan om te pesten naar de supporters van de tegenstander en die zaten meestal aan de overkant, maar nu was het gewoon 0-0. En aan de overkant zat een ander bedrijf in het oranje. En die zeiden tegen elkaar: "Ze vinden ons nogal stil, hè, aan de overkant? Zullen we even terugblèren?" En die gingen terugblèren. En onderhand kon ik niks zien, want voor me gingen ze steeds waven. Er was niks te waven, want het was 0-0, maar toch gingen ze waven.

### **5.3.4 Lebbis en Jansen jakkeren door 2004**

Waar Van 't Hek en De Jonge ongeveer dezelfde verdeling van omgangsvormen hebben en ongeveer dezelfde thema's bespreken, wijken Lebbis en Jansen van de eerste twee cabaretiers af. Dat blijkt allereerst uit het feit dat maar liefst de helft van hun programma bestaat uit grappen om de grap. Deze grappen om de grap gaan over allerlei verschillende onderwerpen. Zo drijven Lebbis en Jansen aan de ene kant neutraal de spot met de rechtszaak rondom de Nederlandse soldaat Erik O. die in Irak een onschuldige burger zou hebben doodgeschoten en de vergiftiging van de Oekraïense presidentskandidaat Victor Joesjtjenko.

Over Erik O:

Jansen: '...We hebben zelfs iemand doodgeschoten in Irak. Erik O. is er in geslaagd om namens ons een Irakees via de grond in zijn rug te schieten. Nou dan ben je een schutter hoor.'

Lebbis: 'Maar hij is vrijgesproken hè. En volkomen terecht, hij schoot in de grond, het was helemaal geen opzet, het is onduidelijk of het zijn kogel was. En het was een oorlogssituatie. Dus hij is vrijgesproken, maar het gekke is: hij heet nog steeds Erik O. Terwijl, hij is vrijgesproken. Dan hebben we toch recht op zijn hele naam? Of hij heet gewoon echt Erik O. Hoe kort je Erik O af? Wordt het dan Erik Ogh!'

Over Victor Joesjtjenko:

Lebbis: 'Luister, je bent in de Oekraïne en je bent oppositieleider. En je eet roomsoep met dioxine en je krijgt een kop als Jack Spijkerman in zijn puberteit. Dan weet je dat je voortaan moet oppassen omdat je rekening moet houden met de gekken, met de debielen. Je zou er rekening mee moeten houden.'

Jansen: 'Dat gebeurt gewoon hier. Een oppositieleider wordt vergiftigd en bedreigd. Er wordt een journalist vermoord. Dat noemen ze in de Oekraïne Nederlandse toestanden.'

Maar aan de andere kant maken Lebbis en Jansen ook grappen om de grap over André Hazes en actrice Georgina Verbaan, toen over de echtheid van diens borsten een discussie was ontstaan naar aanleiding van haar foto's in de Playboy. Deze twee onderwerpen vallen meer onder de categorie 'entertainment':

Over André Hazes:

Jansen: 'Ik zag André Hazes in een kist op de middenstip van de Arena. Ik zie dat beeld, ik denk: die gozer kan zo in de aanval bij Ajax. Ja, hij bewoog niet en hij scoort niet. Ik zie het wel staan. Ik zie Sonk, Hazes, Anastaciou.'

Lebbis: 'Het was ook de eerste keer dat 'ie in de Arena was, dat 'ie vooraf geen ruzie had met zijn vrouw, hè.'

Jansen: 'Het was ook de eerste keer dat André Hazes in de Arena was, dat 'ie vooraf nuchter was. Hij zegt zelf: "Jongens, ik heb al zes dagen niet gedronken." Je bent dood André!'

Lebbis: 'Je weet nog, aan zijn vrouw Rachel, had 'ie een auto gegeven met zo'n boelbak. Met zo'n koeien-...'

Jansen: 'Heb je die vrouw van André Hazes gezien? De vrouw van Hazes? Ghh, Rachel. Zo heet die vrouw: Ghh, Rachel. Dat is volgens mij geen naam, dat is iemand die zijn keel schraapt bij de burgerlijke stand. "Ja goedemiddag, ik kom mijn dochter aangeven. Ghh". Ja, dan heet ze zo.'

Lebbis: 'Weet je hoe de moeder van Rachel heet? Die heet (*haalt neus op, T.H.*).'

Jansen: 'Het is een gezellige familie jongens, kom nou toch!'

En over Georgina Verbaan:

Jansen: 'Maar denken jullie dat ze echt zijn? De borsten van Georgina Verbaan. Hallo! Ik heb gelezen, ze staat naakt in de Playboy om haar belastingschuld af te betalen en dat, dames, vind ik een hoffelijk streven. Ik hoop dat Sacha de Boer binnenkort ook belastingschuld heeft. Ik heb alleen vanmiddag voor de zekerheid de belastingschuld van Imka Marina maar afbetaald.'

Wanneer Lebbis en Jansen directe negatieve of positieve kritiek uiten, dan is dat over het algemeen over serieuze zaken. Zo uiten ze negatieve en positieve kritiek (door het samenspel van Lebbis en Jansen kan dat soms tegelijkertijd) over Ayaan Hirsi, Theo van Gogh, de gang van zaken rondom minister Donners voorstel om de wetgeving rondom smadelijke godslastering aan te scherpen, en Rita Verdonk:

Jansen: 'Aansluitend kwam mevrouw Rita Verdonk, en die ken je misschien van haar beleid. En Rita Verdonk die ging daar spreken over het vrije woord. En toen zei ze op een bepaald moment letterlijk: "Het mag in Nederland nooit zo zijn dat iemand sterft of wordt vermoord om wat 'ie vindt, of om wat 'ie zegt." En toen dacht ik erachter aan: Nee mevrouw Verdonk, maar uw beleid houdt wel in dat je ze mag uitzetten naar een land waar dat met ze gaat gebeuren. Toch? Mevrouw Verdonk en het vrije woord... Toen Jan Pronk zei tegen haar begin dit jaar: "Wat jij doet is het deporteren van mensen, zei zij: "Als je dat woord nog één keer gebruikt, praat ik nooit meer met jou." "Ja", zei 'ie: "Maar het blijft deporteren" – "Met jou praat ik niet meer." Toen wilde ze vignetten invoeren voor vluchtelingen. Toen was er een organisatie die zei tegen Verdonk: "Dat vinden wij niet prettig, dat doet ons denken aan de Tweede Wereldoorlog." Toen zei ze: "Met jullie praat ik nooit meer." Dat is het vrije woord van Rita Verdonk. Je mag alles zeggen in Nederland, behalve de dingen die haar niet bevallen. Die mag je niet zeggen. Ik zou denken: Verdonk, dichttappen, vignet, deporteren. *Middelvinger (T.H.)*.'

