



## DRAMATISCHE IRONIE IN IMPROVISATIETHEATER

*Een dramaturgische analyse van het gebruik  
van dramatische ironie in Nachtgasten*

### BA EINDWERKSTUK

Media en cultuur

Begeleidend docent: Laura Karreman

Tweede lezer: Liesbeth Groot Nibbelink

Studiejaar 2020-2021, blok 2

29 januari 2021

**Nikki te Grotenhuis**

6203280

## Voorblad

Foto: De cover van het boek *Nachtgasten, de methode*.

Croiset, Niels, Koen Wouterse en Yorick Zwart. *Nachtgasten, de methode*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2014.

## Samenvatting

Dit bachelor eindwerkstuk heeft als doel te onderzoeken hoe het klassieke concept dramatische ironie in de improvisatietheatervorm *Nachtgasten* kan worden ingezet en hoe hierdoor, samen met de betrokken rol van het publiek, een nieuw begrip van dramatische ironie ontstaat. Dramatische ironie is een concept dat vaak is toegepast op klassiek toneelrepertoire, om de superieure kennis van het publiek ten opzichte van personages te analyseren. Bij dramatische ironie weet het publiek door voorkennis wat bepaalde personages in een verhaal zullen meemaken. Door dit bewustzijn beleeft het publiek op verschillende momenten en manieren een emotionele spanning.

Van eenzelfde soort constructie is sprake bij de improvisatietheatervorm *Nachtgasten*. Tijdens een *Nachtgasten*-voorstelling heeft het publiek meer informatie over het te spelen verhaal dan de acteurs. Elke acteur krijgt voor zijn personage zogenaamde 'geheimen' mee, die voor andere acteurs verborgen blijven, terwijl het publiek de geheimen van alle personages hoort. Tijdens de improvisatievoorstelling moeten de acteurs hun geheimen op een tactisch moment vertellen, waardoor andere acteurs hierop kunnen reageren met hun geheimen. Zo ontstaan er avondvullende improvisaties, die worden vormgegeven door het vertellen van en het reageren op geheimen.

Door middel van een dramaturgische analyse, waarbij dramatische ironie als analyseconcept wordt ingezet, blijkt dat het publiek bij *Nachtgasten* op twee manieren de rol van co-createur speelt. Ten eerste is het publiek bij *Nachtgasten* een co-createur omdat zij door voorkennis over het verhaal aangezet wordt om creatief mee te denken over de plotontwikkeling en zo het verhaal in gedachten mee te schrijven. Het publiek kent immers alle geheimen en deze construeren het narratief. Ten tweede vervult het publiek de rol van co-createur omdat het na de voorstelling wordt uitgenodigd om het verhaal mede te vertellen. Bij een *Nachtgasten*-voorstelling hoeven niet alle geheimen aan bod te zijn gekomen. Hierdoor beschikt het publiek vaak tot na de voorstelling over meer kennis dan de acteurs. Na afloop van de voorstelling krijgt het publiek de kans om deze kennis met de acteurs te delen. Ook om deze reden is het publiek maker en schrijver van de voorstelling.

De toepassing van dramatische ironie op *Nachtgasten* laat echter een fundamenteel verschil zien tussen hoe dramatische ironie in het teksttheater en in deze theatervorm wordt ingezet. Bij *Nachtgasten*, in tegenstelling tot het teksttheater, staat van tevoren niet vast wanneer en hoe dramatische ironie tot uiting gaat komen. Door het plot van improvisatietheater, dat ad hoc geconstrueerd wordt, is het zelfs niet zeker dat dramatische ironie altijd volledig tot uiting komt. Vanwege al deze potentiële momenten van dramatische ironie, wat gepaard gaat met een groot netwerk van potentiële plotontwikkelingen, ontstaat er een nieuwe vorm van dramatische ironie. In dit onderzoek wordt voorgesteld om deze vorm als 'onbegrensde dramatische ironie' te definiëren.

## Voorwoord

In dit voorwoord wil ik de gelegenheid aangrijpen om mijn bachelor eindwerkstuk “Dramatische ironie in improvisatietheater” te voorzien van een persoonlijke motivatie en achtergrond. Dit eindwerkstuk komt voort uit een grote passie voor een specifieke improvisatietheaterform: *Nachtgasten*. Tijdens mijn gehele studietijd is *Nachtgasten* voor mij op zowel artistiek als academisch niveau een bron van inspiratie geweest.

Mijn passie voor *Nachtgasten* begon op de middelbare school, toen mijn toneel docent op een vrijdagmiddag een bijzondere vorm van improvisatietheater introduceerde: improvisatietheater waarbij acteurs voor hun personages een geheime agenda meekrijgen, die tijdens de improvisatie het narratief construeert. Als actrice hield ik me tijdens de improvisatie bezig met wanneer ik het beste mijn geheim kon vertellen, zodat er een mooie plotontwikkeling ontstond. Het duurde niet lang voordat we een professionele voorstelling van *Nachtgasten* bezochten. Tijdens de opvoering van het verhaal *Het Onsterfelijkheids Comité* ervaarde ik ook als toeschouwer hoe complex een *Nachtgasten*-verhaal in elkaar zit. Als toeschouwer werd ik enerzijds compleet geabsorbeerd in het verhaal dat voor mijn neus geïmproviseerd werd. Anderzijds wist ik als toeschouwer alle geheime agenda's van de personages, waardoor ik tijdens de voorstelling in mijn hoofd nadacht over hoe de enorme puzzel van informatie, die de acteurs voorafgaand aan de voorstelling kregen, tot stand zou kunnen komen in een geïmproviseerd plot.

Direct na de voorstelling kocht ik het boek van *Nachtgasten*, waarin de werkwijze werd uitgelegd, gevolgd door negen *Nachtgasten*-verhalen. Ik verdiepte me in de opbouw van deze verhalen, waarna ik begon met het schrijven van mijn eigen verhaal. Dit verhaal liet ik opvoeren door studiegenoten, met wie ik deel uitmaakte van een klein, maar gemotiveerd improvisatiegroepje.

Met dit eindwerkstuk heb ik ook vanuit een academisch perspectief onderzoek gedaan naar *Nachtgasten*. Daarvoor wil ik graag een paar mensen bedanken. Allereerst bedank ik mijn begeleidend docent, Laura Karreman, die mij steeds concepten, handvaten en ideeën aanreikte, waardoor ik tot waardevolle inzichten ben gekomen. Hierdoor heb ik mijn passie kunnen omzetten naar een academisch werkstuk. Ook bedank ik de makers van *Nachtgasten*, in het bijzonder Yorick Zwart, met wie ik contact heb onderhouden en van wie ik de registratie heb mogen ontvangen. Ik bedank mijn medestudenten voor hun feedback en motivatie. Tenslotte bedank ik mijn lieve vriend, die mij, ook tijdens zijn onderzoeksproces, ontzettend heeft gesteund.

Nikki te Grotenhuis

Utrecht, 29 januari 2021

## Inhoudsopgave

Inleiding .....	5
Introductie .....	5
Methode .....	6
1 Dramatische ironie als klassiek concept.....	9
1.1 Definities, onderscheid en effect van dramatische ironie .....	9
1.2 Toepassing van dramatische ironie .....	10
2 Improvisatietheater, het publiek en <i>Nachtgasten</i> .....	13
2.1 Historische en wetenschappelijke positionering van improvisatietheater .....	13
2.2 Kenmerken van improvisatietheater en de rol van het publiek .....	14
2.3 <i>Nachtgasten</i> als improvisatietheatervorm.....	15
3 <i>Nachtgasten</i> , dramatische ironie en het publiek.....	17
3.1 Specifieke dramatische ironie in <i>Nachtgasten</i> .....	17
3.2 Pre-performance en het publiek .....	18
3.3 Post-performance en het publiek.....	20
3.4 'Onbegrensde dramatische ironie' als nieuwe vorm .....	20
Conclusie .....	23
Bibliografie .....	25
Bijlage 1: Samenvatting <i>Het Onsterfelijkheids Comité</i> .....	27
Bijlage 2: Verklaring kennisneming plagiaatregels.....	30

## Inleiding

### Introductie

Het theaterlandschap werd in de Verenigde Staten vanaf de jaren '50 verrijkt met een nieuwe theatervorm: improvisatietheater. In Chicago ontstond de 'Chicago stijl', een stijl waarin theatersportgroepen korte, komische theaterscènes speelden, waarvan de inhoud terplekke werd bedacht.<sup>1</sup> Het gebruik van publiekssuggesties werd een ander kenmerk van deze theatervorm.<sup>2</sup> Hierdoor bepaalde het publiek voor een deel de inhoud van de improvisatie. In de jaren '70 werd het improvisatietheater bij het Nederlandse publiek ook populair bij Toneelgroep De Appel. Daar werkte theaterregisseur Erik Vos tijdens zijn repetities vanuit improvisatie en opende hij voor het publiek de deuren van het repetitielokaal.<sup>3</sup>

In 2009 ontstond in Nederland de nieuwe improvisatievorm *Nachtgasten*. Acteurs Yorick Zwart, Koen Wouterse en Niels Croiset zijn de grondleggers van *Nachtgasten* en beschrijven het als "theater waarbij het publiek meer weet over het te spelen verhaal en de personages dan de acteurs."<sup>4</sup> Voordat een *Nachtgasten*-voorstelling begint, vertelt de schrijver aan zowel de acteurs als het publiek welk verhaal er gespeeld gaat worden en wie welk personage speelt. Daarna krijgt elke acteur voor zijn personage zogenaamde geheimen mee, waardoor deze met een geheime agenda de improvisatie speelt. De acteurs weten alleen de geheimen die bij hun personage horen, maar het publiek beschikt over de kennis van alle geheimen. Het is de bedoeling dat de acteurs de geheimen van hun personages tijdens de improvisatie op een tactische manier inzetten. Het verhaal blijft zich namelijk door het vertellen van geheimen ontwikkelen.<sup>5</sup> Doordat de geheimen op elkaar reageren, worden er avondvullende improvisaties gespeeld, die zo min mogelijk worden bijgestuurd met regieaanwijzingen. Het publiek kan door haar voorkennis over alle geheimen beter dan de acteurs inschatten welke gebeurtenissen tijdens de improvisatie kunnen plaatsvinden en welke personages hierbij betrokken raken.

