

# **KOMISCH...MAAR TOCH OOK OM TE LACHEN**

HET WERK VAN JETSE BATELAAN BEZIEN IN HET LICHT VAN 'THEATRE OF THE ABSURD'  
BINNEN EEN POSTDRAMATISCHE CONTEXT

|Door: Thorsten J. Blokzijl | 3272966|

|Universiteit Utrecht Faculteit Geesteswetenschappen |

|Opleiding: Theatre Studies | Specialisatie: Theaterdramaturgie|

|Begeleider: dr. Chiel Kattenbelt | Tweede lezer: drs. Bart Dieho|

| Augustus 2011|

# INHOUDSOPGAVE

<b>1. INLEIDING.....</b>	<b>4</b>
1.1 Motivatie onderzoeksonderwerp.....	4
1.2 Doelstellingen en hypotheses.....	5
1.3. Onderzoeksvragen.....	7
1.4 Toelichting structuur en uitvoering onderzoek.....	7
<b>2. 'THEATRE OF THE ABSURD' BINNEN EEN POSTDRAMATISCHE CONTEXT.....</b>	<b>9</b>
2.1 DE ABSURDITEIT VAN HET ABSURDE.....	9
<i>Devaluatie van de taal.....</i>	11
<i>Het tragikomische element van het 'Absurde'.....</i>	12
2.2 DE TRADITIE VAN HET ABSURDE: HET 'PURE' ELEMENT VAN THEATER.....	14
<i>Van mimus tot Shakespeare.....</i>	14
<i>Van mythologische archetypes tot het Freudiaanse onderbewuste.....</i>	15
<i>Tweede wereldoorlog en de profeet Antonin Artaud.....</i>	16
2.3 VOORBIJ HET ABSURDE.....	17
2.4 DE DEVALUATIE VAN TAAL EN DE BENADRUUKING VAN FYSICALITEIT EN VISUALITEIT IN POSTDRAMATISCH THEATER.....	18
2.5 FYSICALITEIT EN VISUALITEIT IN POSTDRAMATISCH THEATER.....	20
<b>3. VERDIEPING: (NON-)COMMUNICATIE EN KOMISCHE PROCEDÉS.....</b>	<b>22</b>
3.1 NUANCERING VAN DE KLOOF TUSSEN ABSURD TONEEL EN POSTDRAMATISCH THEATER.....	23
3.2 THEATER ALS PLATFORM VAN (NON-) COMMUNICATIE.....	25
3.3 ABSURDITEIT VAN KOMISCHE PROCEDÉS.....	29
3.4 TOELICHTING "SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 1".....	30
SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 1.....	32
3.5 TOELICHTING "SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 2".....	33
MOGELIJKE SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 2.....	35
<b>4. CASESTUDY: HET WERK VAN JETSE BATELAAN.....</b>	<b>37</b>
4.1 BATELAAN: DE ABSURDIST.....	38
4.2 ANALYSE VOORSTELLINGEN <i>REUZEN</i> EN <i>VOORSTELLING WAARIN HOPELIJK NIETS GEBEURT</i> .....	39
MOGELIJKE SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS': JETSE BATELAAN.....	40
<i>I. Referentiële procedés in Reuzen en Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt.....</i>	41
<i>II. Immanente procedés in Reuzen en Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt.....</i>	42
4.3 BATELAAN: DICHT DE KLOOF.....	44
<i>Non communicatie.....</i>	45
<i>Gemeenschappelijk concentratie.....</i>	47

<b>5. CONCLUSIE EN AANBEVELINGEN .....</b>	<b>50</b>
5.1 JETSE BATELAAN DICHT DE KLOOF?.....	50
5.2. MOGELIJKHEDEN VERVOLGONDERZOEK.....	52
<b>6. EEN DANKWOORD:.....</b>	<b>54</b>
<b>LITERATUUR .....</b>	<b>55</b>
<b>BIJLAGE .....</b>	<b>57</b>

# 1. INLEIDING

Absurdisme in het theater is van alle tijden. Nog altijd is de absurditeit van het 'Absurde' een bron van inspiratie voor theatermakers. Een *onuitputtelijke* bron zullen sommigen zeggen: zo lang als de mens bestaat, zo absurd is het leven te noemen. Aangezien het theater een geschikt platform is om het dagelijks leven goed onder de loep te nemen, blijft het absurdisme in het theater interessant voor menig theatermaker. Hoe de eerste gedachte omtrent absurd toneel wellicht uitgaat naar het werk van Beckett of Ionesco, kent ook Nederland een grote traditie als het gaat om het Absurdisme in de kunsten. Denk aan film- en theaterproducties van Alex van Warmerdam en Arjan Ederveen. Met dergelijk absurdisme zijn jonge theatermakers als Lotte van den Berg, Boukje Schweigman, Gienke Deuten en Jetse Batelaan opgegroeid. Zij hebben geleerd dat er meer is dan Shakespeare en Tsjechov. Dat er andere middelen zijn dan de tekst om 'het artistieke ei kwijt te kunnen'. Dat makers zich ook kunnen baseren op eigen, divers materiaal, dat er geen causaal opgebouwd verhaal moet worden verteld en dat niet alles uitgelegd hoeft te worden. Met als gevolg dat het Absurdisme in het theater vandaag de dag springlevend lijkt te zijn.

## 1.1 MOTIVATIE ONDERZOEKSONDERWERP

Velen van deze genoemde theatermakers hebben samen dezelfde theateropleiding gevolgd, waardoor hun stijl overeenkomsten vertoont. Het lijkt alsof visuele soberheid, verwondering, het ontbreken van (psycho-)logische ontwikkelingen en licht absurdistische en sprookjesachtige trekken steeds vaker in huidige voorstellingen te herkennen zijn. Althans, dat geldt mijns inziens voor het werk van Jetse Batelaan. Mijns inziens is Jetse Batelaan een absurdist van deze tijd. Zijn voorstellingen concentreren zich op het gebruik van ruimte en beweging, in plaats van taal of personageontwikkelingen. Niet langer dient een klassiek verhaal als uitgangspunt, maar eerder tijdloze objecten of gevoelens: een schilderij, een foto, woede of blijdschap. Door de taal niet meer centraal te stellen in het maakproces of eindresultaat, krijgt het visuele aspect bijzondere aandacht. Mijn fascinatie voor visueel absurdistisch theater is het vertrekpunt geweest bij het schrijven van deze scriptie.

## 1.2 DOELSTELLINGEN EN HYPOTHESES

Deze scriptie is een poging om ‘het Absurde’ in theater inzichtelijk te maken. Waarom wordt absurditeit vaak als komisch ervaren? Hoe werken komische procedés? Wat zegt het werk van vroegere en huidige absurdisten over de tijd waarin zij leven of hebben geleefd? En hoe kan men – met de kennis over het Absurdisme binnen een postdramatische context – naar het werk van Jetse Batelaan kijken? Om antwoorden op dergelijke vragen te geven zal de historische context van het Absurdisme uitvoerig worden behandeld. Een belangrijke bron aangaande absurdistisch theater is het werk *Theatre of the Absurd*<sup>1</sup> van Martin Esslin uit 1961. Esslin wordt gezien als een van de belangrijkste wetenschappers, die naam gaf aan het fenomeen ‘absurd theater.’ Een ander belangrijk werk dat in een beschouwing van een historische context wordt behandeld is *Postdramatisches Theater*<sup>2</sup> van Hans-Thies Lehmann uit 1999.<sup>3</sup> Zoals Esslin gezien kan worden als de initiator van de term *Theatre of the Absurd*, gaf Lehmann vorm aan de term *Postdramatisch Theater*.

Het werk van Esslin zal in deze scriptie gebruikt worden als handvat om dramaturgische principes omtrent absurdisme op een bepaalde manier in traditie te beschouwen. De eerste druk van dit werk stamt zoals gezegd uit 1961, maar kan middels een beschouwing vanuit een postdramatische context gebruikt worden om voorbeelden uit de huidige theaterpraktijk te begrijpen. Dit omdat het postdramatisch theater het moderne drama inzichtelijk kan maken. In het absurd toneel (ook *anti-theater* of *nouveau théâtre*) ligt het ‘absurde’ veelal besloten in fysieke en visuele elementen. Dat maakt dat fysicaliteit en visualiteit bijzondere aandacht krijgen binnen alle tekensystemen. Met de term fysicaliteit wordt de fysieke verschijning van het personage bedoeld. Bijvoorbeeld *hoe* draagt een acteur een tekst voor? Of is sprake van non-verbale communicatie? Visualiteit duidt op theatrale elementen die aanspraak doen op het ‘kijken’ van de toeschouwer. Dit kan bijvoorbeeld de scenografie of het licht van een voorstelling zijn. Een verhoogde aandacht voor fysicaliteit en visualiteit is ook van toepassing op het postdramatische theater waar Lehmann over spreekt. In het postdramatisch theater wordt een zekere afstand genomen van de tekst, waardoor fysieke en visuele aspecten van de voorstelling relatief meer aandacht krijgen. De fysieke aanwezigheid van de performer duidt op de notie van

---

<sup>1</sup> Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961).

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

<sup>3</sup> Voor het schrijven van deze scriptie wordt gebruikt gemaakt van de Engelse vertaling: Hans-Thies Lehmann. *Postdramatic Theatre* (Londen en New York: Routledge, 2006).

'het actuele' waar Lehmann over spreekt. Ofwel, het postdramatisch theater benadrukt het belang van het theater als transitorisch fenomeen in het 'hier en nu', als tegenhanger van het dramatische theater dat refereert aan het 'daar en toen.'

Ook kan middels deze theorieën gekeken worden naar de vraag hoe *komische procedés* in het absurdistisch theater zijn terug te voeren naar de notie van het fysieke en het visuele. Mijn hypothese is dat de wereld waar we naar kijken daarbij een belangrijke rol speelt, juist omdat deze absurd is. Ofwel, het absurde van komische procedés ligt wellicht besloten in het doorbreken van patronen en zaken waarmee we erg vertrouwd zijn. Het zijn wellicht aspecten als mechanisering, herkenning, gedrag en het doorbreken van taboes die aanzet geven tot lachen. Opvallend is dat veel van deze komische procedés eveneens betrekking hebben op het gebied van handeling, beweging en actie en minder op taal. Dit sluit aan bij het postdramatisch theater.