#### **5.4 De oudejaarsconferenties en onderlinge posities**

De posities die te ontwaren zijn aan de hand van de gegevens van de analyse van de oudejaarsconferenties zijn de volgende. Lebbis en Jansen hebben de meest heteronome voorstelling. Zij maken immers de meeste grappen om de grap en bespreken ook de meeste onderwerpen die je als heteronoom zou kunnen zien. Denk hierbij aan de citaten over André Hazes en Georgina Verbaan. De Jonge en Van 't Hek bespreken ook wel heteronome onderwerpen, voornamelijk sport, maar daar maken zij ook grappen ter kritiek over. De Jonge en Van 't Hek hebben zodoende een meer autonome voorstelling, waarbij ze elkaar in de mate van autonomie niet veel ontlopen. Ze uiten in hun voorstellingen ongeveer evenveel kritiek en maken ongeveer evenveel grappen om de grap. Bovendien bespreken ze ongeveer dezelfde onderwerpen, waarbij De Jonge meer aandacht besteedt aan het koningshuis en buitenlandse politiek en Van 't Hek meer aandacht besteedt aan binnenlandse politiek. Dit geldt overigens ook voor Lebbis en Jansen, die eveneens de meeste woorden aan actuele onderwerpen over binnenlandse politiek spenderen. Dit valt te verklaren met de ingrijpende politieke gebeurtenissen in Nederland in 2002 en 2004. Het valt goed in te denken dat De Jonge in die jaren ook meer aandacht aan binnenlandse politiek zou hebben gewijd, als hij toen de oudejaarsconferentie had verzorgd.

Ter afsluiting van dit hoofdstuk wil ik een korte noot plaatsen bij de resultaten van de analyse. De lezer moet er namelijk niet van uitgaan dat de cijfers die in de analyseresultaten zijn weergegeven, absoluut zijn. Daarvoor is de hoeveelheid kwalitatief werk dat aan de kwantitatieve analyse vooraf is gegaan, te groot. Er is zo nu en dan sprake geweest van grensgevallen, waarbij het aan mijn eigen interpretatie was om een omgangsvorm aan een onderwerp toe te kennen. Deze interpretatie is geenszins waterdicht. Toch ben ik er van overtuigd dat de cijfers een goede weerspiegeling zijn van de voorstellingen, waarbij ik mij beroept op een grondige lezing van de teksten van de voorstellingen en het algemene gevoel dat ik bij iedere voorstelling had. Ik raad de lezer dan ook aan om de cijfers niet resoluut te volgen, maar bij de lezing ervan de woorden 'ongeveer' en 'om en nabij' in het achterhoofd te houden.



## **Hoofdstuk 6 Conclusie: Vergelijking tussen positionering in het debat en de posities in de oudejaarsconferenties**

In dit hoofdstuk zal ik antwoord geven op de vierde deelvraag: *Zijn er verschillen te constateren tussen de posities in het debat en de vorm en inhoud van de voorstellingen?* In hoofdstuk 4 hebben we kunnen zien hoe Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Lebbis en Jansen zich hebben gepositioneerd in de autonome en heteronome hiërarchieën van het veld van het cabaret via uitspraken over cabaret en over hun collega's in de media. Dit zegt wat over hun zelfbeeld. Vervolgens zijn we in hoofdstuk 5 tegengekomen hoe de autonome en heteronome elementen in de oudejaarsconferenties van diezelfde cabaretiers zijn verdeeld. Ik heb, met andere woorden, onderzocht in hoeverre de vorm en inhoud van de oudejaarsconferenties autonoom en/of heteronoom zijn. Daaruit kwamen ook weer verschillende posities naar voren. Ik ga nu beschrijven in hoeverre er overeenkomsten en verschillen zijn tussen de onderlinge posities van hoofdstuk 4 en hoofdstuk 5. Allereerst zal ik in paragraaf 6.1 de overeenkomsten noemen tussen de vorm en inhoud van de oudejaarsconferenties en de positioneringen van de cabaretiers in het debat over het cabaret, daarna in paragraaf 6.2 de verschillen. Tevens zal ik de gehele master these concluderend afronden door terug te gaan naar de hoofdvraag van deze master these: *Wat zijn de verschillende posities binnen het Nederlandse cabaret en door wie worden deze posities bekleed en hoe kunnen houding en gedrag van deze positiebekleders begrepen en verklaard worden uit de werking van het veld van het cabaret?*

### **6.1 De overeenkomsten**

De eerste overeenkomst tussen de verschillende resultaten is dat Lebbis en Jansen de meeste woorden wijden aan de actualiteit, aangezien we in paragraaf 4.3.1 zijn tegengekomen dat Lebbis en Jansen doorgaans inspelen op de actualiteit en geen brede verhaallijnen als rode draad gebruiken, zoals Van 't Hek en de Jonge dat doen. Dit betekent echter niet dat Lebbis en Jansen hiermee ook zeer autonoom zijn, in die zin dat ze de meeste maatschappelijke binding hebben en daardoor dus het meest geëngageerd zijn. De Jonge en Van 't Hek hebben namelijk ook geëngageerde verhalen die echter niet direct op de actualiteiten inspelen en dus niet in de analyse zijn opgenomen. Denk hierbij aan De Jonges parabel over Shota, de Japanse zwijgkunstenaar en Van 't Heks verhaal over zijn Turkse vriend Ali.