Deze voorkennis ten opzichte van personages wordt in de literatuurwetenschap ook wel met het concept 'dramatische ironie' aangeduid. Dramatische ironie treedt volgens literatuurwetenschapper William Blissett op wanneer "a speech fits into a pattern of imagery or

---

<sup>1</sup> Janet Coleman, *The Compass: The Improvisational Theatre that Revolutionized American Comedy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990).

<sup>2</sup> Coleman, *The Compass*, 30.

<sup>3</sup> Erik Vos, *De hele wereld is toneel: tekst, beweging, improvisatie* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005).

<sup>4</sup> Niels Croiset, Koen Wouterse en Yorick Zwart, *Nachtgasten, de methode* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2014), achterflap.

<sup>5</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*, 21.

system of significance of which the audience has a clearer and more complete awareness than the speaker.”<sup>6</sup> In eerste instantie lijkt deze definitie erg toepasbaar op *Nachtgasten*. Met dit onderzoek wil ik echter laten zien hoe er door deze toepassing, samen met de betrokken rol van het publiek, een nieuw begrip van dramatische ironie ontstaat. Naast bij te dragen aan de wetenschappelijke kennis over dramatische ironie en de rol van het publiek, hoop ik door deze benadering ook een podium te bieden aan *Nachtgasten*. Door de kenmerken van *Nachtgasten* op een wetenschappelijke manier te bespreken, wil ik ook aandacht vestigen op de unieke en complexe manier van verhalen vertellen, waarvan er bij *Nachtgasten* sprake is. Om deze doelen te bereiken, heb ik de volgende hoofdvraag en deelvragen geformuleerd:

Hoe leidt de betrokken rol van het publiek bij de improvisatietheatervorm *Nachtgasten* tot een nieuw begrip van het concept dramatische ironie?

1. Hoe zijn klassieke opvattingen over dramatische ironie gebruikt om verhalen te analyseren?
2. Hoe verhoudt de improvisatietheatervorm *Nachtgasten* zich tot bestaande opvattingen over improvisatietheater?
3. Op welke manier wordt dramatische ironie ingezet in de improvisatietheatervorm *Nachtgasten*?

## Methode

Om mijn zojuist benoemde hoofdvraag te kunnen beantwoorden, heb ik mijn onderzoek opgedeeld in drie hoofdstukken. Daarvan besteed ik hoofdstuk 1 en 2 aan een uitgebreid literatuuronderzoek, dat tegelijkertijd als theoretisch kader zal dienen. Hoofdstuk 3 besteed ik aan de rapportage van een dramaturgische analyse.

In hoofdstuk 1 bespreek ik hoe theorieën over dramatische ironie zijn gebruikt om verhalen te analyseren. Daarin zet ik niet alleen definities uiteen, maar kijk ik ook hoe deze zijn toegepast op enkele voorbeelden. Ik gebruik hiervoor theorieën uit de literatuurwetenschap van Manfred Pfister, Garnett Sedgewick, Frances Muecke, Annie Femmina Dekker en William Blissett. In hoofdstuk 2 onderzoek ik het debat rondom improvisatietheater en de kenmerken daarvan, met specifieke aandacht voor de rol van het publiek. Dit debat situeert zich vooral in het discours van de theaterwetenschap, de theaterpraktijk en de psychologie, met als belangrijkste auteurs Anthony Frost, Ralph Yarrow, Allan Baumer, Brian Magerko en psycholoog Keith Sawyer. Uiteindelijk gebruik ik deze theorieën om *Nachtgasten* als improvisatievorm te karakteriseren.

---

<sup>6</sup> William Blissett, "The Secret'st Man of Blood. A Study of Dramatic Irony in Macbeth," *Shakespeare Quarterly* 10 nummer 3 (1959): 398.

Hoofdstuk 3 bestaat uit een dramaturgische analyse van een *Nachtgasten*-voorstelling. Daarin ligt de focus op hoe de formule van *Nachtgasten* doorwerkt in de voorstelling. Met die formule bedoel ik alle elementen en regels die bij een voorstelling van *Nachtgasten* komen kijken, zoals door de makers is opgeschreven in *Nachtgasten, de methode*.<sup>7</sup> In mijn analyse neem ik ook de pre- en postperformance van de voorstelling mee, omdat de *Nachtgasten*-formule, en daarmee de rol van het publiek, ook buiten de voorstelling actief is. Voor het publiek geldt namelijk nog een informele, ongeschreven regel, waarbij het publiek na afloop van de voorstelling met de acteurs in gesprek gaat over het verhaal. Het belang van het meenemen van deze fasen wordt ondersteund door theaterwetenschapper Susan Bennett, die beargumenteert dat het publiek ook tijdens deze fasen actief bezig is met het interpreteren en verwerken van informatie.<sup>8</sup>

De voorstelling die ik ga analyseren heet *Het Onsterfelijkheids Comité* en werd gespeeld op 1 mei 2011 in het Rozen theater in Amsterdam.<sup>9</sup> Deze voorstelling is destijds opgenomen en de oprichters van *Nachtgasten* hebben mij toestemming verleend om voor dit onderzoek gebruik te maken van deze registratie. De verhaallijn en de geheimen zijn terug te lezen in *Nachtgasten, de methode*.<sup>10</sup> *Het Onsterfelijkheids Comité* gaat over een familie die contact probeert te maken met het hiernamaals. Er zijn in de persoonlijke levens van elk personage een aantal dingen gebeurd, waardoor elk personage met zijn eigen agenda (de geheimen) naar het Comité komt. In Bijlage 1 geef ik een uitgebreidere beschrijving van het verhaal, inclusief de meest relevante geheimen van de personages. Omdat ik in dit onderzoek de focus leg op de formule van *Nachtgasten*, volstaat in principe elke *Nachtgasten*-voorstelling als representatief corpusmateriaal. Echter, omdat er een goede registratie van deze voorstelling bestaat en de geheimen en het verhaal uitgebreid in *Nachtgasten, de methode* staan beschreven, kan ik met deze voorstelling door expliciete voorbeelden laten zien hoe dramatische ironie in de *Nachtgasten*-formule terugkomt.

Ik analyseer de voorstelling met behulp van een dramaturgische analyse. Theaterwetenschappers Liesbeth Groot Nibbelink en Sigrid Merx introduceren deze methode, die ingaat op de compositie van de voorstelling, de adressering van de toeschouwer, de plaats in de sociale en artistieke context en de verhouding tussen deze drie niveaus.<sup>11</sup> In mijn analyse leg ik de focus op de eerste twee niveaus, omdat ik in dit onderzoek mede door de betrokken rol van het publiek wil uitleggen hoe er in *Nachtgasten* een nieuw begrip van dramatische ironie ontstaat. De

---

<sup>7</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*.

<sup>8</sup> Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, 2e editie (London: Routledge, 1997), 125.

<sup>9</sup> *Het Onsterfelijkheids Comité*, geschreven door Yorick Zwart, Rozen theater, Amsterdam, 1 mei 2011.

<sup>10</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*, 47-60.

<sup>11</sup> Liesbeth Groot Nibbelink en Sigrid Merx, "Dramaturgical Analysis: A relational approach," Universiteit Utrecht, ongepubliceerde paper, 2019.



compositie heeft betrekking op de elementen die voor, tijdens en na de voorstelling deel uitmaken van de *Nachtgasten*-formule. Het tweede niveau gaat over hoe deze elementen de toeschouwer aanspreken. Door het uitvoeren van deze analyse wil ik laten zien hoe er ten eerste sprake is van een betrokken rol van het publiek en ten tweede hoe deze betrokken rol, samen met de toepassing van dramatische ironie op *Nachtgasten*, tot een nieuw begrip van dramatische ironie leidt.

## 1 Dramatische ironie als klassiek concept

Uit mijn inleiding bleek dat dramatische ironie betekent dat het publiek zich bewust is van informatie over de voorstelling die een of meerdere personages niet weten. Om te begrijpen hoe dit concept in *Nachtgasten* wordt ingezet, is het nodig om dit concept verder uit te diepen. In dit hoofdstuk haal ik daarom verschillende theorieën over dramatische ironie aan, die ingaan op het ontstaan, de verschillende vormen en het effect van dramatische ironie. Vervolgens laat ik zien hoe dramatische ironie volgens deze theorieën in de analyse van repertoireteksten is toegepast.