Een andere hypothese is dat het visuele theater van Jetse Batelaan opnieuw de notie van communicatie bevraagt. Hoe wordt er met elkaar gecommuniceerd - of juist niet? Als de tekst in bijvoorbeeld postdramatisch theater een minder prominente positie inneemt, zal non-verbale communicatie in verhouding meer aandacht krijgen. Dit heeft betrekking op de term 'non-communicatie', geïnitieerd door psycholoog Paul Watzlawick e.a. Een theorie die uitlegt hoe men datgene kan interpreteren waar ogenschijnlijk niet over wordt gecommuniceerd. Dat is mogelijk, aangezien men niet niet kan communiceren. Dit is een belangrijk axioma uit het werk *De pragmatische aspecten van het menselijk handelen*, dat deel uitmaakt van het theoretisch kader van deze scriptie. Deze en overige axioma's zullen nader worden bestudeerd in hoofdstuk 3.2

Wellicht heeft Batelaans interesse voor het 'Absurde' mede te maken met de huidige informatie-overload waarmee de mens te kampen heeft. Wellicht zijn we weliswaar in staat om met anderen te communiceren, maar hebben we door een overload van communicatiemiddelen behoefte om weer terug te gaan naar de basis? Althans, zo kan een interpretatie luiden van Batelaans voorstellingen 'Broeders' of 'Toe vader, drink'. In deze voorstellingen worden de thema's nostalgie of mededogen gebruikt, met betrekking tot een wereld die niet meer bestaat. Wat de inspiratie of interpretatie als uitgangspunt ook geweest is, Batelaan geeft er in ieder geval een signaal mee af.

Op welke wijze en met welk doel Batelaan absurditeitsaspecten gebruikt, zal worden behandeld in de casestudy van deze scriptie. Dit hoofdstuk richt zich enerzijds op de vraag hoe het absurdisme en komische procedés functioneren in Batelaans werk, maar dient ook als reactie op Lehmann's opvatting uit zijn werk *Postdramatisches Theater*: er bestaat een grote kloof tussen absurd toneel en postdramatische theater. De vraag is of dit juist is. Deze probleemstelling zal worden benaderd aan de hand van de onderstaande onderzoeksvragen.

### 1.3 ONDERZOEKSVRAGEN

Om de bovenstaande thematiek overzichtelijk te presenteren zal gebruik worden gemaakt van een hoofdvraag die als volgt is geformuleerd:

“Hoe laat het werk van Jetse Batelaan zich duiden als absurdistisch en/of postdramatisch theater en hoe verhouden het absurdistische en postdramatische in zijn werk zich tot elkaar?”

Deelvragen zullen zijn:

- “Op welke wijze functioneren komische procedés in het absurdisme en hoe verhouden deze zich tot het postdramatische theater, in het bijzonder in het werk van Jetse Batelaan?”

- “In hoeverre verhoudt het absurdisme zich tot de notie van (non-)communicatie?”

### 1.4 TOELICHTING STRUCTUUR EN UITVOERING ONDERZOEK

Deze scriptie zal na dit inleidende hoofdstuk verder gaan met hoofdstuk twee, waarin twee belangrijke theatertheorieën uiteen worden gezet. Allereerst zal worden ingegaan op het werk *Theatre of the Absurd* van Martin Esslin. Vervolgens zal de aansluitende paragraaf in het teken staan van *Postdramatic Theatre* van Hans-Thies Lehmann.

Wanneer beide theatertendensen zijn beschreven, zal hoofdstuk drie een verdiepende inzoombeweging maken ten opzichte van het vorige hoofdstuk. De eerste paragraaf van deze verdieping omvat een nuancering van de kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater. Vervolgens zal de notie ‘theater als platform van (non-)communicatie ter sprake komen, op basis van het werk *De pragmatische aspecten van het menselijk handelen* door Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin Bavelas en Don D. Jackson. Daarna zal een paragraaf volgen, die in het teken staat van komische procedés. Dit naar aanleiding van studies van Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh. De resultaten uit deze studies zijn samengevoegd in verschillende schematische weergaven van komische procedés.

Hoofdstuk vier staat in het teken van een casestudy: ‘Het werk van Jetse Batelaan.’ In dit hoofdstuk zullen de uitkomsten van het theoretisch kader en de verdieping worden gerelateerd aan uitspraken en/of werkwijzen van Jetse Batelaan. Dit hoofdstuk omvat onder andere een

analyse van de voorstellingen *Reuzen* en *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*, twee van Batelaans meest actuele voorstellingen.

Het vijfde hoofdstuk zal gericht zijn op een reflectie van de onderzoeksresultaten. De belangrijkste conclusies uit het onderzoek zullen in dit hoofdstuk worden gegeven. Daarnaast omvat de eerste paragraaf onder andere een terugkoppeling naar de documentatie en de beroepsmatige en maatschappelijke relevantie van dit onderzoek. Zo zullen onder andere de gestelde hypothesen aan de onderzoeksresultaten worden getoetst. Op basis hiervan zal de tweede paragraaf gericht zijn op aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

Voor deze opzet is gekozen, omdat deze scriptie is gebaseerd op literatuuronderzoek. Aan de hand van hoofd- en deelvragen zal eerst een het theoretisch kader uiteen worden gezet, vervolgens dienen de besproken theorieën samen te komen in een verdiepend hoofdstuk, waarna de onderzoeksresultaten die daar voort komen, worden gerelateerd aan praktijkvoorbeelden uit het werk van Jetse Batelaan. Het doel is om deze scriptie vorm te geven als een toegepast-theoretisch onderzoek.

Deze scriptie sluit af met een bronnen- en literatuurlijst. Als bijlage is een beknopte uitwerking van het interview met Jetse Batelaan aan deze scriptie toegevoegd.



## 2. 'THEATRE OF THE ABSURD' BINNEN EEN POSTDRAMATISCHE CONTEXT

Dit hoofdstuk richt zich op twee globale perspectieven omtrent absurd toneel en postdramatische theater, aan de hand van de werken *Theatre of the Absurd* en *Postdramatic Theater*. In dit hoofdstuk staat een uiteenzetting van beide werken centraal. Dit omdat beide werken gezien kunnen worden als mijlpalen in de theatergeschiedenis. Esslin wordt gezien als de bedenker van de term 'Theatre of the Absurd', die hij omstreeks 1961 introduceerde. Esslin wil met de term 'Theatre of the Absurd' een fenomeen aanduiden dat vandaag de dag bekend staat als 'absurd toneel' en 'absurdistisch theater'. Deze termen komen met elkaar overeen in betekenis. Jaren later gaf Lehmann in 1999 middels zijn boek bekendheid aan de term 'postdramatisch theater.'

Zoals aangekondigd in de introductie, worden in dit hoofdstuk beide theorieën uiteengezet. Op basis van literatuuronderzoek zullen beide theorieën aan elkaar worden gerelateerd. Dit dient als opstap naar het derde hoofdstuk dat een inzoombeweging maakt ten aanzien van aspecten van beide theatertendensen – enerzijds aspecten van (non)communicatie en anderzijds absurditeitsaspecten in relatie tot komische procedés.

### 2.1 DE ABSURDITEIT VAN HET ABSURDE

MME MARTIN: Quelle est la morale?                      Mevr. Martin: Wat is de moraal?

LE POMPIER: C'est à vous de la trouver.              De Brandweerman: Dat is aan u om te vinden.

Ionesco, *La Cantatrice Chauve* (1950)              Ionesco, *De Kale Zangeres* [vert. TJB]

Aldus het openingscitaat citaat van Martin Esslin's werk *The Theater of the Absurd* uit 1961. Het citaat komt uit Ionesco's werk *De Kale Zangeres* en is typerend voor het soort toneel dat Esslin *Theatre of the Absurd* noemt. In het Nederlands wordt veelal de term absurd toneel gehanteerd ter aanduiding van deze tendens, maar ook de termen 'anti-theater' of het Franse origineel 'nouveau théâtre' zijn gebruikelijk. De term refereert aan een 'losse' groep toneelschrijvers die tijdens en na de Tweede Wereldoorlog door Esslin onder eenzelfde noemer werden geplaatst. Oorspronkelijk identificeerde Esslin als primaire toneelschrijvers van het Absurdisme: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco en Jean Genet. Daarnaast noemde hij enkele 'parallelen proselieten', waaronder Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio d'Errico, Manuel

de Pedrolo, Fernando Arrabal, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Harold Pinter, Norman Frederick Simpson, Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit, Slawomir Mrozek, Tadeusz Różewicz en Vaclav Havel. In latere edities van *Theatre of the Absurd* promoveerde Harold Pinter door Esslin tot een van de primaire toneelschrijvers van het *Theatre of the Absurd*.<sup>4</sup>

De term 'Theatre of the Absurd' refereert aan een essay van de Franse filosoof Albert Camus, genaamd *De mythe van Sisyphus* (1942). Hierin benaderde hij de menselijke situatie als basaal betekenisloos en absurd. Dit inspireerde Esslin tot het handhaven van de term 'The Absurd', mede geïnspireerd door een essay van Ionesco:

"In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follows: 'Absurd is that which is devoid of purpose....Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.'"<sup>5</sup>

Dit gevoel van metafysische angst voor de absurditeit van de menselijke conditie is grof gezegd het thema in de toneelwerken van Beckett, Adamov, Ionesco, Genet en Pinter. Zij delen allen de visie dat de 'absurde' mens inziet dat de wereld irrationeel is en uiteindelijk geen zin heeft. Toch geeft deze hier niet aan toe en creëert hij daarom zijn eigen zingeving. De absurde mens is verbijsterd, ontroerd en duister bedreigd.<sup>6</sup> Volgens Esslin discussieert het absurd toneel niet over de absurditeit van de mens, maar *presenteert* het de mens in zijn absurde bestaan in concrete toneelbeelden.<sup>7</sup> Ook stelt hij dat het kenmerk van deze houding het gevoel geeft dat de zekerheden en de onwrikbare uitgangspunten van vroegere eeuwen van tafel zijn geveegd, dat ze zijn getest en te licht zijn bevonden, dat ze werden afgedaan als goedkoop en enigszins kinderlijke illusies.<sup>8</sup> Enkele gemeenschappelijke kenmerken van absurdistische toneelwerken, omvatten onder andere ook deze algemene existentiële filosofie, gecombineerd met een afwijzing van narratieve continuïteit en de starheid van de logica. Ook tonen deze werken – Esslin beschouwt dit als een van de belangrijkste kenmerken - een radicale devaluatie van de taal, hetgeen gezien wordt als een vergeefse poging om het onmogelijke te communiceren. Het

---

<sup>4</sup> Oscar G. Brockett en Franklin J. Hildy. *History of the Theatre* (Boston: Allyn & Bacon, 2007): 471.

<sup>5</sup> Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961): 23.

<sup>6</sup> Jan Culík. "THE THEATRE OF THE ABSURD" [2000] *The Theatre of the Absurd* – 14-02-2011  
<http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm>

<sup>7</sup> Esslin, 25.