De tweede overeenkomst is dat Lebbis en Jansen in hun oudejaarsconferentie van 2004 een groot gedeelte van hun uitspraken over actuele onderwerpen besteden aan

directe positieve en negatieve kritiek. Dit sluit namelijk goed aan bij het vergroten van het geëngageerde karakter van hun voorstellingen, zoals ook al in paragraaf 4.3.1 werd genoemd. Tevens komt het hoge percentage aan directe negatieve en positieve kritiek bij Lebbis en Jansen goed overeen met hun uitspraken in het interview met *Vrij Nederland*, die ook al in paragraaf 5.2.3.1 werden aangehaald: 'Koos zei: "Na de pauze gaan jullie op een kruk zitten en dan gaan jullie geen grappen maken. Jullie mogen over alles praten, als je maar geen grappen maakt." Nou, als Koos dat zegt, dan doen we dat. We gaan zitten en binnen een minuut gaat het over nootjes. Dat werd een hilarisch gesprek zonder grappen. Toen zei Koos: "Over drie jaar kunnen jullie dit. Dat is uitgekomen.'" (Van Erp 2005)

De derde overeenkomst is dat Van 't Hek de meeste grappen ter kritiek maakt. Dit sluit weer goed aan bij wat er in hoofdstuk 4 aan het licht kwam, dat Van 't Hek graag grappen maakt waar een 'au' achter zit. Het publiek lacht dus wel om een leuke grap, maar daar zit volgens Van 't Hek meer achter. Dit komt terug in zijn vele grappen ter kritiek.

De laatste overeenkomst is dat De Jonge en Van 't Hek de meeste kritiek leveren, dus de combinatie van grappen ter kritiek en directe negatieve en positieve kritiek. Beide cabaretiers positioneren zich namelijk als geëngageerde cabaretiers en het leveren van kritiek is een goed middel om engagement te tonen. Tevens komt het binnen deze kritiek goed overeen dat De Jonge meer directe kritiek levert omdat De Jonge in grotere mate dan Van 't Hek zijn publiek iets mee wil geven en soms op moralistische toon aan het 'prediken' slaat, terwijl Van 't Hek juist in grotere mate dan De Jonge zijn publiek wil behagen en laten lachen en dus vaker een grap ter kritiek gebruikt.

## **6.2 De verschillen**

Hoewel er enkele overeenkomsten zijn tussen de positioneringen in het debat over cabaret en de vorm en inhoud van de oudejaarsconferenties, springen twee grote verschillen echter in het oog. Het eerste grote verschil is dat De Jonge in het debat over cabaret zich autonomer positioneert dan Van 't Hek, terwijl uit de resultaten van de analyse van de conferenties naar boven komt dat *De Gillende Keukenmeid* en *Youp speelt Youp* ongeveer evenveel autonome als heteronome elementen hebben. De reden van De Jonges meer autonome positionering in het debat zou kunnen zijn dat Van 't Hek De Jonge in de hiërarchie van consecratie voorbij heeft gestreefd en De Jonge zich als reactie hierop autonomer positioneert in de media. Omdat De Jonge er niet meer in slaagt de waardering van een even groot publiek als Van 't Hek te genereren zoekt hij meer de autonome hoek op en valt vanuit die positie de in zijn ogen meer heteronome

kant van Van 't Hek aan. Tevens moet hierbij in gedachten worden genomen dat De Jonge in *De Gillende Keukenmeid* als reactie op de herstructurering van het veld ten gevolge van de opkomst van stand-up comedy meer grappen om de grap is gaan maken, om zijn eigen status van goede grappenmaker te verdedigen.

Het tweede grote verschil tussen de positionering via uitspraken in het debat en de resultaten van de analyse is dat de oudejaarsconferentie van Lebbis en Jansen een heteronome karakter heeft dan hun positionering in de meer autonome hoek van het veld suggereert. Een verklaring hiervoor kan zijn dat de twee zich toch de aanhoudende kritiek op hun voorstellingen hebben aangetrokken en zodoende in het debat de autonome hoek zijn gaan opzoeken.

Overigens kan het meer heteronome karakter van hun oudejaarsconferentie de lagere geconsecreerde status van Lebbis en Jansen ten opzichte van De Jonge en Van 't Hek verklaren. Hierbij ligt het niet zozeer aan de hoeveelheid directe negatieve en positieve kritiek die het duo levert, immers dit gedeelte werd goed door de critici ontvangen, maar meer aan het lage percentage grappen ter kritiek. Hierdoor komt het veel voor dat Lebbis en Jansen wel veel onderwerpen bespreken die op zich als autonoom kunnen worden beschouwd (Ariël Sharon, Yasser Arafat, de ontvoering van een Chinees meisje door een TBS'er), maar daar vervolgens grappen om de grap over maken. De Jonge en Van 't Hek maken in die gevallen regelmatig grappen ter kritiek. De volgende drie citaten uit de drie oudejaarsconferenties zijn daar een goed voorbeeld van. In *De Gillende Keukenmeid* komt De Jonge op een gegeven moment te spreken over de zorg in Nederland:

In zijn geheel heet het nu "de zorg". Dat had beter "een zorg" kunnen zijn. Het is een rotzorg. Wij in Nederland hebben wachtlijsten, ongelooflijk. Nou, wachtlijsten is niet eens het ergste. Heeft u wel eens geprobeerd om op een wachtlijst te komen? Ik ben nu bezig om op een wachtlijst te komen. Ik ben kerngezond, maar dan sta ik er alvast op als ik iets heb. Nou, en zal ik iets anders krijgen dan de wachtlijst waar ik op sta, dan ruil ik met iemand anders die op de verkeerde wachtlijst staat. Ja, het is een zootje in de gezondheidszorg. De regulieren maken ruzie met de alternatieven. Terwijl als die regulieren het zo goed zouden doen, waarom zou dan iemand naar een alternatief toe hoeven? En de alternatieven worden voor het gemak samengevat onder de noemer "kwakzalvers" die het alleen maar om het geld te doen is. En dat hebben die regulieren helemaal niet!

Van 't Hek bespreekt op zijn beurt de houding van prins Willem Alexander tegenover zijn 'foute' schoonvader Jorge Zorreguieta en het Screbrenica-rapport:

Die vader, daar heeft iedereen zich zo verschrikkelijk in vergist, dat was een hele lieve man. Die man heeft ooit drie van de dertigduizend Argentijnse vermisten terug zien keren en toen dacht 'ie dat ze alle dertigduizend teruggekeerd waren. Ben je dan en lieve man? Dan ben je een hele lieve man. En zijn aanstaande schoonzoon toen, onze toekomstige koning, die geloofde dat. En daarom heet het ook een sprookjeshuwelijk. Diezelfde jongen heeft het Screbrenica-rapport

moeten lezen. Ik zie hem opeens zitten met Máxima bij de open haard:  
"Zevenduizend vermisten, nou...Dat weet ik nog zo net niet hoor. Eerst 'ns effe met mijn schoonvader bellen. Daar kunnen wel een paar nullen af."