### 1.1 Definities, onderscheid en effect van dramatische ironie

Om te begrijpen hoe dramatische ironie ontstaat, gebruik ik de definitie van literatuurwetenschapper Manfred Pfister uit *The Theory and Analysis of Drama*.<sup>12</sup> Voordat ik deze aanhaal, is het nodig om twee termen die hij daarin gebruikt, uit te leggen. Pfister zegt dat bij dramatische ironie het interne- en het externe communicatiesysteem met elkaar conflicteren.<sup>13</sup> Met het interne communicatiesysteem bedoelt hij wat er gebeurt tussen de verschillende spelers op het podium en met het externe communicatiesysteem bedoelt hij wat er gecommuniceerd wordt tussen de spelers en het publiek. Pfister beschouwt dramatische ironie vervolgens als die ironische situaties die bij het publiek ontstaan, wanneer de interne- en externe communicatiesystemen met elkaar conflicteren, wanneer “the superior awareness of the audience adds an additional layer of meaning to either the verbal or the non-verbal behaviour of a figure on stage in such a way as to contradict or undermine the meaning intended by that figure.”<sup>14</sup> Hij herkent dramatische ironie dus in bepaalde gedragingen van personages tijdens een voorstelling die het publiek bewust maken van haar superieure kennis.

Nu duidelijk is geworden hoe en waar dramatische ironie ontstaat, kijk ik naar het onderscheid dat is gemaakt in verschillende vormen van dramatische ironie. Daarvoor gebruik ik de theorie van literatuurwetenschapper Garnett Sedgewick, die in 1948 het onderscheid maakte tussen algemene dramatische ironie en specifieke dramatische ironie.<sup>15</sup> Algemene dramatische ironie is volgens Sedgewick een bepaalde spanning die door een gehele voorstelling aanwezig is, omdat het publiek van bovenaf meekijkt naar een wereld waarover het meer kennis kan vergaren dan de personages in die wereld.<sup>16</sup> Sedgewick maakt de vergelijking met het publiek als spion, omdat het

---

<sup>12</sup> Manfred Pfister, "Sending and receiving information," in *The Theory and Analysis of Drama*, vertaald door John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 40-102.

<sup>13</sup> Pfister, "Sending and receiving information," 56.

<sup>14</sup> Pfister, "Sending and receiving information," 56.

<sup>15</sup> Garnett Gladwin Sedgewick, *Of Irony: Especially in Drama* (Toronto: University of Toronto Press: 1948).

<sup>16</sup> Sedgewick, *Of Irony*, 33.

vanuit een bespiedende positie meer kennis vergaart dan de personages en noemt deze spanning daarom ook wel “the peculiar pleasure of the theatre.”<sup>17</sup>

Daarnaast zijn er in een voorstelling momenten waarin algemene dramatische ironie tot uiting komt in de andere term die Sedgewick onderscheidt: specifieke dramatische ironie.<sup>18</sup> Sedgewick definieert specifieke dramatische ironie als “the sense of contradiction felt by spectators of a drama who see a character acting in ignorance of his condition.”<sup>19</sup> Daarbij benoemt hij drie kenmerken van dramatische ironie. Ten eerste is er altijd een conflict gaande waarbij tenminste één personage betrokken is. Ten tweede is tenminste één personage onwetend van zijn daadwerkelijke situatie (realiteit). Ten derde ziet het publiek zowel hoe het betreffende personage denkt wat zijn situatie is (schijn) als de daadwerkelijke situatie (realiteit).<sup>20</sup> Deze definitie kent gelijkenissen met de definitie van Pfister. Beiden hebben het namelijk over een tegenstelling die het publiek voelt omdat het zich bewust is van dat het meer weet dan de personages in de voorstelling.

Omdat de rol van het publiek bij dramatische ironie centraal staat, besteed ik in deze alinea aandacht aan het effect van dramatische ironie. Uit deze paragraaf bleek dat Sedgewick dramatische ironie koppelt aan een plezierige spanning. Ook klassiek geleerde Frances Muecke beschrijft het effect van dramatische ironie op de emoties van de toeschouwer.<sup>21</sup> Wanneer personages tijdens een voorstelling dezelfde kennis als het publiek vergaren en achter hun daadwerkelijke situatie komen, heeft dit een sterk effect op de emoties van het publiek.<sup>22</sup> Volgens Muecke gebeurt dit omdat het publiek een krachtige en actieve rol heeft: het publiek ziet op belangrijke punten in het plot hoe de afloop eruit gaat zien, in tegenstelling tot het betreffende personage.<sup>23</sup> Bij deze definities is er dus een belangrijke rol voor het publiek weggelegd, waarin het publiek door haar extra kennis een buitengewone emotionele spanning ervaart.

## 1.2 Toepassing van dramatische ironie

Om deze theorieën grijpbaar te maken, noem ik hier een aantal voorbeelden van onderzoek waarin dramatische ironie is toegepast. Ten eerste worden Griekse tragedies vaak onder de loep genomen met dramatische ironie als analyseconcept. Literatuurwetenschapper Annie Femmina Dekker verklaart dit doordat veel wetenschappers tijdens hun analyse uitgaan van de definitie van algemene dramatische ironie, waarbij de dramatische ironie “de grondtoon van het hele werk bepaalt” en

---

<sup>17</sup> Sedgewick, *Of Irony*, 32.

<sup>18</sup> Sedgewick, *Of Irony*, 33.

<sup>19</sup> Sedgewick, *Of Irony*, 49.

<sup>20</sup> Sedgewick, *Of Irony*, 48-49.

<sup>21</sup> Frances Muecke, “Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido,” *The American Journal of Philology* 104, nummer 2 (1983): 134-155.

<sup>22</sup> Muecke, “Foreshadowing and Dramatic Irony,” 136.

<sup>23</sup> Muecke, “Foreshadowing and Dramatic Irony,” 141.

daarmee een spanning veroorzaakt.<sup>24</sup> Dekker beweert dat het publiek het verhaal van een Griekse tragedie vaak al kent, door bijvoorbeeld kennis over de mythologie, waardoor die constante spanning over de daadwerkelijke afloop bij het publiek steeds aanwezig is.<sup>25</sup> Ook in andere bekende repertoirewerken weet het publiek vaak hoe het verhaal gaat aflopen. Daarom zijn in het discours over dramatische ironie met name repertoireteksten geanalyseerd. Hoewel vooral algemene dramatische ironie in repertoireteksten werd herkend, zal ik ook uitleggen hoe specifieke dramatische ironie in deze werken tot uiting komt.

De tragedie *Oedipus* van Sophocles wordt in vele werken aangehaald als het klassieke voorbeeld dat rijk is aan dramatische ironie. Ook Pfister benoemt dit in zijn werk en legt uit hoe Oedipus' woorden en daden in strijd met elkaar zijn en hoe het publiek zich door voorkennis en gegeven situaties in de tragedie bewust wordt van deze tegenstrijdigheid.<sup>26</sup> Het publiek weet in tegenstelling tot Oedipus dat Oedipus de voorspellingen van het orakel (dat hij zijn vader zal vermoorden en met zijn moeder zal trouwen) waar zal maken, terwijl hij dit juist probeert te vermijden. Wanneer Oedipus nietsvermoedend zijn vader vermoordt, komt de specifieke dramatische ironie voor het publiek sterk tot uiting. De algemene dramatische ironie is constant als spanning aanwezig, omdat het publiek door haar voorkennis over het verhaal en door eerdere scènes in het stuk weet dat Oedipus zijn vader wel gaat vermoorden. Hierdoor leeft het publiek in spanning naar deze scène toe.

Een ander voorbeeld van specifieke dramatische ironie komt uit een analyse van Shakespeares *Macbeth* van literatuurwetenschapper William Blissett.<sup>27</sup> Blissett benoemt hoe een specifieke uiting die past in de situatie waarin het publiek meer weet dan degene die de uiting doet, kan leiden tot dramatische ironie.<sup>28</sup> Hierbij haalt hij onder andere de scène aan waarin koning Duncan bij het kasteel van Macbeth op bezoek komt, terwijl hij zich vrolijk uitlaat over de 'pleasant seat' van het kasteel.<sup>29</sup> Het publiek heeft echter kort daarvoor gezien dat Macbeth een plan heeft verzonnen om hem te vermoorden, waardoor er op het moment van de uitspraak van koning Duncan een verschil ontstaat tussen de bedoelde betekenis van Duncan en de interpretatie van het publiek. Het publiek weet namelijk dat het bezoek voor Duncan allesbehalve 'pleasant' zal verlopen. Dit is een voorbeeld van specifieke dramatische ironie, omdat het verschil tussen de superieure kennis van het publiek en de onwetendheid van Duncan op het moment van die uitspraak tot uiting komt.

---

<sup>24</sup> Annie Femmina Dekker, *Ironie in de Odyssee* (academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 1965), 24.

<sup>25</sup> Dekker, *Ironie in de Odyssee*, 22.

<sup>26</sup> Pfister, "Sending and receiving information," 56.

<sup>27</sup> Blissett, "The Secret'st Man of Blood," 397-408.

<sup>28</sup> Blissett, "The Secret'st Man of Blood," 398.

<sup>29</sup> Blissett, "The Secret'st Man of Blood," 399.

In dit hoofdstuk, waarin verschillende theorieën over dramatische ironie de revue zijn gepasseerd en waarin een onderscheid tussen algemene en specifieke dramatische ironie is uitgelegd, is het duidelijk geworden dat dramatische ironie vanwege de aangenomen definities vaak is toegepast op klassiek toneelrepertoire. Deze theorieën bieden echter ook de mogelijkheid om het concept dramatische ironie toe te passen op andere verhalen en theatervormen. In hoofdstuk 3 ga ik de improvisatietheatervorm *Nachtgasten* analyseren, wat mede door de alwetendheid van het publiek ten opzichte van de acteurs een casus vormt die rijk is aan een bijzondere vorm van dramatische ironie.