<sup>8</sup> Esslin, 23.

algemene effect is vaak een nachtmerrie of dromerige sfeer waarin de hoofdpersoon wordt overweldigd door het chaotische of irrationele karakter van zijn omgeving.<sup>9</sup>

Daarnaast verzetten vele absurdistische toneelschrijvers zich ook tegen de traditionele scheiding van klucht en tragedie. Zij proberen juist deze twee werelden samen te voegen, wat een onvoorspelbare wereld oplevert. Een gecreëerde wereld, als afspiegeling van onze werkelijkheid, waarin tragische elementen komische en absurde trekken krijgen.<sup>10</sup>

## DEVALUATIE VAN DE TAAL

Zoals vermeld beschouwt Esslin de devaluatie van de taal als een van de belangrijkste kenmerken van 'Theatre of the Absurd.' Daar waar in het 'literaire' toneel, bijvoorbeeld in het romantisch, burgerlijk of realistisch drama, de taal het overheersend element van het toneelstuk is, is de rol van taal in anti-theater gereduceerd tot een ondergeschikte functie. Dit gegeven komt voort uit de traditie van bijvoorbeeld het circus of muziekconcerten. Volgens Esslin heeft het 'Theatre of the Absurd' de vrijheid herwonnen om taal te gebruiken - zij het als dominante factor, zij het te midden van andere factoren - als een mogelijke component om multidimensionale poëtische beelden te tonen. Bijvoorbeeld, door de taal van een scene te laten contrasteren met de vertoonde handelingen of door de taal te reduceren tot betekenisloze patronen. Een voorbeeld hiervan is op te maken aan het eind Act 1 in 'Waiting for Godot' van Samuel Beckett:

"ESTRAGON: Well, shall we go?

VLADIMIR: Yes, let's go.

[*They do not move.*]"<sup>11</sup>

Middels deze devaluatie van de taal is het 'Theatre of the Absurd' in staat om nieuwe theatrale dimensies te creëren, die aanspraak doen op de associatie van de toeschouwer. Immers, zo stelt Esslin, het theater zou zich moeten richten op datgene dat het theater niet in woorden kan

---

<sup>9</sup> Oscar G. Brockett en Franklin J. Hildy. *History of the Theatre* (Boston: Allyn & Bacon, 2007): 471.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 471.

<sup>11</sup> Samuel Beckett. *Waiting for Godot: a tragicomedy in 2 acts* (New York: Grove Press, 2011): 59.

omvatten. Het gaat daarbij niet om de tekst in het theater te onderdrukken, maar eerder om de rol en positie van de tekst te reduceren.<sup>12</sup> Om dit statement te bekrachtigen haalt Esslin een citaat aan van Antonin Artaud. Deze stelde, als grondlegger van zijn théâtre de la cruauté<sup>13</sup>, al in de vroege jaren '30 van de vorige eeuw een van de basis principes voor wat Esslin later 'Theatre of the Absurd' zou noemen: "Behind the poetry of the texts, there is the actual poetry, without form and without text."<sup>14</sup>

Esslin benadrukt dat een devaluatie van de taal niet negatief moet worden opgevat. Immers, de devaluatie van de taal duidt op het gegeven dat de taal op gelijke voet moet komen te staan met andere theatrale elementen. Hierdoor is het 'Theatre of the Absurd' in staat om nieuwe dimensies of vormen van theater te exploreren. Toch kan tegelijkertijd gesteld worden dat in absurdistische werken ogenschijnlijk elke expliciete of logische inhoud afwezig is. Echter, zoals Artaud zegt, het is juist achter de poëzie van de tekst waar de ware poëzie te vinden is. Ofwel, terugkomend op het openingscitaat van dit hoofdstuk: het ontbreken van een moraal in een verhaal, duidt op de zinloosheid ervan. Het is dus de zinloosheid die betekenis aan het verhaal geeft.

#### HET TRAGIKOMISCHE ELEMENT VAN HET 'ABSURDE'

Esslin stelt dat de devaluatie van de taal nauw is verbonden met de absurditeit en ogenschijnlijke zinloosheid van het leven. Hoewel dit in eerste instantie wellicht negatief overkomt, benadrukt Esslin middels het volgende citaat, dat er juist hoop schuilt in de zinloosheid en wanhoop van het 'Theatre of the Absurd':

"The disappearance of meaning in the world is clearly linked to the degradation of language, and both, in turn, to the loss of faith, the disappearance of sacred rites and sacred myths. But perhaps this degradation and despair are necessary steps toward a renewal: 'Perhaps the sad and empty language that today's flabby humanity pours faith, will, in all its horror, in all its boundless absurdity, re-echo in the heart of a solitary man who is awake, and then perhaps that man, suddenly realizing that he does not

---

<sup>12</sup> Antonin Artaud. *The Theatre and its Double* (New York: Grove Press, 1958): 73.

<sup>13</sup> De term refereert aan de Nederlandse vertaling *Theater van de Wreedheid*. Voor meer informatie: Antonin Artaud. *Het Theater van de Wreedheid*. Utrecht: Ijzer, 2008.

<sup>14</sup> Antonin Artaud. *The Theatre and its Double* (New York: Grove Press, 1958): 78.

understand, will begin to understand.<sup>15</sup> Therefore the only task left to man is to tear off all that dead skin until 'he finds himself in the hour of the great nakedness.'<sup>16</sup>

Wederom kan Artaud aangehaald worden om aan te duiden, dat de ware betekenis wellicht achter deze poëtische woorden besloten ligt. Wat opvalt aan de werken van onder anderen Adamov, Beckett en Ionesco is de notie van het tragische: de zinloosheid, de chaos<sup>17</sup> en wanhoop die het leven van de 'absurde mens' zo kenmerkend maakt. Toch zitten juist in de tragiek, komische elementen. Eugene Ionesco beschrijft dit als volgt: "The tragic's turning comic, the comic is tragic,...and life is getting more cheerful."<sup>18</sup>

In sommige gevallen ligt het tragikomische element van absurdistische werken letterlijk in de tekst besloten. Zo zegt het personage Nell uit Beckett's *Endgame*: "Nothing is funnier than unhappiness ... it's the most comical thing in the world."<sup>19</sup> Dit citaat impliceert dat het tragikomische element in absurd toneel affiniteit heeft met satire en zwarte galgenhumor. Hoe serieuzer de ernst van de situatie is, des te meer het lachen wordt gestimuleerd. Dit verzacht de pijn van de situatie. Volgens Esslin adresseert het tragikomische element van het 'Absurde' de spirituele malaise van de jaren na WO II.<sup>20</sup> Althans, dat zou tevens een verklaring kunnen vormen voor de vraag waarom de moderne tragikomedie een veelvoorkomend genre was na de Tweede Wereldoorlog, met auteurs als Samuel Beckett, Tom Stoppard, John Arden, Alan Ayckbourn en Harold Pinter.

Het citaat van Nell uit *Endgame* laat zien dat het tragikomische element soms direct in de tekst besloten ligt. Opvallend is dat het tragikomische aspect van het 'Absurde' – zo ook in *Endgame* - gekoppeld is aan de fysicaliteit (ofwel, de fysieke verschijning) van de personages. In

---

<sup>15</sup> Arthur Adamov. *L'Aveu* (Parijs: Éditions du Sagittaire, 1946): 114.

<sup>16</sup> Ibidem, 96.

<sup>17</sup> Met 'Chaos' wordt bedoeld; 'contingentie.' De opvatting dat iets niet noodzakelijk hoeft te zijn, ofwel bepaald is door hogere machten. 'Chaos in het leven' duidt dus op de opvatting dat het leven een aaneenschakeling is van gefragmenteerde situaties die door gefragmenteerde individuen worden meegemaakt.

<sup>18</sup> Eugène Ionesco. *Three Plays: Amédée ; The New tenant ; Victims of duty* (New York: Grove Press, 1958): 158-189.

<sup>19</sup> Samuel Beckett. *Endgame: a play in one act, followed by Act without words, a mime for one player* (New York: Grove Press, 1958): 18-19.

<sup>20</sup> Vrij naar Esslin, 403.

*Endgame* hebben de personages duidelijk beperkingen in hun fysieke verschijning; Hamm kan niet staan en Clov kan niet zitten. Hamm's ouders hebben geen benen en zitten hongerig en ruziënd in vuilnisbakken. Zeer tragisch en daardoor ook pijnlijk komisch. Gelukkig voor haar is Nell daar zelf ook van op de hoogte. Ook het eerder genoemde citaat uit 'Waiting for Godot' (fragment: zie voetnoot 12) toont aan, dat het komische element nauw verbonden is met de fysieke handeling van de personages - of juist het ontbreken daarvan. De door Beckett beschreven situatie wordt veelal als komisch ervaren, mede omdat de fysieke handelingen contrasteren met de gesproken woorden. Daarnaast toont dit fragment ook de tragedie van de situatie waarin de personages verkeren; hun immobiliteit en de zinloosheid die daarmee samenhangt.

## 2.2 DE TRADITIE VAN HET ABSURDE: HET 'PURE' ELEMENT VAN THEATER

Veelal wordt het ontstaan van 'Theatre of the Absurd' in verband gebracht met avant-garde experimenten uit de jaren 1920 en 1930. Zonder een deterministisch beeld te willen schetsen, kan gesteld worden dat de wortels van absurd toneel ver terug gaan in de tijd, hetgeen verderop beschreven wordt.

### VAN MIMUS TOT SHAKESPEARE

Volgens Esslin zijn de principes van het 'Theatre of the Absurd' terug te voeren naar de eeuwenoude traditie van 'puur' theater. De wortels van 'puur' theater gaan terug naar de Klassieke Oudheid. Met deze term bedoelt Esslin het volgende:

"'Pure' theatre; i.e. abstract scenic effects as they are familiar in the circus or revue, in the work of jugglers, acrobats, bullfighters, or mimes.

- Clowning, fooling, and mad-scenes.
- Verbal nonsense
- The literature of dream and fantasy, which often has a strong allegorical component."<sup>21</sup>

Esslin probeert middels zijn definitie van 'puur' theater aan te tonen dat theater meer is dan alleen tekst. 'Puur' theater manifesteert zich in performances: de entree van stierenvechters in de arena, de optocht van deelnemers aan de Olympische Spelen – allen zijn voorbeelden van

---

<sup>21</sup> Esslin, 328.

abstracte theatrale effecten. 'Pure' theaterelementen hebben vaak een metafysische betekenis en kunnen meer expressie overbrengen dan tekst mogelijk maakt. Het is de traditie van *mimus*, Latijn voor mime theater uit de Klassieke Oudheid. In de traditie van *mimus* doet het 'pure' element van abstract theater voor zijn intrede. *Mimus* was een populaire vorm van theater dat naast de klassieke tragedie en komedie bestond. Het was een spektakel dat performances als dansen, zingen en jongleren omvatte, maar bovenal gebaseerd was op realistische representaties van karaktertypes in semi-geïmproviseerde clowneske sketches. Volgens historicus Hermann Reich, die de ontstaansgeschiedenis van *mimus* heeft gedocumenteerd in het werk *Der Mimus: ein litterar- entwicklungsgeschichtlicher Versuch* uit 1903. Volgens Reich verschenen de clowns uit de Oudheid als *moros* of *stupidus*, personages wier absurde gedrag is te wijten aan het gebrek om simpele en logische verbanden te begrijpen.<sup>22</sup> Reich is van mening dat dergelijke clowneske personages tot en met de renaissance in vele werken zijn te herkennen; van Shakespeare tot *commedia dell'arte*. Niet alleen zijn de gedragingen van clowneske personages absurd te noemen, in vele gevallen dienen zij als spiegel voor het publiek om de zinloosheid en absurditeit van de menselijke conditie te tonen. Voorbeelden zijn *The Fool* in Shakespeare's *King Lear* en het personage *Arlecchino* (Harlekijn) in *commedia dell'arte*.