Lebbis en Jansen bespreken op hun beurt de ontvoering van een Chinees meisje door een ontsnapte TBS'er:

Jansen: 'Loopt er een vent, bleek een TBS'er. En die TBS'er die ging naar Wintserwijk. Dan weet je al: die man is niet goed bij z'n hoofd.'

Lebbis: 'Ja, hij was op proefverlof. Dat doen ze, mogen ze eruit, kijken ze of ze wat doen. Ja, ha! Moeten ze weer terug. Proefverlof.'

Jansen: 'Deze man liep door Winterswijk en die zag een meisje. Dat was een Chinees meisje. En die man had zin in een Chinees meisje. En dat meisje heette W.W. Hoe. En ik persoonlijk, vond ik W.W Hoe de mooiste naam van het jaar. W.W. Hoe?: dat is namelijk de eerste vraag van elke vluchteling in Nederland.'

Lebbis: 'Ja...nee, ja, het is natuurlijk Chinees. Hé hallo, het is Chinees.'

Jansen: 'Dan is het andersom. Dan is het Hoe W.W., dat maakt niet veel uit.'

Lebbis: 'Maar die man is ziek, dan wil ik...'

Jansen: 'Hij is doodziek. Natuurlijk.'

Lebbis: 'Ik bedoel, als je als volwassen man toch op Chinese meisjes valt dan ben je helemaal niet goed bij je hoofd? Sowieso Chinese vrouwen, weet je wel, daar is toch niks aan.'

Jansen: 'Lebbis.'

Lebbis: 'Nee, gewoon een stukje smaak.'

Jansen: 'Chinese vrouwen, ideaal. Want je zegt een nummer en ze doen het.'

Lebbis: 'Maar na een half uur heb je al weer trek. Ik vind Chinese vrouwen, als ik gewoon heel eerlijk ben, het ziet er niet uit gewoon. Het is plat van boven, en het is plat van achteren, het is helemaal niks. Ik begrijp het niet dat dat hele volk zich door de eeuwen heen heeft kunnen voortplanten, begrijp ik niks van. Ik begrijp wel hoe ze evolutionair gezien aan die ogen komen: "waar zijn die tietten nou?"

Omdat in *Lebbis en Jansen jakkeren door 2004* meer grappen worden gemaakt die overeenkomen met het bovenstaande fragment, maakt het er naar dat de kritiek reageert: 'Wat een treurigheid over Chinese vrouwen zonder borsten, en de Tokkies. Stand-up comedy van de magerste soort.' (Van den Hanenberg, VK 2004)

Wanneer we na dit alles terugkeren naar de hoofdvraag van deze these dan kunnen we het volgende concluderen. De reden dat zowel De Jonge en Lebbis en Jansen zich via hun uitspraken autonomer positioneren dan ze waarmaken in hun voorstellingen sluit wellicht mooi aan bij de conclusie van hoofdstuk 3 dat het veld van het Nederlandse cabaret

complex in elkaar zit en de autonome hoek niet werkelijk los kan komen van de heteronome hoek. Hoewel het niet zo is dat cabaretiers in de heteronome hoek direct laag komen te staan in de hiërarchie van consecratie, blijkt toch wel uit het voorgaande verhaal dat heteronome cabaretiers veel kritiek van hun autonome collega's te verduren krijgen. Daar komt bij dat ook uit deze these blijkt dat ook de cabaretkritiek autonomie prefereert boven heteronomie. Een autonome positionering in het debat wijst er dus op dat het voor deze cabaretiers ongunstig is om in het heteronome kamp te worden geschaard.

Tevens kan uit het voorgaande verhaal worden opgemaakt, dat het conflict in het veld het Nederlandse cabaret om symbolisch kapitaal voornamelijk plaatsvindt in het debat over cabaret, terwijl de verschillen in de voorstelling lang niet zo groot zijn. Kijk naar de resultaten van de analyse. De Jonge en Van 't Hek ontlopen elkaar niet veel, maar de strijd buiten hun voorstellingen tussen de twee is heftig. Belangrijk is dus de *beeldvorming* die over de cabaretiers bestaat en niet zozeer de vorm en inhoud van hun voorstellingen. Vanuit deze gedachte geredeneerd kan het zo zijn dat het debat in het cabaret óver cabaret het resultaat is van de veldstructuur in zijn geheel, waarin er veel competitie is tussen de vele verschillende spelers om het schaarse kapitaal. Vanwege de grote concurrentie binnen het veld kan het dan dus voorkomen dat spelers zich in het debat heftiger distantiëren van hun collega's dan dat ze dat in hun voorstellingen doen. Misschien is het juist zo dat overeenkomsten tussen de verschillende cabaretiers vrij groot zijn, waardoor de noodzaak om zich performatief te distantiëren groter wordt. Hier kan ik echter geen sluitend antwoord op geven, aangezien mijn onderzoek niet zo ver reikte. Maar de gedachte is prikkelend. Sowieso zou het mooi zijn als in verder onderzoek het veld van het cabaret gedetailleerder in kaart zou worden gebracht. Mijn onderzoek richtte zich voornamelijk op interne aangelegenheden, maar ook de externe bindingen van het cabaret met de maatschappij zijn in dit verband interessant. Hoe mengen cabaretiers zich bijvoorbeeld in het nationaal debat? Welke posities nemen zij hierin in? Zijn daar patronen in te constateren? En leveren zij waardevolle bijdragen? Waar ik wel een antwoord op kan geven, zij het op persoonlijke titel, is dat de levendige discussie in het cabaret duidt op een zeer rijk aanbod voor de toeschouwer wat weer in verband staat met een zeer rijke traditie. Dat stemt hoopvol.

## Bronnen

### Literatuur:

Austin, J.L. 1995. *How to do things with words*. Oxford, New York: Oxford University Press

Bartels, Bianca. 18 december 2000. Appelflappen opzij voor snelle Freek de Jonge. *Trouw*: 12.