## 2 Improvisatietheater, het publiek en *Nachtgasten*

Om te begrijpen hoe *Nachtgasten* zich als improvisatievorm onderscheidt van andere vormen van improvisatietheater, behandel ik in dit hoofdstuk eerst de historische en wetenschappelijke positionering van improvisatietheater. Daarna zet ik de belangrijkste kenmerken van improvisatietheater uiteen en besteed ik vervolgens aandacht aan de relatie tussen improvisatietheater en het publiek. Tenslotte bespreek ik hoe *Nachtgasten* aansluit op theorieën over improvisatietheater, maar ook hoe *Nachtgasten* door de rol van het publiek een bijzondere vorm van improvisatietheater is.

### 2.1 Historische en wetenschappelijke positionering van improvisatietheater

Improvisatietheater bestaat uit veel verschillende vormen en komt in meerdere theatervormen voor. Ook in het teksttheater is er sprake van improvisatie. Dit wordt ondersteund door theaterwetenschappers Anthony Frost en Ralph Yarrow, die beweren dat improvisatie fundamenteel is voor al het drama, omdat een acteur tijdens een voorstelling reageert op niet-gerepeteerde gebeurtenissen, bijvoorbeeld reacties van het publiek.<sup>30</sup> Zo zit er in principe in elke voorstelling een improvisatie-element.

Vanaf de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw ontwikkelde improvisatietheater zich ook als zelfstandige vorm. Er wordt in de geschiedenis van het improvisatietheater gesproken over twee stijlen: aan de ene kant een natuurlijke stijl en aan de andere kant de Chicago stijl. Het verschil tussen deze stijlen wordt door Frost en Yarrow beschreven. Zij leggen uit dat bij de natuurlijke stijl de interactie tussen de spelers centraal staat en bij de Chicago stijl is dat de interactie tussen de spelers en het publiek.<sup>31</sup> De natuurlijke stijl wordt vaak door regisseurs gebruikt tijdens repetities om hun acteurs door middel van improvisatieoefeningen een zo realistisch mogelijk personage te laten neerzetten. Een bekend Nederlands voorbeeld hiervan is regisseur Erik Vos, die vastlegde hoe hij vanaf de jaren '80 bij Toneelgroep De Appel improvisatieoefeningen deed met zijn acteurs, zodat deze zich goed in een personage konden verdiepen en een authentiek personage konden neerzetten.<sup>32</sup> Doordat hij later bij deze repetities ook publiek toeliet, probeerde hij de band tussen de spelers en het publiek sterker te maken.<sup>33</sup>

Het grote publiek is meer bekend met theaterimprovisaties die bij de Chicago stijl horen. Deze wordt door Frost en Yarrow gekenmerkt als korte, humoristische improvisatiescènes waarbij de

---

<sup>30</sup> Anthony Frost en Ralph Yarrow, *Improvisation in Drama* (Basingstoke: Macmillan, 1990), 1.

<sup>31</sup> Frost, *Improvisation in Drama*, 47.

<sup>32</sup> Vos, *De hele wereld is toneel*.

<sup>33</sup> Vos, *De hele wereld is toneel*, 13.

relatie tussen het publiek en de acteurs wordt benadrukt.<sup>34</sup> De Chicago stijl is in de jaren '50 ontstaan op de Universiteit van Chicago, waarin het geven van suggesties door het publiek (bijvoorbeeld locaties of personages) een van de onderscheidende kenmerken was.<sup>35</sup> Een programma zoals *De Lama's* past bij deze stijl.<sup>36</sup>

Er zijn relatief weinig wetenschappelijke teksten gepubliceerd over improvisatietheater. Mediawetenschappers Allan Baumer en Brian Magerko merken op dat “the discourse of improvisation was unique in that the content of the scene [...] was generated ad hoc.”<sup>37</sup> Door dit kenmerk van improvisatietheater is het moeilijk om het discours over improvisatietheater te vergelijken met andere theaterdiscoursen. Het grootste deel uit het improvisatietheaterdiscours bestaat uit boeken van regisseurs met improvisatieoefeningen en -technieken, zoals van een van de grondleggers van het improvisatietheater, Keith Johnstone.<sup>38</sup> Ook Nederlandse regisseurs hebben hier boeken over geschreven, zoals de eerder benoemde Erik Vos, maar ook André Besseling, die zijn werk in *Theater vanuit het niets* heeft vastgelegd.<sup>39</sup>

## 2.2 Kenmerken van improvisatietheater en de rol van het publiek

Ondanks de verschillende vormen van improvisatietheater kent improvisatietheater wel overkoepelende kenmerken. Een eerste kenmerk kwam in de vorige alinea al aan bod en gaat over de manier waarop theaterimprovisaties tot stand komen. Baumer en Magerko bestuderen in hun artikel hoe improvisatieacteurs narratief construeren.<sup>40</sup> Het construeren van het verhaal is volgens hen een van de belangrijkste kenmerken van improvisatietheater: het narratief van een improvisatievoorstelling wordt ad hoc geconstrueerd, waardoor alle acteurs een hoge mate van auteurschap hebben.<sup>41</sup> Een ander kenmerk is dat de acteurs elkaar steeds voorstellen doen, die kunnen worden geaccepteerd, bijgestuurd of geblokkeerd. De reacties op de voorstellen sturen het narratief van een theaterimprovisatie.<sup>42</sup> Tenslotte is er voor een interessante improvisatie volgens Baumer en Magerko altijd sprake van bepaalde conflicten.<sup>43</sup> Het is niet nadelig als voorstellen

---

<sup>34</sup> Frost, *Improvisation in Drama*, 47.

<sup>35</sup> Coleman, *The Compass*, 13-30.

<sup>36</sup> “De Lama's,” Beeld en Geluid Wiki, laatst bezocht op 26 januari 2021, [https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/De\\_Lama%27s](https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/De_Lama%27s).

<sup>37</sup> Allan Baumer en Brian Magerko, “An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre,” in *Interactive Storytelling*, geredigeerd door R. Aylett et al. (Berlijn: Springer, 2010), 167.

<sup>38</sup> Keith Johnstone, *Impro, improvisatie en theater*, vertaald door Pascale van Tongeren (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1990).

<sup>39</sup> André Besseling, *Theater vanuit het niets* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002).

<sup>40</sup> Baumer, “An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre,” 165-175.

<sup>41</sup> Baumer, “An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre,” 166.

<sup>42</sup> Baumer, “An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre,” 169-172.

<sup>43</sup> Baumer, “An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre,” 172.

worden geblokkeerd, omdat daardoor juist conflict ontstaat. Zolang de acteur een alternatief op een geblokkeerd voorstel geeft, is conflict hetgeen wat de scène drijft.

De rol van het publiek bij improvisatietheater wordt in eerste instantie gedefinieerd door de soort improvisatie. Bij de Chicago stijl is bijvoorbeeld het geven van suggesties door het publiek een waarneembaar kenmerk. Dit kenmerk past echter niet bij alle improvisatievormen. Er zijn daarentegen wel theorieën over de rol van het publiek tijdens een improvisatievoorstelling die toepasbaar zijn op alle improvisatievormen. Frost en Yarrow beweren bijvoorbeeld dat de toeschouwer bij improvisatietheater meer dan bij andere theatervormen actief is, omdat deze bij theaterimprovisaties constant bezig is met het decoderen van informatie, met als gevolg dat er nieuwe, vaak onbedoelde betekenissen uit de ontvangen signalen ontstaan. Het publiek 'leest' de voorstelling niet alleen, maar 'schrijft' deze ook, waardoor het publiek ook wel als co-createur wordt gezien.<sup>44</sup> Hiermee bedoelen Frost en Yarrow dat theaterimprovisaties niet compleet doordacht zijn. In tegenstelling tot teksttheatervoorstellingen, waar tijdens de repetities wel ruimte is om over elke keuze na te denken, hebben de acteurs van een improvisatievoorstelling deze ruimte niet. In hoofdstuk 3 zal duidelijk worden dat het verschil tussen teksttheater en improvisatietheater ook belangrijke gevolgen heeft voor de soort dramatische ironie die optreedt in deze theatervormen.

Psycholoog Robert Keith Sawyer benoemt eveneens dat het publiek bij improvisatietheater een co-createur is, omdat het wil dat de improvisatie slaagt.<sup>45</sup> Daarnaast zegt hij dat er bij het publiek een psychologische spanning en emotionele betrokkenheid ontstaat, wanneer zij kennis hebben van de betreffende improvisatievorm.<sup>46</sup> Hij beweert dus dat het publiek in haar hoofd participeert in de improvisatie. Volgens Frost, Yarrow en Sawyer hoeft er bij deze soort participatie geen sprake te zijn van een fysieke bijdrage.

### 2.3 *Nachtgasten* als improvisatietheatervorm

In dit hoofdstuk zijn de natuurlijke stijl en de Chicago stijl als improvisatietheatervormen besproken. Als improvisatievorm waarbij het verhaal centraal staat, past *Nachtgasten* bij een meer natuurlijke improvisatievorm. Ook zijn er in dit hoofdstuk verschillende kenmerken van improvisatietheater aan bod gekomen. Net als de andere improvisatievormen, wordt het narratief bij *Nachtgasten* ad hoc geconstrueerd. Ook worden er door de acteurs voorstellen gedaan, die bij *Nachtgasten* grotendeels zijn gebaseerd op de persoonlijke geheimen die de acteurs voor hun personage hebben gekregen. Zij zullen dan ook met de geheimen als uitgangsbasis het narratief construeren. Vanuit deze voorstellen

---

<sup>44</sup> Frost, *Improvisation in Drama*, 167-169.

<sup>45</sup> Robert Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration* (Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003), 116.