#### VAN MYTHOLOGISCHE ARCHETYPES TOT HET FREUDIAANSE ONDERBEWUSTE

Terugkerende personages in tragedies en komedies - van de Oudheid tot *commedia dell'arte* - hielden het publiek een spiegel voor middels het tonen van hun allegorische en soms existentiële problemen. Deze traditie ontwikkelde zich verder in de Barok uit het Elizabethaanse tijdperk. Ten tijde van het Engelse Elizabethaanse hof (grofweg 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw) was het allegorisch theater in trek, Dit *Spel van Sinnen* ('betekenissen') toonde het publiek een dubbele werkelijkheid: enerzijds bestaat er de voorstelling an sich, anderzijds de betekenis waar de voorstelling naar verwijst. Het Elizabethaans theater diende zo gezegd als venster op de wereld. Dankzij dramaschrijvers als John Webster, Cyril Tourneur, Jakob Biederman en Calderon werden mythologische archetypes verder ontwikkeld.<sup>23</sup> Gedragingen uit het dagelijks leven werden onder een vergrootglas gelegd, waardoor het absurdisme in theater verder tot bloei kwam.

---

<sup>22</sup> Hermann Reich. *Der Mimus: ein litterar- entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. (Virginia: UP Virginia, 1903): 599.

<sup>23</sup> Oscar G. Brockett en Franklin J. Hildy. *History of the Theatre* (Boston: Allyn & Bacon, 2007): 457.

Van 1920 tot 1930 levert de kunststroming van het Surrealisme een positieve bijdrage aan de populariteit van het Absurdisme in de kunsten. Geïnspireerd door theorieën over het menselijke onderbewustzijn van Freud, zetten veel kunstenaars zich af tegen een realistische representatie van de werkelijkheid. Dieperliggende of onderdrukte gedachten vormden steeds vaker de representatie van een droomwereld.<sup>24</sup> Ook dit heeft zijn invloed gehad op de tendens 'Theatre of the Absurd'. De surrealistische werken van James Joyce en Franz Kafka ontwikkelden archetypen door het exploreren van hun onderbewustzijn. Maar ook de komst van de stomme films en comedy's, stimuleerde de populariteit van verbale nonsens. Zo droegen films van Laurel and Hardy, W.C. Fields en de Marx Brothers hier aan bij. Echter, om de opkomst van het Absurdisme te bewerkstelligen, was er een catastrofe van wereldomvang nodig, namelijk de Tweede Wereldoorlog.

#### TWEEDE WERELDOORLOG EN DE PROFEET ANTONIN ARTAUD

De Tweede Wereldoorlog kan als katalysator gezien worden voor het ontstaan van de theatertendens 'Theatre of the Absurd'. Het geweld, de dreiging en het leed dat de Tweede Wereldoorlog veroorzaakte, maakte dat de ervaring van het absurde, deel werd van het dagelijks leven. Humor – veelal zwart en duister – maakte het leven onder deze zware omstandigheden dragelijker. Tegelijkertijd maakte de oorlog de kwetsbaarheid van de mens en de zinloosheid van het leven duidelijk. Tijdens deze periode stond er zo gezegd een profeet op, onder de naam Antonin Artaud (1896-1948). Deze Franse avant-gardistische toneelschrijver- en criticus, dichter, acteur en regisseur verwierp het realisme in het theater. Hij zag het als zijn plicht om de magie van mythes en rituelen onder de aandacht te brengen, ter verkenning van de diepste conflicten in het menselijk (onder)bewustzijn. Artaud ontwikkelde een theatergenre dat de geschiedenis in zou gaan onder de noemer *Theatre of Cruelty*. Door het publiek het ware beeld van hun innerlijke conflicten voor te houden, poogde het Theater van de Wreedheid vrijheid in het menselijk onderbewustzijn te creëren:

“The theatre restores to us all our dormant conflicts and all their powers, and give these powers names we hail as symbols – and behold! Before our eyes is fought a battle of symbols...for there can be theatre only from the moment when the impossible really begins and when the poetry that occurs on the stage sustains and superheats the realized symbols.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibidem, 457.

<sup>25</sup> Antonin Artaud. *The Theatre and its Double* (New York: Grove Press, 1958): 28.



Het Theater van de Wreedheid zette zich af tegen de traditionele theaterconventies en opende nieuwe dimensies. Een daarvan was een theatervorm die later door Eugene Ionesco als 'anti-theater' zou worden betiteld. Theater waarin het surreële, het onlogische en het onderbewuste samen kwamen. Het vormde de basis voor een tendens die Martin Esslin later zou noemen 'Theatre of the Absurd.'

### 2.3 VOORBIJ HET ABSURDE

Absurdistische toneelschrijvers, waaronder Beckett en Ionesco, meldden zich eind jaren '40, beginjaren '50 van de 20<sup>e</sup> eeuw. In de late jaren '50 en vroege jaren '60 waren zij succesvol en bekend. Midden jaren 1960 veranderde dit. De tendens 'Theatre of the Absurd' leek over zijn hoogtepunt heen te zijn. Een snel vergeten fase, een kortstondige hype? Of was het 'Absurde' wat betreft dramatische technieken inmiddels *mainstream* geworden?

De shock die het allereerste publiek van 'Waiting for Godot' ervoer, kon het publiek daarna (dankzij recensies in kranten) niet meer op eenzelfde manier ervaren. Logischerwijs werd alles wat absurdistische toneelschrijvers daarna schreven minder shockerend. Het publiek raakte steeds beter in staat om het vocabulaire van dit soort theater zichzelf eigen te maken. Het vocabulaire begon deel uit te maken van het dagelijks leven en kon ook op andere theatervormen en -tendensen worden toegepast. Denk bijvoorbeeld aan het Epische theater van Bertold Brecht. Het Brechtiaanse theater poogde het theater om te vormen tot een platform voor sociaal onderzoek en sociale experimenten. Daar waar de Absurdisten gefocust waren op de innerlijke psychologische realiteit van de mens, representeerde het Brechtiaanse theater een externe realiteit van onze wereld. Echter, dit kon alleen als zodanig begrepen worden, doordat het vocabulaire van dergelijke dramatische technieken mede dankzij de Absurdisten onder de mensen was gebracht. En zodoende kwamen de dramatische technieken van de Absurdisten ook niet zomaar uit de lucht vallen, zoals de vorige paragraaf liet zien. Om die reden stelt Esslin dat het 'Theatre of the Absurd' een antwoord was op culturele en sociale veranderingen uit zijn tijd:

"That is why [...] the driving force behind it continues to manifest itself in the manifold strivings of a Protean avant-garde."<sup>26</sup>

Met de kennis van nu kan gesteld worden dat dergelijke avant-gardistische denkbeelden nog aan de orde van dag zijn. Hoewel de tendens van het absurd toneel ruimschoots voorbij zijn hoogtijdagen is, zijn absurdistische elementen nog altijd in de hedendaagse kunsten zichtbaar.

---

<sup>26</sup> Esslin, 424.

Voordat de stap naar het hedendaagse Nederlandse theaterlandschap zal worden gemaakt <sup>27</sup>, wordt eerst stilgestaan bij het 'Postdramatische Theater', een term die grote bekendheid verwierf door Hans-Thies Lehmann.

## 2.4 DE DEVALUATIE VAN TAAL EN DE BENADRIJING VAN FYSICALITEIT EN VISUALITEIT IN POSTDRAMATISCH THEATER

In het absurd toneel gaat de aandacht voornamelijk uit naar de fysieke en het visuele aspecten van het theater. Dit is een principe dat ook te herkennen is in het *postdramatische* theater, een term geïnitieerd door Hans-Thies Lehmann in zijn gelijknamige werk *Postdramatisches Theater*. Voordat overgegaan wordt tot een verdieping van het theoretisch kader, zullen eerst enkele aspecten van postdramatische theater worden behandeld, te weten de devaluatie van taal en diens gevolg de verhoogde aandacht voor fysicaliteit en visualiteit. Ter bestudering van deze theatertendens zal de Engelse vertaling van het Duitse origineel gehanteerd worden.<sup>28</sup> Lehmanns studie is een uitwerking van en een kritiek op Peter Szondi's invloedrijke *Theorie des modernen Dramas: 1880-1950* uit 1956. Lehmann poogde middels de term 'postdramatisch theater' een theaterontwikkeling te beschrijven die de weg heeft vrij gemaakt voor nieuwe theaterontwikkelingen, die zich afzetten tegen het dramatische theater. Daar waar het dramatische theater een fictief universum creëert, representeert het postdramatische theater niet de werkelijkheid, maar zichzelf als theatrale werkelijkheid. Lehmann zegt hierover:

"Theater wordt gedurende de twintigste eeuw steeds minder gezien als illustratie bij een dramatisch werk, een tekst, maar steeds meer als een zelfstandige uiting. We zijn van 'doen alsof' theater naar 'an-sich' uitingen gegaan: uitingen die op zichzelf staan, waarin acteurs niet pretenderen iets of iemand te representeren maar 'zijn'.<sup>29</sup>

Dit citaat laat zien op welke wijze het postdramatische theater steeds meer afstand doet van de tekst; een devaluatie van de taal. Respectievelijk wordt daardoor meer aandacht gegeven aan de fysieke en visuele aspecten van de voorstelling. Een heikel punt; Lehmann stelt dat deze opvatting over de hiërarchie van tekens in postdramatisch theater, gemakkelijk verkeerd kan

---

<sup>27</sup> Zie hoofdstuk vier - Casestudy: Het werk van Jetse Batelaan.

<sup>28</sup> Voor het originele Duitse werk zie: Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.)