Beek, Hans van der. 30 december 2006. Lebbis en Jansen. *Het Parool*: 6

Beek, Hans van der. 31 december 2004. Lebbis en Jansen. *Het Parool*: 16

Beek, Hans van der. 31 december 2005. Youp van 't Hek. *Het Parool*: 16

Beerekamp, Hans. 2 januari 2004. Het beeld. *NRC Handelsblad*: 35

Bloemkolk, Jos. 25 februari 1998. Hoe Youp aan zijn volle zalen kwam. *Het Parool*: 20

Bloemkolk, Jos. 3 november 2007a. Freek wil 'een beetje weg van het cabaret'; 'Ik ben gedoemd om tot mijn dood door te gaan'. *Het Parool*, 41

Bloemkolk, Jos. 27 oktober 2007b. 'Er zijn veel mensen die een hekel aan me hebben'; 'kritiek interesseert me nauwelijks'. *NRC Handelsblad*: 99

Bosman, Ingrid. 14 januari 2004. De nieuwe show van Youp van 't Hek. *Het Parool*: 8.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. 1992. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bourdieu, P. 1986. The dynamics of fields. In: P. Bourdieu (red.). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London, New York: Routledge and Kegan Paul, 226-244.

Bourdieu, P. 1989. Enkele eigenschappen van velden. In: P. Bourdieu (red.). *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep 171-178.

Bourdieu, P. 1993a. Principles for a sociology of cultural works. In: R. Johnson (red.). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press, 176-191.

Bourdieu, P. 1993b. The field of cultural production, or: the economic world revised. In: Bourdieu, P. 1994. *De regels van de kunst: wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep.

Buurman, Ruud. 30 december 2000. Schuld en schaamte in De Gillende Keukenmeid. Freek de Jonge ouderwets op dreef in oudejaarsconference. *Rotterdam Dagblad*: 27

De Vries, Corine. 3 januari 1996. Conference? *De Volkskrant*: 13

Erdogan, Altan. 24 augustus 2002. Freek de Jonge. *De Volkskrant*, 6

Erp, B. van. 1 januari 2005. 'Ongenuanceerd rammen, dat is de lol van op het toneel staan. Lebbis en Jansen over wegwerperconferenties, schreeuwvuurwerk, geitenneukers en geitenvlees. *Vrij Nederland*: 23-27

- Gartman, D. 2002. Bourdieu's theory of cultural exchange: Explication, application, critique. *Sociological Theory* 20 (2), 255-277.
- Gelder, Arno. 28 december 2002. Hollands hofnar: 'Ik laat in mijn polis opnemen dat er bij mij kinderen geen cliniclown aan het ziekbed zit'. *Algemeen Dagblad*: 13
- Gelder, Henk van. 27 december 1999. Leuker dan de gemiddelde leraar; curriculum vitae. *NRC Handelsblad*: 15
- Gelder, Henk van. 30 december 1995. 'Ik ben iemand die het volk verdeelt'. *NRC Handelsblad*: 25
- Gelder, Henk van. 30 december 2006. Veel te lachen bij de oliebollen. *NRC Handelsblad*: 50
- Gelder, Henk van. 14 december 2007. De cabaretpolitie is helaas nog niet uitgestorven. *NRC Handelsblad*: C02
- Gortzak, Ruud. 6 december 2007. Vroeger was cabaret echt leuker en diepzinniger. *De Volkskrant*, 12
- Grenfell, M. & Hardy, C. 2003. Field manoeuvres: Bourdieu and The Young British Artists. *Space and culture* 6 (1), 19-34.
- Groenteman, Cijs. December 2006. Beschouwelijk geboren. Bezadigd, ik? *VARA TV Magazine*: 4
- Hanenberg, Patrick van den. 17 december 1999. 'Leuk' is voor Freek besmet woord. *De Volkskrant*: 12
- Hanenberg, Patrick van den. 16 mei 2003. 'We waren belerende klootzakken in die tijd'. *De Volkskrant*, 11
- Hanenberg, Patrick van den. 20 december 2004. Lebbis en Jansen bakken er weinig van. *De Volkskrant*: 12
- Hanenberg, Patrick van den. 24 maart 1995. 'Ik zou het mooi vinden als Bolkestein me niet groet.' Stand-up comedy zet cabaret in hogere versnelling. *De Volkskrant*: 10
- Hanenberg, Patrick van den. 26 november 2007. Angsig beperkt wereldbeeld van deelnemers Cameretten, *De Volkskrant*: 10
- Hanenberg, Patrick van den. 31 december 2005. De leefopdracht van Youp blijft de moeite waard. *De Volkskrant*: 13
- Hendriksma, Martin. 29 december 2004. Nederland is in verwarring, maar Lebbis en Jansen niet. *Rotterdams Dagblad*: 13
- Henflin, Merijn. 31 december 2004. Lebbis, Jansen en het vrije woord. *Het Parool*: 33
- Henfling, Merijn. 17 september 2003. Al je energie eruit knallen; 'De truc is met humor de hoofden open te zetten; je moet toeslaan zodra er een ontwapende reactie op volgt'. *Het Parool*: 8
- Henfling, Merijn. 28 oktober 2003. Nooit meer zo'n hoog gemiddelde. *Het Parool*: 6.

Henfling, Merijn. 30 december 2002. Ook de jaarsluiters gaan allemaal de politiek in. *Het Parool*: 1.

Jansen, Ewout. 4 december 2007. Wij worden geen Freekjes. *De Volkskrant*: 11

Johnson, R. (red.). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press 30-73.

Kalse, Egbert. 17 november 2004. Godslastering als boemerang voor Donner. *NRC Handelsblad*: 3

Koelemeijer, Judith. 16 februari 1996. Filosoof op zijn Eindhovens volgens Lebbis en Jansen. *De Volkskrant*: 9.

Koelemeijer, Judith. 21 maart 1997. Freek de Jonge. *De Volkskrant*, 16

Kok, Albert. 17 december 2006. Dolf op drift. *Algemeen Dagblad*: 14

Lammers, Fred. 21 november 1997. Met een stokje iemand ziel beroeren. *Trouw*, 21

Liefhebber, Peter. 27 december 2000. Verbaal vuurwerk van De Jonge. *De Telegraaf*: 10

Liefhebber, Peter. 27 december 2002. Youp van 't hek vindt balans terug. *De Telegraaf*: 17

Lieshout, Marcel van. 6 januari 1996. 'Leuk is hier grof met een valhelm op. *De Volkskrant*: 2.