<sup>46</sup> Sawyer, *Group Creativity*, 120.



ontstaan er ook conflicten, een laatste kenmerk van improvisatietheater. Omdat de geheimen op elkaar voortbouwen en vaak haaks staan op elkaars belangen, ontstaan er conflicten, bijvoorbeeld wanneer een personage het geheim vertelt dat deze met zijn tegenspeler wil trouwen, terwijl de tegenspeler het geheim heeft dat deze het wil uitmaken. Op deze manier reageren de verhalen op elkaar en kunnen er lange improvisaties worden gespeeld.

*Nachtgasten* onderscheidt zich vooral door de rol die het publiek speelt. Hoewel het publiek geen fysieke inbreng heeft, vervult het wel een actieve rol. Het publiek ervaart niet simpelweg spanning door wat er op het toneel te zien is, maar kan door haar voorkennis als co-createur worden gezien. Het publiek weet wat de geheimen zijn en kan daardoor ook actief nadenken over wat er moet gebeuren, wil alles uit de verhaallijn en de persoonlijke geheimen behandeld worden. Hierdoor raken zij extra betrokken bij het verhaal en de voorstelling. Hoe dit precies tot uiting komt in een specifieke *Nachtgasten*-voorstelling en hoe deze rol mede ervoor zorgt dat er een nieuw begrip van dramatische ironie ontstaat, wordt in hoofdstuk 3 besproken.

### 3 *Nachtgasten*, dramatische ironie en het publiek

In dit analysehoofdstuk rapporteer ik mijn bevindingen van de dramaturgische analyse van *Het Onsterfelijkheids Comité*. Eerst laat ik zien hoe de klassieke theorieën over specifieke dramatische ironie grotendeels toepasbaar zijn op de *Nachtgasten*-formule. Daarna laat ik door het bespreken van elementen uit de formule ook zien hoe het debat over dramatische ironie wordt aangevuld: door de toepassing van dramatische ironie op *Nachtgasten* ontstaat er een nieuwe vorm van dramatische ironie. Van mijn bevindingen heb ik een representatieve selectie voorbeelden gemaakt, die in deze rapportage zijn verwerkt. De voorbeelden zijn steeds gekoppeld aan een onderdeel van de *Nachtgasten*-formule. De voorbeelden komen uit de pre-performance, de voorstelling zelf en de post-performance. Onder de pre-performance versta ik het proces voorafgaand aan de voorstelling, waarin de schrijver van het verhaal het algemene verhaal en de persoonlijke geheimen vertelt. Zoals ik al eerder schreef, vertelt de schrijver de persoonlijke geheimen voor een specifiek personage alleen aan de acteur die dat personage speelt. Het publiek hoort alle geheimen.

Nadat alle informatie is gegeven, begint na een korte voorbereidende pauze de voorstelling. De personages van *Het Onsterfelijkheids Comité* komen na afloop van hun werkdag, waarin zij contact (proberen te) leggen met het hiernamaals, bij elkaar om het een en ander te bespreken. Het Comité bestaat normaal gesproken uit drie vaste leden: Mariska en haar zus Joke, samen met haar man Boris Sr. Een half jaar geleden is Boris Sr. echter plotseling verdwenen en is hij dit weekend ineens teruggekomen om vervolgens zonder iets te zeggen Boris Jr. (Boy), zijn en Jokes zoon, mee te nemen voor een kampeerweekend. Ook nam hij zijn veel te jonge, nieuwe vriendin mee, genaamd Eline. Na het kampeerweekend van Boris, Boy en Eline komen de vijf personages bij elkaar omdat Boris een belangrijke mededeling komt doen. Voor de rest van het verhaal en de geheimen verwijs ik nogmaals naar Bijlage 1. De post-performance begint op het moment dat het slotapplaus door het publiek wordt ingezet. Ik richt me in de analyse op de eerste paar uur na de voorstelling, omdat het publiek hier de kans krijgt om in gesprek te gaan met elkaar en de acteurs.

#### 3.1 Specifieke dramatische ironie in *Nachtgasten*

Uit hoofdstuk 1 is gebleken dat het concept dramatische ironie vooral op klassiek toneelrepertoire is toegepast. *Nachtgasten* valt als improvisatietheatervorm onder een andere categorie, omdat het verhaal grotendeels terplekke wordt geconstrueerd. Ik laat in deze paragraaf eerst zien hoe er in de *Nachtgasten*-formule en -voorstelling ook sprake is van dit klassieke concept.

Een eerste voorbeeld verbind ik met een belangrijke *Nachtgasten*-regel voor de ontwikkeling van de plotstructuur: wees tactisch met je geheimen. De geheimen zijn de schakstukken voor het

ontrafelen en het ontwikkelen van het verhaal. Het is voor de acteurs de kunst om de geheimen niet te vroeg, maar ook niet te laat te vertellen.<sup>47</sup> Eline heeft een belangrijk geheim: ze is een engel en neemt dode mensen mee naar het hiernamaals. Ze heeft de taak gekregen om Boris mee te nemen, maar tijdens het kampeerweekend met Boris Sr. en zijn zoon Boy (Boris Jr.) kwam ze erachter dat ze haar aandacht al een half jaar op de verkeerde Boris heeft gevestigd: ze moest niet Boris Sr. meenemen, maar zijn zoon Boris Jr. Eline wil haar fout tijdens de voorstelling aan Boris Sr. opbiechten, maar voordat ze hieraan toekomt, zegt Boris Sr. tegen haar: “Jij hebt tot nu toe niet één fout gemaakt.” Dit is een exemplarisch voorbeeld van specifieke dramatische ironie. Hier is zichtbaar hoe Boris in onwetendheid van zijn situatie handelt. Het publiek wordt aangesproken doordat het in tegenstelling tot Boris de daadwerkelijke situatie kent: Eline heeft juist een enorme fout gemaakt en Boris heeft ongelijk in zijn uitspraak.

Een ander voorbeeld van specifieke dramatische ironie ligt ook besloten in hoe de acteurs met hun geheimen omgaan. Het is voor de plotwikkeling namelijk spannend wanneer acteurs een geheim met elkaar delen, dat anderen nog niet weten.<sup>48</sup> Ze kunnen hiermee spelen door hiernaar te hinten. Dit gebeurt ook in *Het Onsterfelijkheids Comité*, wanneer er een ongemakkelijke ontmoeting plaatsvindt tussen Boy en Eline. Ze weten niet hoe ze elkaar moeten begroeten, aangezien ze tijdens de kampeertocht met elkaar naar bed zijn geweest en de overige personages hier niet van op de hoogte zijn. Het publiek moet lachen om hoe Boy en Eline niet weten of ze elkaar moeten knuffelen, zoenen of een hand moeten geven, omdat het publiek dezelfde kennis heeft als Boy en Eline, in tegenstelling tot de andere acteurs. De acteurs reageren niet op deze ongemakkelijke ontmoeting, omdat zij de daadwerkelijke situatie niet kennen (dat Eline en Boy met elkaar naar bed zijn geweest). Deze scène laat zien dat specifieke dramatische ironie ook in een handeling van een personage tot uiting kan komen, namelijk het negeren van deze ongemakkelijke ontmoeting. Het feit dat het publiek wel moet lachen, bewijst ook dat deze specifieke dramatische ironie inspeelt op de emoties van het publiek.

### 3.2 Pre-performance en het publiek

Hoewel de theorieën over specifieke dramatische ironie zeer toepasbaar zijn op de *Nachtgasten*-formule, zijn er in deze formule ook voorbeelden van dramatische ironie aanwezig die een nieuwe betekenis toekennen aan de invulling van dramatische ironie en de rol die het publiek daarin speelt. Daarvoor ga ik eerst in op de pre-performance, waarin het publiek alle voorkennis (het gemeenschappelijke verhaal en de persoonlijke geheimen) van de schrijver van het verhaal

---

<sup>47</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*, 21.

<sup>48</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*, 22.

aangereikt krijgt. De acteurs krijgen van de schrijver alleen hun eigen geheimen te horen, samen met het gezamenlijke verhaal. Hierdoor is het publiek ten opzichte van de acteurs alwetend. Deze voorkennis en alwetendheid vormen de aanleiding voor algemene dramatische ironie. In hoofdstuk 1 beschreef ik hoe Sedgewick, Dekker en Pfister beweerden dat er door algemene dramatische ironie een constante spanning aanwezig is. Het publiek weet namelijk door hun alwetendheid dat er voor de personages momenten aankomen die niet in de lijn der verwachting van de personages liggen. Bij *Nachtgasten* uit deze spanning zich in de voorkennis die het publiek van de schrijver aangereikt krijgt. Het publiek weet zo waar het verhaal ongeveer naartoe zal gaan, omdat zij weten welke geheimen de acteurs kunnen vertellen.

De rol van het publiek kan verder worden ingevuld, wanneer deze vergeleken wordt met theorieën over improvisatietheater. In hoofdstuk 2 zette ik verschillende beweringen van literatuurwetenschappers uiteen. Daaruit kwam voort dat dat het publiek bij improvisatietheater een co-createur is, omdat het publiek meer dan bij teksttheater de voorstelling in gedachten meeschrijft en dat het emotionele spanning ervaart, waardoor het publiek wil dat de improvisatie slaagt. Doordat de geheimen bij *Nachtgasten* voor de voorstelling aan het publiek worden verteld, wordt er voor het publiek een nog open verhaalwereld gecreëerd waarin het publiek voor, tijdens en na de voorstelling wordt uitgenodigd om na te denken over de plotontwikkeling. Dit is een erg creatief proces, dat zich tijdens de voorstelling in de gedachten van elke individuele toeschouwer op een andere manier afspeelt. Bij *Nachtgasten* wordt dit proces aangedreven door de geheimen die de acteurs hebben gekregen. Een voorbeeld hiervan is dat Mariska en Joke vaak gissen wat Boris' mededeling is. Het publiek weet dit echter wel en wordt hierdoor uitgenodigd om na te denken over wanneer welk personage met het antwoord kan komen: Boris is al een half jaar dood en komt vanavond afscheid nemen van het aardse.