<sup>29</sup> Lucia van Heteren. "Lehmann past postdramatisch theater aan" *TM 3* (2006): 26-27.

worden opgevat. Dat heeft onder andere te maken met een misvatting omtrent de term 'postdramatisch':

"The adjective 'post-dramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. What it does not mean is an abstract negation and mere looking away from the tradition of drama."<sup>30</sup>

Ofwel, Lehmann bedoelt dat postdramatisch theater conventies uit het dramatische theater niet moet negeren. Dit raakt de kwestie omtrent de devaluatie van taal in het postdramatische theater. Het 'woord' - ofwel de taal - is in het dramatische theater een dominant teken, in tegenstelling tot de positie van de taal in het postdramatische theater. Deze is respectievelijk gedevalueerd. Kanttekening bij dit citaat is dat het postdramatisch theater het 'woord' niet ontkent, aangezien deze tot een fundamenteel principe van het dramatische theater gerekend kan worden. Immers, de dramatische theatertekst (met haar plot en 'dramatis personae') vormt het basiselement, ofwel de content van de voorstelling, waar alle overige elementen, waaronder de acteurs, de mise-en-scène en het decor, van in dienst staan. Daarnaast wordt informatie hoofdzakelijk overgebracht via woordelijke communicatie (voornamelijk dialoog).<sup>31</sup> In het postdramatische theater is naast de taal, het beeld, het lichaam en het geluid, eveneens een theatraal teken. De onderlinge verbondenheid van deze tekens vormt de basis van de ervaring van de toeschouwers, die belangrijker wordt geacht dan de betekenisgeving aan het theatrale gebeuren. Zodoende krijgt de taal in vergelijking met het dramatische theater, een minder prominente rol in het netwerk van theatrale tekens. Dientengevolge ligt de aandacht in postdramatisch theater eerder besloten in de beweging, de handeling en de actie; in plaats van de dialoog. Woorden zijn zodoende niet meer de voornaamste vorm van communicatieoverdracht; in tegenstelling tot beelden, geluiden, gestiek en de architectonische theatrale tekens.<sup>32</sup> Dit maakt ook dat de communicatieoverdracht in het postdramatisch theater zich eerder richt op energie, gevoel en intuïtief begrip, dan op het overbrengen van het 'verhaal' en de betekenis die daaraan verbonden is. Deze verschuiving in communicatieoverdracht maakt het mogelijk dat overige kunst disciplines hun weg kunnen vinden binnen het postdramatisch theater. Dans, muziek, beeldende kunst, videoprojecties dragen er toe bij, dat het visuele en fysieke aspect van theater benadrukt wordt.

---

<sup>30</sup> Lehmann, 27.

<sup>31</sup> Vrij naar Lehmann, 30-31.

<sup>32</sup> Vrij naar Lehmann, 17.

## 2.5 FYSICALITEIT EN VISUALITEIT IN POSTDRAMATISCH THEATER

De aspecten fysicaliteit en visualiteit krijgen in het postdramatisch theater bijzondere aandacht. Enerzijds ligt dit besloten in het feit dat verschillende kunstdisciplines, zoals dans en beeldende kunst, hun weg kunnen vinden binnen het postdramatisch theater. De posities van verschillende tekensystemen zijn in het postdramatische theater gelijkwaardig aan elkaar. Dat betekent bijvoorbeeld dat op het niveau van communicatieoverdracht, tekens als fysicaliteit en visualiteit even belangrijk kunnen zijn als de tekst. Anderzijds, benadrukken de elementen fysicaliteit en visualiteit het belang van het postdramatisch theater als transitorisch fenomeen in het 'hier en nu', als tegenhanger van het dramatisch theater dat refereert aan het 'daar en toen.'

Zoals gezegd representeert het dramatisch theater een fictieve wereld, die op zichzelf lijkt te staan. De (passieve) toeschouwer neemt een wereld waar, die als werkelijkheid moet worden ervaren om volledig tot zijn recht te komen. Een wereld die refereert aan het 'daar en toen', een vacuüm van tijd en ruimte. De theatrale ruimte wordt hermetisch afgesloten door een onzichtbare vierde wand, die het auditorium scheidt van het toneel. De toeschouwer in de zaal heeft dus een passieve rol, mede omdat de communicatie niet tot hem of haar is gericht. Het voornaamste communicatiemiddel is de taal, veelal in de vorm van een dialoog die enkel door de acteurs onderling wordt gevoerd. Hoe anders is dit het geval bij het postdramatisch theater, waar niet het 'daar en toen', maar juist het 'hier en nu' wordt benadrukt. Mede dankzij overige kunstdisciplines kan de vierde wand worden doorbroken en de dialoog met het publiek worden aangegaan. Deze dialoog is niet zozeer gebaseerd op de taal en de betekenis die aan die taal ten grondslag ligt, maar eerder op de (eigen- of gedeelde) ervaring, het gevoel en het intuïtief begrip van de toeschouwer - opgeroepen door visuele beelden, geluiden, gestiek en architectonische theatrale tekens. Het gevolg hiervan is dat het 'hier en nu', wordt benadrukt.

Een voorbeeld; wanneer de mimiek van een performer op het podium in een close-up wordt vastgelegd door een camera en getoond wordt op een groot scherm, is de toeschouwer in staat om zelfs het kleinste fysieke detail van de performer waar te nemen. Dit doorbreekt de vierde wand, wat bij het publiek het bewustzijn van het 'hier en nu' versterkt. Een ander voorbeeld kan zijn, een danser die danst totdat hij of zij volledig uitgeput ten tonele stort. De toeschouwer neemt de uitputtingsslag van het begin tot het eind waar - het teruglopende tempo, het gehijg, het zweet, de trillende spieren et cetera. Omdat dit alles zich in het 'hier en nu' afspeelt, stelt dit de toeschouwer in staat om zich bewust te zijn van zijn eigen positie in eenzelfde tijd en ruimte. Anders gezegd, de relatie tussen performers en publiek kan voelbaar

worden gemaakt door de benadrukking van fysicaliteit en visualiteit in een voorstelling, die gevolgen heeft voor de beleving en bewustwording van het 'hier en nu' van de toeschouwer. Ofwel, het absurd toneel en het postdramatisch theater tonen overeenkomsten als het gaat om de devaluatie van de taal. De ware betekenis van absurd toneel en postdramatisch theater ligt in veel gevallen achter de tekst besloten. Op welke wijze het absurd toneel en het postdramatisch theater zich tot elkaar verhouden, zal in het volgende hoofdstuk nader worden toegelicht.

Hoofdstuk drie richt zich op een verdieping van het absurd toneel binnen een postdramatische context, aan de hand van theorieën van Hans van den Bergh en Paul Watzlawick e.a. omtrent 'absurde aspecten in relatie tot komische procedés' en '(non)-communicatie' Dit ter afronding van het theoretisch kader en als opstap naar de casestudy waarin het werk van Jetse Batelaan centraal staat.

### 3. VERDIEPING: (NON-)COMMUNICATIE EN KOMISCHE PROCEDÉS

Terugkomend op de globale perspectieven omtrent absurd toneel en postdramatische theater; omstreeks 1950 werden overeenkomsten zichtbaar tussen de werken van een aantal auteurs zoals Eugène Ionesco, Samuel Beckett en Arthur Adamov. Zonder dat zij officieel een 'school' vormden, werd hun werk - door de inzet van Martin Esslin - onder de noemer 'Theatre of the Absurd' geplaatst. Nadat Hans-Thies Lehmann enkele decennia later de term postdramatisch theater introduceerde, werd duidelijk dat het 'Theatre of the Absurd' een belangrijke rol heeft gespeeld bij de acceptatie van het postdramatische theater. Lehmann beschouwt het 'Theatre of the Absurd' als een van de *prehistories* van het postdramatisch theater. Hij zegt hierover het volgende:

“Reviewing the Theatre of the Absurd in Esslin’s description, one might initially feel transported into the postdramatic theatre of the 1980s. There is ‘no story or plot to speak of’ here; the plays ‘are often without recognizable characters’, but instead have ‘almost mechanical puppets’; they ‘often have neither a beginning nor an end’, and instead of being a mirror of reality seem to be ‘reflections of dreams and nightmares’ consisting of ‘incoherent babblings’ instead of ‘witty repartee and pointed dialogue.’<sup>33</sup>

Een regel verder stelt Lehmann de retorische vraag:

“Is the theatre of Robert Wilson being described here?”<sup>34</sup>

Met deze bewoordingen ontvouwt Lehmann zijn visie op de relatie tussen het absurd toneel en het postdramatische theater. Ogenschijnlijk kunnen veel kenmerken van het postdramatische theater herleid worden naar de ontwikkeling van het absurd toneel. Verderop in zijn betoog relateert Lehmann dit door een onderscheid te maken tussen het absurd toneel en het postdramatische theater; hij stelt dat sprake is van een grote kloof tussen beide theatertendensen wat betreft de scenografische beeldvorming. Het absurd toneel beschouwt hij als een text-cosmos, waardoor de scenografische beeldvorming zwaar leunt op het dramatische theater. Absurd toneel beschouwt hij om die reden als tegenhanger van het postdramatische theater. Deze stelling trok mijn aandacht, omdat deze mijns inziens wellicht te simplistisch is geformuleerd. Lehmann’s visie op de relatie tussen absurd toneel en het postdramatische theater relativeren, kan dan ook enigszins worden genuanceerd. De toelichting daarvan zal in dit

---

<sup>33</sup> Lehmann, 54.

<sup>34</sup> Ibidem, 54.

hoofdstuk centraal staan.

### 3.1 NUANCERING VAN DE KLOOF TUSSEN ABSURD TONEEL EN POSTDRAMATISCH THEATER

Zoals gezegd gaat in het absurd toneel en het postdramatische theater de aandacht bovenal uit naar fysieke en visuele aspecten. Mijns inziens vinden beide theatertendensen elkaar juist in eenzelfde dramaturgie, waarbij bijzondere aandacht uitgaat naar visuele en fysieke elementen. Lehmann noemt dit 'Visuele Dramaturgie.' Visuele dramaturgie duidt niet op een exclusieve visuele weergave van de dramaturgie, maar op een dramaturgie die niet afhankelijk is van de tekst; eerder van optische elementen uit de voorstelling. Lehmann is van mening dat de scenografie van het absurd toneel zeer verschilt met de scenografie van het postdramatisch theater. Om die reden rekent hij het absurd toneel niet tot postdramatisch theater. De vraag is hoe Lehmann tot deze rederatie komt? Immers, hij stelt ook dat het absurd toneel correspondeert met het lyrische drama. En het lyrische drama behoort weer tot de genealogie van het postdramatische theater. Waarom spreekt Lehmann dan toch van een kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater? En hoe gerechtvaardigd is dit?

Binnen het domein 'Theatre of the Absurd' maakt Esslin het volgende onderscheid in scenografische verbeeldingsprincipes:

- Poëtisch theater (o.a. Schehadé): Deze vorm van scenografische beeldvorming werd geïnitieerd door de Franse 'poëtische avant-garde' en baseert scenografische verbeeldingsprincipes op de realisering van de fantasie en dromen van de auteur. Deze theatervorm verwerpt eenheid en continuering van karakters en plotstructuren. Esslin beschouwt dit als de meest lyrische vorm binnen het absurd toneel, die gebaseerd is op samengestelde beelden bestaande uit een rijk web van verbale associaties.<sup>35</sup>
- Anti-theater (o.a. Ionesco): Een scenografische beeldvorming als reactie tegen het realistisch theater; de auteur is van mening dat woorden betekenisloos zijn en dat communicatie tussen mensen onmogelijk is. De scenografie van het stuk is gebaseerd op een weergave van het onderbewustzijn van de auteur.<sup>36</sup>
- Psychologische droomwerelden (o.a. Adamov en Genet): Deze vorm van scenografische beeldvorming toont een wereld, gebaseerd op de dromen, neuroses en het diep

---

<sup>35</sup> Vrij naar Esslin, 25.

<sup>36</sup> Esslin, 125.

persoonlijk lijden van de auteur. Visuele beelden komen rechtstreeks uit het onderbewuste van de auteur.