List, Gerry van der. 5 januari 1996. Pathetische druktemaker. *De Volkskrant*: 7

Meijer, Ruud. 15 december 2006. Humorloze tirades Lebbis en Jansen. *Algemeen Dagblad*: 9

Meijer, Ruud. 15 juni 2002a. Youp: meer van hetzelfde maar we leuk. *Algemeen Dagblad*: 19

Meijer, Ruud. 27 december 2002b. Freek overtreft zichzelf en ook de rest. Grote namen winnen vergelijkend onderzoek oudejaarsconferenties. *Algemeen Dagblad*: 13

Meijer, Ruud. 29 december 2004. Lebbis & Jansen en André en Theo. *Algemeen Dagblad*: 11.

Moorman, Mark. 30 december 1999. Panorama Nederland in 10 delen. *Het Parool*: 14

Nijeboer, A. 2007. *De cabaret & comedy gids 2007/2008*. Li Moon Publishing.

Nooy, W de. 2003. Fields and networks: correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory. *Poetics* 31 (5-6), 305-327.

Offerman, T. 1995. Gesprek op een woensdag. Het engagement van het Nederlandse cabaret. *Bzzlletin*. 221/222 (24-1), 77-85.

Oppenoorth, F. 1978. *Neerlands Hoop. 12 jaar Bram en Freek*. Haarlem: Uitgeverij In de Knipscheer.  
*Parool*: 2

Otte, H., Verboeket, S. Gestel, E. van. 1997. *Uitverkocht! Ter ere van 10 jaar Groninger Studenten Cabaret Festival*. Groningen: Passage`



Prins, Henrico. 2 januari 2003. Rechts ingehaald. *De Volkskrant*: 13

Redactie media. 27 juni 2007. 'Het leek me tijd voor een vette parodie'. Youp van 't Hek brengt eigen glossy magazine uit. *NRC Handelsblad*: 22

Reisel, Wanda. 4 januari 2004. Gillende keukenmeid. *De Volkskrant*: 4.

Rijghard, Ron. 9 februari 2007. Een vrij links mannetje. *NRC Handelsblad*: 27 .

Steenhuis, Peter Henk. 15 maart 2000. Verbrand, maar niet in brand gestoken: Opening boekenweek. *Trouw*: 1

Steinz, Pieter. 14 maart 2000. Symbolisch rookoffer voor Fassbinder. *NRC Handelsblad*: 9

Stokkink, T. 1990. *De cabaretiers*. Amsterdam: Uitgeverij Balans.

Takken, Wilfred. 24 februari 2006. Aanleg kan een handicap zijn. Moppen tappen volgens Comedytrain. *NRC Handelsblad*: 23

Takken, Wilfred. 29-12-2000. Gesprek met Freek de Jonge: 'Het publiek slaapt weer'. *NRC Handelsblad*: 14

Takken, Wilfred. 8 februari 2003. Cafépubliek houdt je scherp. Stand-up comedy. *NRC Handelsblad*: 44

Takken, Wilfred. 24-02-2006. Aanleg kan een handicap zijn. Moppen tappen volgens Comedytrain. *NRC Handelsblad*: 23.

Truijens, Aleid. 11 september 1999. Nar, prediker of mysticus – maar altijd leuk. *De Volkskrant*, 7

Velzen, Joost van. 29 december 2006. Freek en Youp, *Trouw*: 14-15

Verbraak, C.

Verbraak, Coen. 8 december 2007. Netjes je beurt afwachten. Interview Kees Torn, cabaretier. *De Volkskrant*, 24-25

Verhallen, Frank. 29 oktober 1994. Het Gullit-gevoel van Freek de Jonge. *Trouw*, 24

Verhallen, F., Voets, H., Buurman, R., Vriend, G. (2003). *Ga eens naar bed met een cabaretier. Overzicht van het Leids Cabaretfestival in de periode 1978-2003*. Utrecht: Bruna.

Walsum, Sander van. 31 december 1999. Van 't Hek moet haast wel leuk zijn. *De Volkskrant*: 15

Weijers, Marco. 6 december 2004. Beuken op een slimme manier. *De Telegraaf*: 11.

Welgraven, Co. 29 december 2000. De razende cultuurpessimist. Freek de Jonge: profiel. *Trouw*: 15

Wels, Rinske. 10 november 2001. Lachen om Osama bin Laden moet kunnen. *Trouw*: 25

Wels, Rinske. 15 juni 2002. Youps pretparken overlast. *Trouw*: 25

Wels, Rinske. 22 december 2004. Een hoog oeioei-gehalte en andere flauwe grappen. *Trouw*: 15

Wels, Rinske. 30 december 2002. Hans Sibbel. *Trouw*: 2

Zwaap, R. 18 december 1996. 'Ik een oude lul?' *De Groene Amsterdammer*: 12-15

### **Televisie:**

KRO, *KRO's Profiel*, 27-12-2006

NOS en VARA, *NOVA*, 17-2-2004

NOS en VARA, *NOVA*, 51-11-2004

NPS, *De Kunst* 11-11-2007

VARA, *Pauw en Witteman*, 14-3-2007

VARA, *Pauw en Witteman*, 26-6-2007

VARA, *Woestijnruiters*, 30-10-2005

VARA. *De wereld draait door*, 9-11-2007

VPRO, *24 uur met*, 30-10-2005

### **Internet:**

www.zwartekat.nl: Forum, Van Alles, Generatie / Richtingen-conflict. Geraadpleegd op 8-4-2008. URL: <http://www.zwartekat.nl/forum/index.php?topic=3824.0>

Hilversum Best. (Digitaal televisiestation) 22 december 2007. Documentaire: De oudejaarsconference. [www.hilversumbest.nl](http://www.hilversumbest.nl)

### **DVD's oudejaarsconferences:**

Jonge, Freek de. 2001. De Gillende Keukenmeid. *Universal Pictures Benelux*.

Hek, Youp van 't. 2002. Youp speelt Youp. Oudejaarsconference 2002. *Universal Pictures Benelux*.