Een ander voorbeeld is een van de weinige soorten regieaanwijzingen die tijdens een *Nachtgasten*-voorstelling kan worden ingezet. Elke acteur heeft een prepaid telefoon bij zich, waarnaar de regisseurs aanwijzingen kunnen sturen, zoals dat een acteur een geheim moet vertellen of dat er naar een einde moet worden toegewerkt. In het laatste deel van *Het Onsterfelijkheids Comité* worden er vanuit de regietafel sms'jes naar Eline verstuurd en zijn er nog veel geheimen niet verteld. Hierdoor graaft het publiek in haar voorkennis naar welke acties Eline kan ondernemen of welk geheimen ze kan vertellen, zodat het verhaal tot een mooi einde komt. Ook dit is voor elke individuele toeschouwer een creatief en uniek proces.

Door de theorieën over algemene dramatische ironie en de rol van het publiek bij improvisatietheater te combineren, blijkt dat algemene dramatische ironie bij *Nachtgasten* de aanleiding vormt voor een co-creatief publiek. Hoewel de acteurs de baas blijven over het verhaal en

zij keuzes maken over wanneer ze welke geheimen vertellen, schrijft het publiek het verhaal met haar voorkennis in gedachten mee.

### 3.3 Post-performance en het publiek

Het publiek kan in *Nachtgasten* ook op een andere manier een co-creatieve rol vervullen. Nadat de acteurs hun applaus hebben ontvangen, stapt Koen Wouterse (een van de oprichters van *Nachtgasten*) op het podium en introduceert de achtste regel van *Nachtgasten*, die speciaal voor het publiek geldt: “Blijf, drink een drankje en vertel de acteurs wat ze allemaal gemist hebben.” Het publiek lacht, omdat de acteurs inderdaad veel gemist hebben, bijvoorbeeld dat Boy en Eline met elkaar naar bed zijn geweest. Een ander voorbeeld is dat Joke tijdens de voorstelling aan Boy en Mariska uitlegt hoe zij het auto-ongeluk met Boy en Mariska heeft veroorzaakt. Ze biedt haar excuses aan, terwijl Mariska eigenlijk aan het stuur heeft getrokken en daarmee het ongeluk heeft veroorzaakt. Boy en Mariska weten de daadwerkelijke situatie, maar onthouden Joke van deze informatie. In dit geval ziet het publiek wel een personage (Joke) dat handelt in onwetendheid van haar daadwerkelijke situatie, maar komt dit personage in de voorstelling niet achter die werkelijkheid. Hierdoor blijft het publiek achter met de spanning die wordt veroorzaakt door algemene dramatische ironie. In een *Nachtgasten*-voorstelling hoeven niet alle geheimen te zijn verteld en ook in deze voorstelling is dat het geval. Als gevolg hiervan zijn er nog veel potentiële open eindjes. Daarnaast blijft de spanning, die algemene dramatische ironie veroorzaakt, nog bij het publiek aanwezig, omdat deze niet altijd tot uiting is gekomen in specifieke dramatische ironie, oftewel dat niet alle geheimen zijn verteld.

Door het publiek na afloop van de voorstelling in staat te stellen met de acteurs te praten over het verhaal, beleven individuele toeschouwers nog momenten van specifieke dramatische ironie, omdat de acteurs reageren op de voor hen nieuwe informatie. Daarnaast krijgen ze de kans het verhaal zelf mee te vertellen. Toeschouwers kunnen met de acteurs bespreken welke geheimen er nog niet zijn verteld, maar ook hoe een acteur een bepaald geheim (anders) had kunnen vertellen, waardoor het plot zich op een andere manier had kunnen ontwikkelen. Zo worden er verschillende scenario's besproken, waardoor de verhaalwereld tot na de voorstelling ontwikkeld wordt en dit voor elke toeschouwer en acteur zorgt voor andere plotontwikkelingen en belevingen van de voorstelling. Op deze manier kan het publiek dus ook als co-createur van het verhaal worden gezien.

### 3.4 'Onbegrensde dramatische ironie' als nieuwe vorm

Deze analyse liet niet alleen zien hoe klassieke theorieën over dramatische ironie grotendeels toepasbaar zijn op de relatief nieuwe improvisatievorm *Nachtgasten*, maar ook hoe er door deze

toepassing een nieuwe vorm van dramatische ironie ontstaat. In deze paragraaf stel ik voor om deze nieuwe vorm te definiëren als 'onbegrensde dramatische ironie', die ik aan de hand van het verschil tussen dramatische ironie in teksttheater en *Nachtgasten* wil beargumenteren. Dit verschil bespreek ik vanuit het perspectief van de auteur van het verhaal, de acteurs en het publiek.

Een eerste verschil bevindt zich in de rol van de auteur van het verhaal. Bij het teksttheater is door de tekstschrijver precies vastgelegd op welke momenten specifieke dramatische ironie tot uiting komt. In tegenstelling tot het teksttheater kan specifieke dramatische ironie bij *Nachtgasten* wel verschuiven. De schrijver bedenkt nog steeds het verhaal en de verschillende verhaalelementen, maar zet nog niet vast in welke volgorde het plot wordt ontwikkeld en op welke momenten specifieke dramatische ironie wordt ingelost. Zo creëert de schrijver van het verhaal bij *Nachtgasten* een groot netwerk van potentiële plotontwikkelingen, waarmee hij ook veel verschillende mogelijkheden creëert om specifieke dramatische ironie tot uiting te laten komen. De schrijver zet het kader neer waarbinnen de acteurs kunnen spelen en geeft aan het publiek de voorkennis over de geheimen mee, die vanaf dan door het publiek wordt ervaren als algemene dramatische ironie. Na het schrijven van de verhaalelementen draagt de schrijver van het verhaal een deel van zijn auteurschap over aan de acteurs en het publiek, die de plotontwikkeling en de constructie van dramatische ironie verder invullen.

De constructie van dramatische ironie verschilt ook in de rol die de acteurs, naast hun personage, spelen. Zoals ik net beschreef, staat de dramatische ironie bij het teksttheater al vast. Voor het veroorzaken van specifieke dramatische ironie spelen de acteurs hun personage zoals is vastgelegd in het script. Zo zorgen ze ervoor dat de dramatische ironie steeds op hetzelfde moment tot uiting komt. Bij *Nachtgasten* krijgen de acteurs van de schrijver van het verhaal een deel van het auteurschap, omdat ze mogen bepalen op welke manier het plot wordt ontwikkeld en welke geheimen ze daarbij vertellen. Hierdoor zijn de acteurs voor een deel ook verantwoordelijk voor het veroorzaken van dramatische ironie.

Er is in de rol van de acteurs nog een ander belangrijk verschil. In het teksttheater gaat dramatische ironie over de onwetendheid van het personage ten opzichte van het publiek. De acteur die het personage speelt, weet wel wat zijn personage tijdens de voorstelling gaat overkomen en handelt als bewust acteur niet in onwetendheid; het personage dat door de acteur wordt gespeeld, doet dat wel. Bij *Nachtgasten* zijn niet alleen de personages, maar ook de acteurs ten opzichte van het publiek onwetend. Het zou daardoor aannemelijk zijn dat de acteurs tijdens en na het spelen van de voorstelling ook dramatische ironie ervaren. Elke acteur heeft namelijk door zijn geheimen ten opzichte van de tegenspelers een bepaalde alwetendheid, die ervoor zorgt dat de acteur zijn tegenspelers in onwetendheid ziet handelen. Een voorbeeld hiervan is wanneer een acteur vertelt dat deze met een tegenspeler wil trouwen en de tegenspeler hiermee verrast. Deze constructie

werkt ook de andere kant op. Een acteur kan immers verrast worden door de geheimen van een tegenspeler, bijvoorbeeld wanneer de tegenspeler het huwelijksaanzoek afwijst, omdat diens geheim is dat de relatie beëindigd moet worden.

Tenslotte is er een fundamenteel verschil in de rol van het publiek. Bij teksttheater beleeft het publiek de specifieke dramatische ironie steeds op dezelfde manier. In tegenstelling tot het teksttheater staat de specifieke dramatische ironie bij *Nachtgasten* niet vast. Door de voorkennis die het publiek heeft, ervaart het wel de constante spanning van algemene dramatische ironie, maar deze komt niet altijd tot uiting in specifieke dramatische ironie. Omdat deze momenten nog niet vaststaan, wordt het publiek uitgenodigd om na te denken over hoe het plot zich het beste kan ontwikkelen en welke geheimen de acteurs in kunnen zetten, om zo specifieke dramatische ironie te creëren. Op deze manier vervult het publiek de rol van een co-createur.

Maar ook op een andere manier is het publiek een co-createur. Elke toeschouwer wordt namelijk na de voorstelling uitgenodigd het verhaal verder te vertellen en de verhaalwereld van het gespeelde *Nachtgasten*-verhaal verder uit te breiden en te ontwikkelen. Omdat nog niet alle geheimen zijn verteld, krijgt de toeschouwer de kans om de overgebleven extra kennis aan de acteurs te vertellen, waarna er, afhankelijk van wat de toeschouwer vertelt, nog steeds momenten van specifieke dramatische ironie tot uiting kunnen komen. Samen kunnen zij andere plotontwikkelingen of -eindes bedenken, waarmee het plot tot na de voorstelling wordt uitgebreid of veranderd.