Lehmann beschouwt het poëtische theater van de Franse 'poëtische avant-garde' als een vorm van literair toneel, in de traditie van *dramatisch* theater. Het punt is echter dat Lehmann het poëtische theater niet loskoppelt van overige absurde verbeeldingsprincipes. Zodoende spreekt Lehmann over een kloof tussen het absurd toneel en het postdramatische theater. Zijn uitspraak zou genuanceerder zijn geweest wanneer deze enkel op het poëtische theater betrekking had. Lehmann stelt wel dat sommige stukken binnen het poëtische theater het dramatische en narratieve frame overstijgen. Toch is volgens hem de stap naar postdramatisch theater pas genomen als theatrale middelen achter de tekst, gelijkwaardig zijn aan de tekst en zelfs zijn weg te denken zonder dat het theatrale frame instort. Lehmann blijft dan ook stellig in zijn bewoordingen:

“[We] must name the rupture: that epic as much as absurdist theatre, though through different means, clings to the presentation of a fictive and stimulated text-cosmos as a dominant, while postdramatic theatre no longer does so.”<sup>37</sup>

Echter, mijns inziens is dit een te grove uitspraak. Omdat absurd toneel meer omvat dan alleen het poëtische theater, is het ongenueerd om te stellen dat sprake is van een kloof tussen de scenografische beeldvorming van het absurd toneel en het postdramatisch theater. Voor het poëtische theater mag dit misschien gelden, maar het anti-theater van Ionesco en de psychologische droomwerelden van Adamov en Genet zijn minder lyrisch van aard.

Lyriek kan beschouwd worden als de verzamelnaam voor alle zinnen en teksten waarin bepaalde gevoelens rechtstreeks worden verwoord. Een lyrische zin brengt een emotionele boodschap over. Het poëtische theater staat bol van lyrische zinnen, die tezamen een rijk web aan verbale associaties vormen. Echter, in het poëtische theater staat de lyriek niet in dienst van het overbrengen van een emotionele boodschap, maar van het prikkelen van de ervaring van de toeschouwer. Esslin zegt hierover:

“Ionesco’s theatre is a poetic theatre, a theatre concerned with the communication of the experience of states of being, which are the most difficult matters to communicate; for language, consisting largely of prefabricated, congealed symbols, tends to obscure rather than to reveal personal experience.”<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Lehmann, 55.

<sup>38</sup> Esslin, 194.



Wanneer het poëtische theater vanuit deze invalshoek wordt benaderd, sluit het absurd toneel alweer beter aan bij het postdramatische theater.

Ook Lehmann's idee omtrent 'het absurd toneel zijnde een op zichzelf staande text-cosmos' kan vanuit een andere invalshoek benaderd worden. Neem het eerder genoemde werk 'Waiting for Godot' van Samuel Beckett. Lehmann stelt dat ook in dit werk sprake is van een text-cosmos en dus als dramatische theater kan worden opgevat. Echter, ook in dit geval is de tekst niet de drager van de boodschap. "De ware boodschap ligt achter de tekst besloten", zoals Antonin Artaud zou zeggen. Het is dan ook te betwijfelen of Lehmann's visie wel zo stellig moet worden aanvaard. Voor een nuancering van deze stelling moet een absurdistisch werk niet alleen als leesdrama worden benaderd, maar moet ook naar de uitvoeringspraktijk gekeken worden. Dan blijkt pas hoeveel ruimte is voor stiltes tussen de regels door. Zo is *Waiting for Godot* een stuk dat zich bij uitstek kenmerkt door de paradoxale notie van 'non-communicatie.' Ook andere tegenvoorbeelden zijn te noemen, waardoor Beckett's *Act Without Words I* en *Act Without Words II*. Het is moeilijk te geloven dat dergelijke stukken enkel en alleen uit een text-cosmos kunnen bestaan, wanneer er geen tekst voorhanden is. Ofwel, Lehmann's opvatting toont maar een deel van het verhaal; wellicht is zijn achtergrond als literatuurwetenschapper hier de oorzaak van. Hoe het ook zijt, anno 2011 zijn tegenvoorbeelden uit de theaterpraktijk te noemen, waarmee kan worden aangetoond dat de kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater wel degelijk overbrugt en zelfs gedicht kan worden. Een dergelijk voorbeeld is het werk van Jetse Batelaan. Dit zal in het volgende hoofdstuk beschreven worden.

### 3.2 THEATER ALS PLATFORM VAN (NON-) COMMUNICATIE

Absurde theaterwerken kunnen volgens Esslin - in lijn met Ionesco - gezien worden als 'attempts to communicate the incommunicable.'<sup>39</sup> Om het absurd toneel goed te doorgronden, moet gekeken worden naar datgene wat niet communiceerbaar lijkt, aldus Martin Esslin. Hij impliceert met deze stelling dat het absurd toneel als platform kan dienen van non-communicatie. Deze paragraaf zal geheel in het teken staan van deze term.

De term non-communicatie is terug te voeren naar de Oostenrijks-Amerikaanse psycholoog Paul Watzlawick e.a., die dit onderwerp behandelden in het werk *De pragmatische*

---

<sup>39</sup> Esslin, 87.

*aspecten van het menselijk handelen.*<sup>40</sup> Esslin grijpt bij het gebruik van deze term weliswaar terug op dit werk., maar hanteert daarbij een eigen definitie van non-communicatie:

“When A says, ‘I’m in love,’ B will understand by it merely what *he* has experienced, or expects to experience, which may be something entirely different in kind and intensity, and so A, instead of having communicated *his* sense of being, has merely triggered off B’s own mode of feeling. No real communication has taken place. Both remain imprisoned, as before, in their own experience.”<sup>41</sup>

Non-communicatie heeft veel te maken met de devaluatie - of zelfs afwezigheid - van taal in zowel het absurde, als het postdramatisch theater. Om dit inzichtelijk te maken richt deze paragraaf zich op de theorie van Watzlawick e.a. Kort gezegd valt het idee omtrent non-communicatie uiteen in 3 axioma’s:

- Alle gedrag is communicatief, men kan niet niet communiceren.
- Communicatie vindt op meerdere niveaus (tegelijkertijd) plaats, namelijk op zowel inhouds- als betrekkingniveau.
- De uitgezonden boodschap is niet zonder meer gelijk aan de ontvangen boodschap.<sup>42</sup>

Ofwel, non-communicatie is ook een vorm van communicatie, maar hoeft niet via de taal plaats te vinden. Zelfs als iemand niets zegt, heeft of geeft dit een bepaalde boodschap of signaal. Het kan verschillende betekenissen hebben. Zwijgen kan impliceren dat iemand niets weet te zeggen, onzeker en verlegen is of een signaal naar de ander afgeeft dat men zich niet interesseert voor die ander of de inhoud niet interessant vindt.<sup>43</sup> Deze thematiek komt duidelijk naar voren in het stuk ‘Waiting for Godot’. Een stuk waarin de personages Estragon en Vladimir niets anders doen dan wachten tot in het oneindige – zij wachten op Godot. Hun wachten kan als een statement van non-communicatie worden opgevat. Hun bestaan lijkt zinloos, evenals hun wijze van communiceren. Echter, omdat men volgens Watzlawick e.a. niet niet kan communiceren, zal de waarheid in of achter de notie van non-communicatie besloten liggen. Esslin geeft daarvan een voorbeeld:

---

<sup>40</sup> Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin Bavelas en Don D. Jackson. *De pragmatische aspecten van de menselijke communicatie* (Houten: Bohn Stafleu van Loghum, 2001).

<sup>41</sup> Esslin, 194.

<sup>42</sup> Vrij naar Paul Watzlawick, e.a.

<sup>43</sup> Ibidem.

“The subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristic aspect of human condition. Throughout our lives we always wait for something, and Godot simply represents the objective of our waiting – an event, a thing, a person, death. Moreover, it is in the act of waiting we experience the flow of *time* in its purest, most evident form. If we are active, we tend to forget the passage of time, we *pass* the time, but if we are merely passively waiting, we are confronted with the action of time itself.”<sup>44</sup>

Ofwel, de fysieke handeling van het wachten confronteert het publiek met het verstrijken van de tijd. In de bewustwording van het tijdsverloop ligt volgens Esslin Beckett's boodschap besloten. Iets als; het leven is voor iedereen een nutteloos wachten op de dood. Het gedrag – het niets doen - van de personages is bepalend bij deze bewustwording. Om die reden stellen Watzlawick e.a. dat men niet niet kan communiceren.

Het tweede basisbegrip veronderstelt dat communicatie op meerdere niveaus (tegelijktijd) plaatsvindt:

- Inhoudsniveau - *Wat* er gezegd wordt. Het inhoudsniveau betreft de informatie zelf, de inhoud, het bericht of mededeling.
- Betrekkingniveau - *Hoe* het gezegd wordt. Op betrekkingniveau wordt aangegeven hoe de inhoud moet worden opgevat door degene die de boodschap ontvangt. Het betrekkingniveau komt onder andere tot uiting in de intonatie, non-verbale uitingen en de context.

Omdat in het absurd toneel en het postdramatische theater het fysieke en visuele aspect bijzondere aandacht krijgt, komt het betrekkingniveau bovenal in deze aspecten tot uiting. Ook hiervoor geldt dat de boodschap niet zozeer in de tekst besloten hoeft te liggen, maar ook in non-verbale communicatie. Voor beide theatertendensen geldt dan ook: voor de bewustwording van de achterliggende boodschap dient men de voorstelling op beide niveaus te benaderen, met bijzondere aandacht voor het betrekkingniveau.

Het derde en laatste basisbegrip van Watzlawick e.a. - de uitgezonden boodschap is niet zonder meer gelijk aan de ontvangen boodschap – kan in relatie worden gebracht met de vrijheid van interpretatie in het absurde- en postdramatische theater. Vele problemen naar aanleiding van miscommunicatie ontstaan, doordat één of beide van de gesprekpartners het idee hebben dat er maar één werkelijkheid is. Waarbij hun werkelijkheid de juiste is. Watzlawick e.a.

---

<sup>44</sup> Paul Boxall. *Samuel Beckett: Waiting for Godot, Endgame*. (New York: Palgrave Macmillan, 2000): 24.

gaan hier tegen in door te stellen, dat de gecommuniceerde boodschap vrij is ter interpretatie. Dit heeft als gevolg dat de uitgezonden boodschap niet zonder meer gelijk is aan de ontvangen boodschap. Het absurd toneel en het postdramatisch theater verwerpen het idee van een universele waarheid en creëren ruimte voor het hebben van uiteenlopende interpretaties.

Daarnaast geven Watzlawick e.a. nog een lijst van diskwalificaties in non-communicatie. Diskwalificaties zijn vormen van non-communicatie. Diskwalificaties zijn niet alleen herkenbaar in het dagelijks leven, maar kunnen in het theater ook als komische procedés gebruikt worden. In dat geval kunnen diskwalificaties als *triggers* dienen om het publiek alert te maken van het 'niet-communiceerbare', zoals onderwerpen die taboe zijn, of pijnlijke inzichten. Enkele voorbeelden van deze diskwalificaties zijn: 'Zwijgen' (bijv. je creëert stiltes of kijkt de andere kant op), 'Zelfdiskwalificatie' (bijv. je springt van de hak op de tak en slaat wartaal uit) of Zinnen niet afmaken (wat een discontinuïteit in de dialoog oplevert).