Lebbis en Jansen. 2004. Lebbis en Jansen jakkeren door 2004. *Universal Pictures Benelux*.

## Bijlage 1 Overzicht van alle onderwerpen, categorieën en aantal woorden per omgangsvorm in de oudejaarsconferenties

### Overzicht van alle onderwerpen in *De Gillende Keukenmeid* van Freek de Jonge

Omgang	Onderwerp	Categorie	Woorden
Positieve kritiek	Hockey	Sport	114,00
Positieve kritiek	Ruud Lubbers bij de VN	Buitenlandse politiek	68,00
Positieve kritiek	Van Heutsz-monument	Maatschappelijk debat	114,00
Negatieve kritiek	Chinezen in container	Rampen	6,00
Negatieve kritiek	De zorg	Overheidsinstelling	45,00
Negatieve kritiek	Euthanasie	Maatschappelijk debat	132,00
Negatieve kritiek	Hell's Angels	Criminaliteit	30,00
Negatieve kritiek	Prins Willem-Alexander	Koningshuis	84,00
Negatieve kritiek	Rellen in Den Bosch	Binnenlandse politiek	63,00
Negatieve kritiek	Voetbalsupporters	Sport	12,00
Negatieve kritiek	Vuurwerkrampe Enschede	Rampen	180,00
Negatieve kritiek	Zorg geestelijk gehandicapten	Overheidsinstelling	193,00
Negatieve kritiek	Jan Marijnissen	Binnenlandse politiek	42,00
Negatieve kritiek	Jorge Zorreguieta	Koningshuis	80,00
Negatieve kritiek	Koningin Beatrix	Koningshuis	108,00
Negatieve kritiek	Willibrord Fréquin	Entertainment	132,00
Grap ter kritiek	Amerikaanse presidentsverkiezingen	Buitenlandse politiek	153,00
Grap ter kritiek	De zorg	Overheidsinstelling	155,00
Grap ter kritiek	Imago Nederland	Buitenlandse politiek	124,00
Grap ter kritiek	Israelitisch-Palestijns conflict	Buitenlandse politiek	294,00
Grap ter kritiek	Jan Pronk	Binnenlandse politiek	149,00
Grap ter kritiek	Koersk	Rampen	4,00
Grap ter kritiek	NS	Overheidsinstelling	57,00
Grap ter kritiek	Olympische Spelen	Sport	75,00
Grap ter kritiek	Pedofielen	Criminaliteit	291,00
Grap ter kritiek	Prins Willem-Alexander	Koningshuis	24,00
Grap ter kritiek	Ruud Lubbers bij de VN	Buitenlandse politiek	168,00
Grap ter kritiek	Willibrord Fréquin	Entertainment	44,00
Grap om de grap	Bram Peper	Binnenlandse politiek	129,00
Grap om de grap	BSE	Ziekten	115,00
Grap om de grap	Dennis Bergkamp	Sport	43,00
Grap om de grap	Gemiste strafschoppen Oranje	Sport	250,00
Grap om de grap	Israelitisch-Palestijns conflict	Buitenlandse politiek	5,00
Grap om de grap	Conflict Kok en Van Aartsen	Binnenlandse politiek	247,00
Grap om de grap	NOS Journaal	Televisie	127,00
Grap om de grap	Para-Olympische Spelen	Sport	341,00
Grap om de grap	Prins Willem-Alexander	Koningshuis	31,00
Grap om de grap	Rellen in Den Bosch	Binnenlandse politiek	18,00
Grap om de grap	Varkensleed	Maatschappelijk debat	144,00

Grap om de grap	Weerbericht	Televisie	74,00
Grap om de grap	Koningin Beatrix	Koningshuis	3,00
Grap om de grap	Busongelukken	Rampen	88,00

### Overzicht van alle onderwerpen in *Youp speelt Youp van Youp van 't Hek*

Omgang	Onderwerp	Categorie	Woorden
Grap om de grap	Ad Melkert	Binnenlandse politiek	82,00
Grap om de grap	Afscheid Bonfire	Sport	164,00
Grap om de grap	Pedofilie-affaire Amerikaanse kardinalen	Criminaliteit	95,00
Grap om de grap	WAO' ers	Binnenlandse politiek	148,00
Grap om de grap	Bolletjesslikkers	Buitenlandse politiek	97,00
Grap om de grap	Els Borst	Binnenlandse politiek	49,00
Grap om de grap	Gedoogbeleid paars	Buitenlandse politiek	86,00
Grap om de grap	Gijzeling in Moskou	Buitenlandse politiek	12,00
Grap om de grap	Gretta Duisenberg	Binnenlandse politiek	36,00
Grap om de grap	Hans Dijkstal	Binnenlandse politiek	240,00
Grap om de grap	Jan-Peter Balkenende	Binnenlandse politiek	13,00
Grap om de grap	Koningin Beatrix	Koningshuis	26,00
Grap om de grap	Kutmarokkanen	Binnenlandse politiek	40,00
Grap om de grap	LPF	Binnenlandse politiek	27,00
Grap om de grap	Mat Herben en JSF	Binnenlandse politiek	34,00
Grap om de grap	Missen WK voetbal	Sport	21,00
Grap om de grap	Palestijnen	Buitenlandse politiek	124,00
Grap om de grap	Pim Fortuyn	Binnenlandse politiek	169,00
Grap om de grap	Pim Fortuyn	Binnenlandse politiek	136,00
Grap om de grap	Prins Claus	Koningshuis	37,00
Grap om de grap	Regilio Tuur	Sport	26,00
Grap om de grap	Spong en Hammerstein	Binnenlandse politiek	80,00
Grap om de grap	Val Balkenende 1	Binnenlandse politiek	35,00
Grap om de grap	Kunstdiefstal Van Goghmuseum	Criminaliteit	15,00
Grap om de grap	Vanessa	Entertainment	77,00
Grap om de grap	Wamberto	Sport	38,00
Grap om de grap	Winnie de Jong	Binnenlandse politiek	85,00
Grap ter kritiek	Bouwfraude-enquete	Binnenlandse politiek	94,00
Grap ter kritiek	Herman Heinsbroek	Binnenlandse politiek	86,00
Grap ter kritiek	Hildebrandt Nawijn	Binnenlandse politiek	68,00
Grap ter kritiek	Huwelijk prins Willem- Alexander	Koningshuis	146,00
Grap ter kritiek	Instorting parkeerdek Van der Valk	Rampen	136,00
Grap ter kritiek	Jorge Zorreguieta	Koningshuis	75,00
Grap ter kritiek	LPF	Binnenlandse politiek	141,00
Grap ter kritiek	Nandrolonschandaal	Sport	121,00
Grap ter kritiek	Voetbalwedstrijd Nederland- Engeland	Sport	580,00
Grap ter kritiek	Nederlands elftal	Sport	12,00
Grap ter kritiek	NS	Overheidsinstelling	45,00