Deze fundamentele verschillen leiden tot mijn voorstel om deze vorm van dramatische ironie als 'onbegrensd' te definiëren. Bij *Nachtgasten* is deze vorm van dramatische ironie allereerst onbegrensd, omdat het geschreven verhaal en de geheimen niet kunnen vastleggen wanneer en hoe dramatische ironie tot uiting gaat komen. Omdat de acteurs bij *Nachtgasten* niet altijd alle geheimen vertellen, komt de dramatische ironie ook niet altijd volledig tot uiting, waardoor het ook onbegrensd te noemen is. Daarnaast zorgt de co-creatieve rol van het publiek ervoor dat de beleving van dramatische ironie onbegrensd blijft: het verhaal kan bij zowel de acteurs als het publiek tot ver na de voorstelling ontwikkeld worden, waarin ieder individu de dramatische ironie op een ander moment en op een andere manier beleeft.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> In eerste instantie heb ik deze vorm van dramatische ironie 'open-ended dramatic irony' genoemd. Echter, omdat dit eindwerkstuk in het Nederlands is geschreven, vond ik een Nederlandse vertaling passender.

## Conclusie

In dit onderzoek heb ik door middel van een dramaturgische analyse gekeken naar hoe de betrokken rol van het publiek bij de improvisatietheatervorm *Nachtgasten* tot een nieuw begrip van het concept dramatische ironie leidt. Hierin heb ik niet alleen een brug geslagen tussen een klassiek concept en een relatief nieuwe theatervorm, maar heb ik door deze toepassing ook laten zien hoe hierdoor een nieuwe vorm van dramatische ironie optreedt, die deels wordt gekenmerkt door de co-creatieve rol die het publiek bij *Nachtgasten* speelt.

Door bij *Nachtgasten* het publiek, in tegenstelling tot de acteurs, voorkennis over de voorstelling aan te reiken in de vorm van de persoonlijke geheimen, is het publiek ten opzichte van de acteurs alwetend. Die alwetendheid heeft als gevolg dat het publiek tijdens de gehele voorstelling algemene dramatische ironie ervaart, die zich uit in een constante spanning over hoe het verhaal zich gaat ontwikkelen. Hierin ligt een eerste betrokken rol voor het publiek weggelegd. Het publiek wordt door haar voorkennis namelijk uitgedaagd om na te denken over de plotontwikkeling, waardoor het publiek een co-createur van het verhaal wordt.

Een tweede rol voor het publiek ligt besloten in de post-performance, waarin het publiek wordt uitgenodigd om met de acteurs in gesprek te gaan over het verhaal en de geheimen. Niet alle geheimen worden namelijk verteld, met als gevolg dat algemene dramatische ironie niet altijd tot uiting komt in specifieke dramatische ironie. In *Nachtgasten* is niet vastgelegd welke geheimen verteld gaan worden, wat ervoor zorgt dat de dramatische ironie altijd ingebakken zit in de formule, maar dat uit de voorstelling moet blijken in welke vorm van dramatische ironie deze zich zal manifesteren. Daarentegen krijgt het publiek wel de kans om nog onontdekte geheimen en verhaallijnen verder te ontwikkelen door met de acteurs in gesprek te gaan. Hierdoor is elke individuele toeschouwer ook op dit vlak een co-createur van het verhaal.

Doordat de dramatische ironie bij *Nachtgasten* niet van tevoren is vastgelegd, waardoor ook niet vaststaat wanneer, of en hoe deze tot uiting komt, is de dramatische ironie in *Nachtgasten* onbegrensd te noemen. Daarnaast zorgt de co-creatieve rol van het publiek ervoor dat de mogelijkheden van het ontwikkelen van het plot onbegrensd blijven en voor ieder individu voor een andere beleving van de voorstelling zorgen. Deze inzichten leiden ertoe dat ik voorstel om deze nieuwe vorm als 'onbegrensd dramatische ironie' te definiëren.

Deze nieuwe vorm brengt ook beperkingen met zich mee. Omdat de specifieke dramatische ironie in *Nachtgasten* niet altijd tot uiting komt, ervaart het publiek niet altijd de volledige voldoening als bij een teksttheatervoorstelling. Het publiek blijft achter met informatie, die de acteurs tot na de voorstelling nog steeds niet hebben achterhaald. Anderzijds laat deze beperking



ook de kracht van improvisatietheater zien: een improvisatie hoeft niet altijd te slagen. Een improvisatie is ook interessant wanneer niet alles uit de verhaallijn aan bod is gekomen. Juist hierdoor wordt de co-creatieve rol van het publiek benadrukt. Het publiek denkt namelijk mee over het slagen van de improvisatie.

Hoewel de toepassing van dramatische ironie op *Nachtgasten* nieuwe inzichten heeft opgeleverd over dramatische ironie en de rol van het publiek bij *Nachtgasten*, zijn er nog onontdekte kanten aan dit onderzoek. Ik heb de ontwikkeling van onwetendheid naar kennis vanuit het perspectief van de acteurs namelijk niet meegenomen in mijn dramaturgische analyse. Tijdens het analyseproces ontdekte ik dat de acteurs tijdens de voorstelling ook momenten van dramatische ironie kunnen beleven, bijvoorbeeld wanneer een acteur een geheim van een ander personage hoort, waardoor het verhaal voor deze acteur weer verder wordt ontwikkeld. Daarnaast zijn bij *Nachtgasten* niet alleen de personages ten opzichte van het publiek onwetend: het zijn de acteurs die niet over alle kennis beschikken. Voor een vervolgonderzoek zou specifieke aandacht besteed kunnen worden aan hoe een acteur dramatische ironie beleeft tijdens een *Nachtgasten*-voorstelling.

Ook biedt de toepassing van het concept dramatische ironie op *Nachtgasten* de ruimte om andere vormen van improvisatietheater met dit concept te onderzoeken. Een improvisatieprogramma zoals *De Lama's* zou hiervoor een geschikte casus zijn, aangezien er bij dit programma ook spellen voorkomen waarin het publiek meer kennis heeft dan de acteur(s). Een voorbeeld hiervan is het spel waarin een 'vrijgezelle' acteur vragen moet stellen aan zijn onbekende dates. Terwijl het publiek kan zien welke kandidaten zijn nieuwe liefde kunnen worden, moet de acteur aan de hand van vragen en antwoorden zien te achterhalen wie zijn dates zijn. Doordat de 'vrijgezelle' acteur niet weet wie de kandidaten zijn, ziet het publiek de acteur in onwetendheid van zijn situatie handelen en beleeft hierdoor specifieke dramatische ironie. Ook valt hierin 'onbegrensde dramatische ironie' te herkennen, omdat het niet vaststaat of en hoe de acteur gaat raden wie de kandidaten zijn.

Met dit onderzoek heb ik aangetoond dat het publiek bij *Nachtgasten* op twee manieren de rol van co-createur vervult, namelijk door ten eerste als medeschrijver van het verhaal actief na te denken over de plotontwikkeling en ten tweede na afloop van de voorstelling het verhaal mede te vertellen. Samen met de toepassing van dramatische ironie op *Nachtgasten*, heeft dit geleid tot een nieuwe vorm van dit concept, die ik 'onbegrensde dramatische ironie' noem. Door deze inzichten heb ik niet alleen bijgedragen aan de wetenschappelijke kennis over dramatische ironie en improvisatietheater, maar heb ik ook willen laten zien hoe *Nachtgasten* als improvisatietheatervorm op een bijzondere en complexe manier verhalen vertelt.

## Bibliografie

- Baumer, Allan en Magerko, Brian. "An Analysis of Narrative Moves in Improvisational Theatre." In *Interactive Storytelling*, geredigeerd door R. Aylett, M.Y. Lim, S. Louchart, P. Petta en M. Riedl, 165-175. Berlijn: Springer, 2010.
- Beeld en Geluid Wiki. "De Lama's." Laatst bezocht op 26 januari 2021.  
[https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/De\\_Lama%27s](https://wiki.beeldengeluid.nl/index.php/De_Lama%27s).
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2e editie. London: Routledge, 1997.
- Besseling, André. *Theater vanuit het niets*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002.
- Blissett, William. "The Secret'st Man of Blood. A Study of Dramatic Irony in Macbeth." *Shakespeare Quarterly* 10 nummer 3 (1959): 397-408.
- Coleman, Janet. *The Compass: The Improvisational Theatre that Revolutionized American Comedy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Croiset, Niels, Koen Wouterse en Yorick Zwart. *Nachtgasten, de methode*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2014.
- Dekker, Annie Femmina. *Ironie in de Odyssee*. Academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 1965.
- Frost, Anthony en Ralph Yarrow. *Improvisation in Drama*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Groot Nibbelink, Liesbeth, en Sigrid Merx. "Dramaturgical Analysis: A relational approach." Universiteit Utrecht, ongepubliceerde paper, 2019.
- Het Onsterfelijkheids Comité*. Geschreven door Yorick Zwart. Rozentheater, Amsterdam, 1 mei 2011.
- Johnstone, Keith. *Impro, improvisatie en theater*. Vertaald door Pascale van Tongeren. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1990.
- Muecke, Frances. "Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido." *The American Journal of Philology* 104, nummer 2 (1983): 134-155.
- Pfister, Manfred. "Sending and receiving information." In *The Theory and Analysis of Drama*. Vertaald door John Halliday, 40-102. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Sawyer, Robert Keith. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003.