Opvallend is dat deze diskwalificaties in de theaterpraktijk veelal als komisch worden ervaren, hoewel zij vaak een tragische situatie inluiden. Het tragische en het komische zijn, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, nauw met elkaar verbonden. Mogelijk omdat zij herkenbaar zijn in conflict situaties uit het dagelijks leven. In het theater worden sommige van deze diskwalificaties als komische procedés benoemd. Het is dan ook een kleine stap om van de genoemde diskwalificaties over te gaan op de komische procedés uit het theater. Met name wetenschappers als Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh hebben veel geschreven over de werking van deze procedés. In de volgende paragraaf zal een schematische weergave van komische procedés gepresenteerd worden, op basis van ideeën van deze drie wetenschappers. Deze kennis kan helpen bij het zicht krijgen op het absurd toneel, het postdramatische theater en het werk van Jetse Batelaan.

### 3.3 ABSURDITEIT VAN KOMISCHE PROCEDÉS

Zoals gezegd is een van de kenmerken van absurd toneel 'het (tragi-)komische element.' Opvallend is dat binnen het absurd toneel komische elementen veelal visueel - zij het scenografisch, zij het fysiek - worden weergegeven. Het komische element kan wel in de tekst besloten liggen, maar is niet compleet zonder een visuele uiting daarvan, die mogelijk het tegenovergestelde laat zien. Dit is het geval in het eerder genoemde voorbeeld uit *Waiting for Godot*:

ESTRAGON: Well, shall we go?

VLADIMIR: Yes, let's go.

[*They do not move.*]<sup>45</sup>

Vragen naar aanleiding van de tegenstrijdigheid uit dit fragment kunnen zijn: Wat is de kracht van het komische element – de humor - in absurd toneel, hoe verhouden het tragische en het komische zich tot elkaar en verhouden tragikomische procedés zich tot het postdramatische theater?

Ionesco heeft voor het schrijven van zijn toneelstukken veel studie verricht naar de (samen)werking van het tragische en het komische. Volgens Ionesco vullen het komische en tragische aspect elkaar goed aan, omdat humor een bijzonder bevrijdend effect heeft:

“Humour makes us conscious, with a free lucidity, of the tragic or desultory condition of man. ...It is not only the critical spirit itself...but...humour is the only possibility we possess of detaching ourselves [...] from our tragicomic human condition, the malaise of being.”<sup>46</sup>

Ofwel, volgens Ionesco is humor een strategie dat bevrijding creëert door de bewustmaking van ons eigen tragikomische bestaan. Humor stelt de mens in staat om het tragische in het leven te doorgronden. In plaats van het negeren van een tragische situatie – omdat deze te erg kan zijn – geeft humor ons net dat zetje om de ernst van die situatie wel in te zien.

Dan de laatste vraag: Op welke wijze verhouden tragikomische procedés zich tot het postdramatische theater? Als voorbeeld van absurde, tragikomische procedés in postdramatisch

---

<sup>45</sup>Samuel Beckett. *Waiting for Godot: a tragicomedy in 2 acts* (New York: Grove Press, 2011): 59.

<sup>46</sup>Eugene Ionesco. “Theatre et anti-théâtre” *Cahiers des Saisons* 2 (1955): 260.

theater kan Lehmann's voorbeeld van Robert Wilson worden aangehaald. Wilson's voorstellingen kenmerken zich door traagheid en een dosis vrolijke abstractie. Zo schrijden de opera-acteurs in zijn voorstelling 'Saints and Singing, an Operetta' (1999) niet over het podium - zoals traditionele conventies doen vermoeden - maar springen en rollen zij. De conventie die tegenstrijdig is aan de visuele en fysieke uiting ervan, creëert een komisch effect. Zo belanden de acteurs van de ene groteske en humoristische situatie in de andere. Robert Wilson, toonbeeld als het gaat om postdramatische theatermakers, gebruikt dus tragikomische procedés op het niveau van fysieke en visuele elementen in de voorstelling.

Ofwel, komische procedés zijn ook na de tendens 'Theatre of the Absurd' nog in het theater te herkennen. Een komisch procedé als 'discontinuïteit van de dialoog' speelt bijvoorbeeld in sommige van Beckett's werken een belangrijke rol, maar is ook te herkennen in voorstellingen van Wilson, evenals in het werk van Jetse Batelaan. Het absurdisme is dankzij het gebruik van komische procedés nog altijd relevant. Om komische procedés te kunnen herkennen, benoemen en interpreteren, zal ter afsluiting van dit hoofdstuk en ter inleiding van het volgende hoofdstuk een schematische weergave van komische procedés gepresenteerd worden, op basis van ideeën van Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh.

### 3.4 TOELICHTING "SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 1"

Komische procedés kunnen dus als verbindend element gezien worden tussen het absurd toneel en het postdramatische theater. Een komisch procedé kan een middel of zelfs een trucje zijn die de theatermaker inzet om het publiek bijvoorbeeld te prikkelen; scherp te houden. Ook kunnen komische procedés worden ingezet om het publiek een spiegel voor te houden of dienen zij om een gedeelde concentratie tussen publiek en acteurs te bewerkstelligen. Wel wordt in sommige stromingen meer gebruik gemaakt van komische procedés dan in andere stromingen, of dienen zij verschillende doelen. Zo kan een komisch procedé in het absurd toneel worden ingezet om de absurditeit van het menselijk leven te benadrukken, maar kan eenzelfde techniek in postdramatisch theater een totaal verschillend doel dienen. Daarover meer in de volgende paragraaf.

Onder andere de auteurs Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh hebben onderzoek gedaan naar komische procedés. Alain Bosquet heeft zich voor het benoemen van komische procedés met name gericht op literatuuronderzoek. De studie van Esslin is een reactie of beter gezegd aanvulling op het werk van Bosquet. Zodoende hebben deze twee studies het nodige met elkaar gemeen. Het werk van Hans van den Bergh is daarentegen van een iets andere orde. Op basis van praktijk onderzoek heeft van den Bergh in de theaterzaal zelf proberen te

ontdekken waarom en wanneer er door het publiek gelachen werd. Al turvend kwam zijn onderzoek tot stand. De lachmomenten heeft hij gekoppeld aan komische procedés, die hij in specifieke categorieën onderbracht. Van den Bergh stelt dat sommige procedés onder de categorie 'referentieel' vallen, wanneer zij refereren aan voorstellingen omtrent de werkelijkheid *buiten* het stuk. Anderzijds sprak hij van 'immanente' procedés, wanneer deze refereren aan voorstellingen omtrent de werkelijkheid *binnen* het stuk. Onder deze twee categorieën vallen subcategorieën als 'taboe verbreking', 'mechanisering' en 'herhaling.'

De door Bosquet, Esslin en van den Bergh benoemde procedés kunnen elkaar in de praktijk overlappen in betekenis en zelfs tegelijkertijd plaatsvinden. Dat maakt een analyse van komische procedés in voorstellingen soms lastig te bepalen. Dat komt wellicht mede doordat de procedés nog nooit gezamenlijk in een lijst zijn onderbracht. Dit terwijl kennis van komische procedés bijvoorbeeld een middel kan zijn om voorstellingen vanuit een historische context te begrijpen, zoals de volgende paragraaf aan zal tonen. Daarbij zijn praktische onderzoeken sterk onderhevig aan variabelen, zoals verschillen in de samenstelling van het publiek (culturele achtergrond, leeftijd, sekse etc.). Niet elk publiek reageert hetzelfde. Toch heeft van den Bergh een selectie van komische procedés weten te distilleren uit zijn onderzoeksresultaten. Deze zullen, evenals de uitkomsten van Bosquet en Esslin, schematisch worden weergegeven.

*Zie volgende bladzijde voor een uiteenzetting van komische procedés, naar aanleiding van de studie van Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh.*

## SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 1

**Alain Bosquet.** *Le théâtre d'Eugene Ionesco, ou les 36 recettes du comique.*  
Parijs : Combat , 1955

**Martin Esslin.** *Theatre of the Absurd.*  
(New York: Peregrin Books, 1987):194

**H. van den Bergh.** *Konstanten in de Komedie.* Amsterdam: Amsterdam Moussault's Uitgeverij, 1972.

- Misleidende titel
- Mechanische verrassing
- Herhaling
- Pseudo-exotisme
- Pseudo-logica
- Afschaffing van de chronologische volgorde
- Dubbelop beweringen (bijv. alle familieleden heten Bobby Watson.)
- Verlies van het geheugen
- Melodramatische verrassing
- Het bestaan van tegenovergestelde verklaringen voor hetzelfde probleem
- Discontinuïteit van de dialoog
- Het bijeenbrengen van valse verwachtingen
- Clichématigheden
- Truïsme
- Klanknabootsing
- Surrealistische spreekwoorden
- Onzin gebruik van vreemde talen
- Volledig verlies van gevoel
- Degeneratie van taal naar assonantie
- Geluidspatronen

- Animatie en verspreiding van objecten
- Het verlies van homogeniteit van individuele personages, wiens natuur voor onze ogen veranderd.
- Verschillende 'spiegel-effecten': bijv. als de voorstelling zelf het discussieonderwerp binnen de voorstelling wordt.
- Het gebruik van offstage-dialogen, wat het isolement van het individu suggereert.
- Het verlies in onderscheid tussen levende en levenloze objecten.
- De tegenstelling tussen de omschrijving en het werkelijke uiterlijk van de personages (bijv. het omschreven jonge meisje, blijkt een besnorde meneer te zijn.)
- Het gebruik van een podium metamorfose.

Referentieel = refereren aan voorstellingen omtrent werkelijkheid buiten het stuk

- Indirecte Bevestiging (de lach als hekeling)
- Taboe verbreking (de lach als bevrijding)
- Herkenning (de lach als bijval)

Immanent = refereren aan voorstellingen omtrent werkelijkheid binnen het stuk

- Mechanisering (de lach als levensteken)
- Contrast (de lach als reflex)
- Voorpret (de lach als blijde verwachting)
- Inlossing (de lach als ontspanning)



### 3.5 TOELICHTING “SCHEMATISCHE WEERGAVE ‘KOMISCHE PROCEDÉS’ 2”

In deze paragraaf zullen de komische procedés nader worden toegelicht, om aan te tonen dat het werk van Jetse Batelaan de kloof dicht waar Lehmann over spreekt. Daarvoor zal een inzoombeweging gemaakt worden ten opzichte van het eerder getoonde schema.