Grap ter kritiek	Pim Fortuyn	Binnenlandse politiek	311,00
Grap ter kritiek	Prins Willem-Alexander	Koningshuis	168,00
Grap ter kritiek	Screbrenica	Buitenlandse politiek	108,00
Grap ter kritiek	Vuurwerkcramp Enschede	Rampen	82,00
Grap ter kritiek	Xander de Buisonjé	Entertainment	116,00
Negatieve kritiek	LPF	Binnenlandse politiek	178,00
Negatieve kritiek	Pim Fortuyn	Binnenlandse politiek	203,00
Negatieve kritiek	Supportersrellen Ajax	Sport	159,00
Negatieve kritiek	Val Balkenende 1	Buitenlandse politiek	141,00

### Overzicht van alle onderwerpen in *Lebbis en Jansen jakkeren door 2004* van Lebbis en Jansen

Omgangsvorm	Onderwerp	Categorie	Woorden
Positieve kritiek	Ali B.	Entertainment	235,00
Positieve kritiek	Ayaan Hirsi Ali	Binnenlandse politiek	294,00
Positieve kritiek	Bram Vermeulen	Cabaret	335,00
Positieve kritiek	Guusje ter Horst	Binnenlandse politiek	37,00
Positieve kritiek	Job Cohen	Binnenlandse politiek	114,00
Positieve kritiek	Laurens-Jan Brinkhorst	Binnenlandse politiek	78,00
Positieve kritiek	Marco van Basten	Sport	49,00
Positieve kritiek	Tsunami	Rampen	88,00
Negatieve kritiek	Ayaan Hirsi Ali	Binnenlandse politiek	436,00
Negatieve kritiek	Brief van artiesten aan Donner	Maatschappelijk debat	211,00
Negatieve kritiek	Rita Verdonk	Binnenlandse politiek	272,00
Negatieve kritiek	Smadelijke godslastering	Maatschappelijk debat	568,00
Negatieve kritiek	Theo van Gogh	Binnenlandse politiek	224,00
Grap ter kritiek	AIVD	Binnenlandse politiek	204,00
Grap ter kritiek	André Hazes	Entertainment	64,00
Grap ter kritiek	Betuwelij	Maatschappelijk debat	21,00
Grap ter kritiek	George Bush	Buitenlandse politiek	48,00
Grap ter kritiek	Gerrit Zalm en nieuwe plannen voor ziekwet	Binnenlandse politiek	196,00
Grap ter kritiek	Hans Kraaij junior	Televisie	117,00
Grap ter kritiek	Jan-Peter Balkenende	Binnenlandse politiek	94,00
Grap ter kritiek	LPF	Binnenlandse politiek	20,00
Grap ter kritiek	Patty Brard	Entertainment	202,00
Grap ter kritiek	Tokkies	Entertainment	659,00
Grap ter kritiek	Wachtlijsten in de zorg	Binnenlandse politiek	89,00
Grap om de grap	Aanslagen door moslimterroristen	Terrorisme	189,00
Grap om de grap	Ali B.	Entertainment	192,00
Grap om de grap	André Hazes	Entertainment	136,00
Grap om de grap	André Kuipers	Wetenschap	191,00
Grap om de grap	Ariel Sharon	Buitenlandse politiek	50,00
Grap om de grap	Erik O.	Buitenlandse politiek	114,00
Grap om de grap	Fanny Blankers Koen	Sport	154,00
Grap om de grap	Georgina Verbaan	Entertainment	59,00

Grap om de grap	Gesneuvelde Nederlandse soldaat in Irak	Buitenlandse politiek	121,00
Grap om de grap	Guusje ter Horst	Binnenlandse politiek	106,00
Grap om de grap	Hell's Angels	Criminaliteit	172,00
Grap om de grap	Jan-Peter Balkenende	Binnenlandse politiek	625,00
Grap om de grap	John F. Kerry	Buitenlandse politiek	148,00
Grap om de grap	Jomanda	Entertainment	64,00
Grap om de grap	Koningin Beatrix	Koningshuis	22,00
Grap om de grap	Marc Dutroux	Criminaliteit	31,00
Grap om de grap	Martelingen in Abu Ghraib	Buitenlandse politiek	204,00
Grap om de grap	Moslimextremisme	Terrorisme	90,00
Grap om de grap	Officier van Justitie Tonino	Binnenlandse politiek	51,00
Grap om de grap	Ontvoering TBS'er	Criminaliteit	269,00
Grap om de grap	Palestijnen in Ramallah	Buitenlandse politiek	28,00
Grap om de grap	Prinses Amalia	Koningshuis	27,00
Grap om de grap	Prinses Máxima zwanger	Koningshuis	43,00
Grap om de grap	Rachel Hazes	Entertainment	108,00
Grap om de grap	Rita Verdonk	Binnenlandse politiek	51,00
Grap om de grap	Seksuele intimidatie Ruud Lubbers	Buitenlandse politiek	75,00
Grap om de grap	Serena Williams	Sport	111,00
Grap om de grap	Silvie Meiss	Entertainment	78,00
Grap om de grap	Smadelijke godslastering	Maatschappelijk debat	397,00
Grap om de grap	Smadelijke spreekkoren	Sport	77,00
Grap om de grap	Televisierechten voetbal naar Talpa	Televisie	56,00
Grap om de grap	Theo van Gogh	Binnenlandse politiek	136,00
Grap om de grap	Verbod PC-Hoof tractoren Nijmegen	Binnenlandse politiek	226,00
Grap om de grap	Victor Joesjtjenko	Buitenlandse politiek	76,00
Grap om de grap	Yassar Arafat	Buitenlandse politiek	39,00