Sedgwick, Garnett Gladwin. *Of Irony: Especially in Drama*. Toronto: University of Toronto Press: 1948.

Vos, Erik. *De hele wereld is toneel: tekst, beweging, improvisatie*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.

## Bijlage 1: Samenvatting *Het Onsterfelijkheids Comité*

### Opmerking

Dit is een samenvatting van de belangrijkste verhaalelementen en geheimen voor mijn analyse. Voor het originele verhaal verwijs ik naar het boek *Nachtgasten, de methode*.<sup>50</sup> Ik noem nu dus alleen de elementen en geheimen van het verhaal die relevant zijn voor mijn eindwerkstuk. Het originele verhaal is complexer en bevat meer geheimen en details.

### Schrijver

Yorick Zwart

### Personages

Mariska Yasolé, midden dertig

Joke Toelstra-Yasolé, bijna vijftig

Boris Toelstra, midden vijftig

Boris "Boy" Toelstra Junior, twintiger

Eline Wijnhoff, twintiger

### Verhaal

*Het Onsterfelijkheids Comité* gaat over een familie die contact probeert te leggen met het hiernamaals. Het Comité bestaat uit drie vaste leden: Boris, zijn vrouw Joke en Jokes zus Mariska. Het Comité is eind negentiende eeuw opgericht en wil achterhalen hoe onsterfelijkheid kan worden bereikt. Elke zondagavond komt het Comité met een enthousiaste groep mensen bijeen en proberen ze contact te leggen met de doden. Helaas is er nog geen sluitend bewijs ontdekt.

De persoonlijke levens van Boris, Joke en Mariska hebben ook niet stilgelegen. Joke ontdekte een half jaar geleden dat haar man Boris in bed lag met haar zus Mariska. Joke en Boris kregen hierover ruzie, waarna Boris is vertrokken en voor een half jaar onvindbaar was. Joke, Boy en Mariska hebben hem geprobeerd te zoeken, maar door een ruzie van de zussen kregen ze een auto-ongeluk. Mariska en Joke kwamen er met de schrik vanaf, maar Boy belandde in het ziekenhuis. Sinds het ongeluk is hij niet meer de oude en kan hij ook niet meer praten.

De ruzie van Mariska en Joke is inmiddels bijgelegd. Sinds vorige week is Boris zonder aankondiging weer terug, samen met een veel te jonge vriendin, Eline. Boris nam zijn zoon Boy meteen mee voor een kampeertochtje en vertrok weer. Vanavond komt hij na afloop van de bijeenkomst van het Comité langs om een belangrijke mededeling te doen.

### Geheimen Mariska Yasolé

- Nadat Boris verdween, zijn Mariska, Joke en Boy hem in de auto gaan zoeken. In de auto kregen Joke en Mariska enorme ruzie en in die ruzie trok Mariska aan het stuur. Mariska heeft het auto-ongeluk dus veroorzaakt en is hiermee verantwoordelijk voor Boys toestand.
- Joke heeft niks gemerkt van de ruk van Mariska aan het stuur en voelt zich schuldig over het ongeluk. Ook vergaf ze Mariska dat ze was vreemdgaan met Boris. Daarom heeft Mariska

---

<sup>50</sup> Croiset, *Nachtgasten, de methode*, 47-60.

Joke verzekerd dat het maar één keer was gebeurd. De waarheid is echter dat Mariska al drie jaar een verhouding met Boris heeft en dat Mariska stapelverliefd op hem is geworden.

- Mariska heeft de waarheid wel aan Boy verteld, omdat hij toch niet kan praten.

### **Geheimen Joke Toelstra-Yasolé**

- Nadat Joke haar man Boris in bed betrapt met haar zus Mariska, kreeg Joke die avond enorme ruzie met hem. Toen Boris ging slapen, heeft Joke een kussen op zijn hoofd gedrukt. Joke dacht eerst dat ze haar man vermoord had, maar gelukkig deed hij daarna zijn ogen weer open. Hij stond op uit bed en vertrok zonder iets te zeggen. Een half jaar lang heeft Joke niets meer van hem vernomen.
- Toen Joke met Mariska en Boy een week na de verdwijning haar man ging zoeken, kreeg Joke enorme ruzie met haar zus Mariska. Joke verloor door de chaos de controle over het stuur, waardoor Boy in het ziekenhuis belandde en zijn vermogen om te spreken verloor. Joke voelt zich sindsdien ontzettend schuldig, omdat zij denkt dat ze het ongeluk veroorzaakt heeft.
- Joke heeft het uitgepraat met Mariska en heeft Mariska vergeven voor het vreemdgaan met Jokes man. Mariska heeft Joke ervan verzekerd dat het maar één keer is gebeurd.
- Nu Boris weer terug is, is Jokes woede over wat hij allemaal geflikt heeft ook weer terug. Daarnaast komt hij ook nog aanzetten met een veel te jong meisje en heeft hij dit weekend Boy zomaar meegenomen.

### **Geheimen Boris Toelstra**

- Boris is er heilig van overtuigd dat er een leven is na de dood. Drie jaar geleden vond Boris in de oude geschriften van zijn overgrootvader een paar bijzondere ontdekkingen. Hij vond onder andere de aanwijzing dat “door middel van sublimatie de poort naar het hiernamaals geopend kan worden. Sublimeren kan enkel en alleen plaatsvinden tijdens het hoogtepunt van geslachtsgemeenschap.” Omdat Boris niet zeker was van Jokes geloof in het hiernamaals, heeft hij drie jaar lang geprobeerd te ‘sublimeren’ met haar zus Mariska.
- Toen Boris een half jaar geleden door zijn vrouw Joke werd betrapt met Mariska, kregen Boris en Joke enorme ruzie. In de nacht drukte Joke een kussen op het gezicht van Boris. Boris heeft dit niet overleefd en is dood. Wel is hij in zijn oude lichaam direct opgestaan en vertrokken van huis.
- Eline, een engel, kwam de dode Boris na een tijdje opzoeken en zou Boris meenemen naar het hiernamaals. Eline nam hem mee naar een hotel en daar hebben ze geweldig gevreeën. Boris wist toen zeker dat dit de ‘sublimatie’ was waarover zijn overgrootvader had geschreven.
- Boris kwam alleen niet in het hiernamaals terecht, maar bleef met Eline op aarde. Elke avond probeerden Boris en Eline opnieuw te sublimeren, maar het wilde steeds niet lukken. Wel is Boris verliefd geworden op Eline.
- Boris wilde nog wel afscheid nemen van zijn zoon Boy. Hij nam Boy mee op kampeertocht en op de eerste dag zei hij niks, maar op de tweede dag was hij ineens genezen en sprak hij weer. Ze gaan vanavond terug naar de andere familieleden, zodat Boris kan vertellen dat hij al die tijd gelijk had en dat hij afscheid gaat nemen van het aardse.

### **Geheimen “Boy” Toelstra Junior**

- Na het auto-ongeluk van Mariska, Joke en Boy, belandde Boy in het ziekenhuis. Hij had geen pijn, maar voelde zich alleen leeg. Daardoor had hij ook geen behoefte meer om te praten.
- Omdat Boy niet meer praatte, heeft zijn tante Mariska hem op een dag verteld dat zij het auto-ongeluk had veroorzaakt. Ook vertelde ze dat ze al drie jaar lang een relatie had met Boys vader.
- Na een half jaar kwam Boys vader, Boris, weer terug, omdat hij Boy mee wilde nemen op een kampeertocht. Eline, Boris' nieuwe vriendin, deed Boy wel wat en die avond bedreven ze op een hemelse manier de liefde. Daarna voelde hij zich ineens weer warm van binnen en verdween het lege gevoel.
- Eline heeft zich daarna geopenbaard als engel en heeft verteld dat Boy dood is. Ze had al eerder moeten komen om Boy mee te nemen naar het hiernamaals, maar dat was 'door omstandigheden' niet gelukt. Om het goed te maken mag Boy vanavond nog één keer afscheid nemen van zijn familie.

### **Geheimen Eline Wijnhoff**

- Eline is een engel en is afkomstig uit het hiernamaals. Haar baan is om met overleden mensen te sublimeren, om ze vervolgens mee te kunnen nemen naar het hiernamaals.
- Een half jaar geleden was het Elines taak om Boris Toelstra mee te nemen. Ze probeerde met hem te sublimeren, maar dat lukte niet in een keer. Ze proberen inmiddels al een half jaar succesvol te sublimeren.
- Toen Boris vertelde dat hij zijn zoon nog een keer wilde zien, begon er bij Eline iets te dagen. Eline was al een half jaar de verkeerde Boris Toelstra aan het proberen te sublimeren. Boys echte naam is namelijk Boris Toelstra Junior.
- Tijdens de kampeertocht heeft Eline met Boy gesublimeerd en dit lukte meteen. Eline vertelde dat Boy dood is en dat hij mee moet naar het hiernamaals. Ook bood ze haar excuses aan voor het lange wachten en zei ze dat het 'door omstandigheden' niet eerder was gelukt. Als goedmaker mag Boy van Eline nog één keer afscheid nemen van zijn familie.

## Bijlage 2: Verklaring kennisneming plagiaatregels



Universiteit Utrecht

### **Verklaring Intellectueel Eigendom**

---

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Nikki te Grotenhuis

Studentnummer: 6203280

Plaats: Utrecht

Datum: 29-01-2021

Handtekening:

*Nikki te Grotenhuis*