Zoals gezegd is Hans-Thies Lehmann van mening dat er sprake is van een grote kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater, aangaande scenografische verbeeldingsprincipes. Deze stelling is in hoofdstuk 3 al enigszins gerelativeerd, maar ook in dit hoofdstuk kan een toelichting van de komische procedés helpen om de stelling van Lehmann te nuanceren. De vorige paragrafen toonden aan dat komische procedés nauw verband houden met scenografische verbeeldingsprincipes waar Lehmann over spreekt en dat komische procedés verschillende doelen kunnen dienen. Zoals gezegd, een komisch procedé kan in het absurd toneel worden gebruikt om de absurditeit van het menselijk leven te benadrukken, maar in het postdramatisch theater hoeft dit niet aan de orde te zijn. Hans van den Bergh probeerde dit verschil in komische procedés te duiden door deze onder te brengen in de categorieën ‘Referentieel’ en ‘Immanent’. In lijn met de studie van van den Bergh kan nog een gedachtesprong worden gemaakt, door te stellen dat referentiële procedés eerder gezien kunnen worden in het licht van postdramatisch theater en immanente procedés eerder in het licht van absurd toneel. Na een uiteenzetting van deze procedés zal in de casestudy blijken hoe deze procedés samen komen in het werk van Jetse Batelaan, ter nuancering van de door Lehmann gestelde kloof.

Hans van den Bergh stelt dat immanente procedés refereren aan voorstellingen omtrent een werkelijkheid die *binnen* het stuk zelf ligt. Lehmann is van mening dat absurd toneel in lijn staat met het dramatische theater. Absurd toneel is volgens hem een op zichzelf staande text-cosmos; een vacuüm van tijd en ruimte. In relatie tot de studie van van den Bergh zou het voor de hand liggen om te stellen dat immanente procedés nauw verbonden zijn met het absurd toneel, aangezien de procedés enkel refereren aan de werkelijkheid binnen het stuk zelf. Dat lijkt ook niet anders te kunnen als het om een vacuüm van tijd en ruimte gaat.

Referentiële procedés daarentegen refereren aan de voorstelling omtrent een werkelijkheid die *buiten* het stuk zelf ligt. Wanneer de bovenstaande alinea als waarheid wordt aangenomen, dan zou men ook kunnen stellen dat referentiële procedés eerder gelinkt kunnen worden aan het postdramatische theater. Immers, in het postdramatische theater is geen sprake van een opgelegd vacuüm van tijd en ruimte, maar wordt juist het hier-en-nu benadrukt; ofwel een werkelijkheid die buiten het stuk besloten ligt. Neem een referentieel procedé als taboe-

verbreking, een procedé dat kan worden ingezet om traditionele conventies doorbreken. Zodoende kunnen maatschappelijke, sociale of politieke kwesties of taboes aan de kaak worden gesteld.

Een mogelijke weergave van de hierboven beschreven gedachtegang is op de volgende pagina gepresenteerd. Let wel, afhankelijk van context van de voorstelling kunnen referentiële en immanente procedés worden ondergebracht. Het getoonde schema is dus een mogelijke interpretatie van van den Bergh's studie.

*Zie volgende bladzijde voor een categorisering van referentiële en immanente procedés, naar aanleiding van de studie van Alain Bosquet, Martin Esslin en Hans van den Bergh.*

## MOGELIJKE SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 2

### Referentiele Procedés / Postdramatisch Theater

- Degeneratie van taal naar assonantie  
(onverstaanbaarheid door invloeden  
van buitenaf)
- Klanknabootsing  
(door het gebruik van externe  
technische middelen)
- Geluidspatronen  
(door het gebruik van externe  
technische middelen)
- Indirecte Bevestiging
- Taboe verbreking
- Herkenning
- Volledig verlies van gevoel
- Clichématigheden  
(refererend aan bestaande  
conventies.)
- Afschaffing van de chronologische  
volgorde  
(wanneer externe middelen de  
volgorde op willekeurige wijze  
bepalen)
- Pseudo-exotisme
- Truïsmen
- Spiegel-effecten  
(refererend aan werkelijkheden buiten  
het stuk zelf.)

### Immanente Procedés / Absurd Theater

- Misleidende titel
- Dubbelop beweringen
- Discontinuïteit van de dialoog
- Onzin gebruik van vreemde talen
- Surrealistische spreekwoorden
- Mechanisering
- Het verlies van homogeniteit van  
individuele personages, wiens  
natuur voor onze ogen veranderd.  
  
Het gebruik van offstage-  
dialogen, wat het isolement van  
het individu suggereert.
- Verlies van het geheugen
- Melodramatische verrassing
- Contrast
- Voorpret
- Inlossing
- Herhaling
- Pseudo-logica  
  
Het bijeenbrengen van valse  
verwachtingen
- Het bestaan van  
tegenovergestelde verklaringen  
voor hetzelfde probleem  
  
Animatie en verspreiding van  
objecten
- Het verlies in onderscheid tussen  
levende en levenloze objecten.  
  
De tegenstelling tussen de  
omschrijving en het werkelijke  
uiterlijk van de personages
- Het gebruik van een podium  
metamorfose.
- Mechanische verrassing

*Kanttekening bij "SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS' 2"*

Zoals vermeld is een praktisch onderzoek, als dat van van den Bergh, aan verschillende variabelen onderhevig. Zo kunnen komische procedés op meerdere niveaus plaatsvinden en per voorstelling verschillende betekenissen hebben. Het kan daarom goed voorkomen dat de komische procedés de getoonde categorieën overstijgen. Dientengevolge kan ook worden betwijfeld in hoeverre de stelling van Lehmann omtrent de kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater dan gerechtvaardigd is. Kunnen komische procedés als uitingen van scenografische verbeeldingsprincipes niet in beide theatertendensen voorkomen? Voorbeelden uit de hedendaagse theaterpraktijk doen dit wel vermoeden. Dit zal aangetoond worden in het volgende hoofdstuk, de casestudy. Dit hoofdstuk is gericht op de vraag hoe het absurde en het postdramatische zich tot elkaar verhouden in het werk van Jetse Batelaan. De insteek om deze vraag te beantwoorden in de analyse, toepassing en interpretatie van de komische procedés in Batelaans werk. Mijn hypothese is dat zowel referentiële als immanente procedés in zijn werk voorkomen, waardoor Batelaan op het niveau van scenografische verbeeldingsprincipes een brug slaat tussen absurd toneel en postdramatisch theater.

## 4. CASESTUDY: HET WERK VAN JETSE BATELAAN

Deze casestudy richt zich op het werk van Jetse Batelaan. Een jonge theatermaker, die werkzaam is in het huidige Nederlandse theaterlandschap. Mijns inziens is hij in staat de kloof te dichten waar Lehmann over spreekt, mede dankzij zijn bewustzijn van visuele dramaturgie. Immers, Batelaan ziet er op toe dat theatrale middelen achter de tekst, gelijkwaardig zijn aan de tekst zijn. Wanneer een van deze middelen wordt weggedacht, moet het theatrale frame overeind blijven. Daarnaast staan Batelaans voorstellingen ook in lijn met het 'anti-theater' van Ionesco: "Wat ik maak is 'tegen of anti theater', zo absurd mogelijk"<sup>47</sup>, aldus een uitspraak van Jetse Batelaan.

Jetse Batelaan – geboren op 28 februari 1978 te Leiden - is zoals gezegd theatermaker. In 2003 studeerde hij af aan de Regieopleiding in Amsterdam. Zijn voorstellingen hebben sprekende titels als 'Pas als zaagsel krijgt een boom applaus', 'Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt' of 'Een cowboy met zijn handen hoog juicht waarschijnlijk niet'. Deze werden niet alleen op Nederlandse festivals getoond – waaronder Oerol en het Theaterfestival – maar sinds kort ook in het buitenland: het New Island Festival (New York), Parc de la Villette (Parijs) en de Wiener Festwochen (Wenen). Met zijn voorstellingen heeft hij inmiddels de Erik Vosprijs, de Gouden Krekel en de VSCD mimeprijs op zijn naam weten te zetten.<sup>48</sup> Batelaan heeft gewerkt bij de gezelschappen Bambie, Brisk Recorder Quartet Amsterdam, Concertgebouw, Theatergroep Max., STUK (Leuven-België), Theater Stap (Turnhout – België), de Toko en sinds 2009 is Batelaan verbonden aan het RO Theater in Rotterdam.<sup>49</sup> Na 'Hoofd' (2007), 'Een cowboy met zijn handen hoog juicht waarschijnlijk niet' (2009), 'Boe! Een spookverhaal voor grote mensen' (2009), 'Straat' (2010) wordt 'Reuzen' (2011) zijn vijfde voorstelling bij het gezelschap. Deze laatst genoemde voorstelling, welke inmiddels op 12 maart 2011 in première is gegaan, zal de basis vormen van deze casestudy waarbij theorie en praktijk samen gebracht worden.

---

<sup>47</sup> Annemarie Wenzel. "De nieuwe generatie in 35 portretten: Jetse Batelaan" In *Nieuw Licht: Een nieuwe generatie theatermakers*, geredigeerd door D. Meyer en A. Wenzel (Amsterdam: IT&FB, 2007): 15.

<sup>48</sup> Vrij naar "Jetse Batelaan" [2011] *RO Theater* – 15-06-2011 <http://www.rotheater.nl/pagina.php?id=81>

<sup>49</sup> Ibidem.

Deze casestudy is gebaseerd op interviews met Jetse Batelaan en aantekeningen uit zijn regieboeken en dramaturgie dossiers, waarbij toestemming verleend is voor het verwerken van de gegevens.

#### 4.1 BATELAAN: DE ABSURDIST

Nederland kent een grote traditie als het gaat om het absurdisme. Denk aan de films van Alex van Warmerdam, televisieproducties van Arjan Ederveen en het theater van Carver. Ook Jetse Batelaan is daar mee opgegroeid. Niet verwonderlijk dat zijn inspiratiebronnen in lijn staan met dergelijk absurdisme. Wat deze vormen van absurdisme gemeen hadden was de urgentie om tegen bestaande conventies in te gaan. Jetse Batelaan beschrijft dit als volgt:

“Ik ben wel heel erg van de VPRO jeugd-tv generatie, in de hoek van Arjan Ederveen zeg maar. [...] Daar herkende ik wel wat in, als voedingsbodem om in ieder geval de wereld op zijn kop te zetten.”<sup>50</sup>

De absurdist in Batelaan typeert zijn werkwijze als ‘de wereld op zijn kop zetten.’. Voor hem was dat de reden om het soort theater te maken waar hij bekend om staat. Het publiek prikkelen door tegen de verwachtingen en theaterconventies in te gaan. Een blik in zijn regieboeken zegt genoeg, overal staan leuzen gekrabbeld als: *Mislukken = Lukken, Komisch, maar toch ook om te lachen* en *Kwijtraken = Vinden*<sup>51</sup> Dergelijke theatrale tegenstellingen zijn allemaal te herleiden naar dat ene basisprincipe, dat meermaals als hersenspinsel staat genoteerd: *Falen = Humor*.<sup>52</sup>

Daarmee zijn vele van Batelaans werken te herleiden naar het absurd toneel. Immers, het tragikomische aspect is kenmerkend voor het werk van Batelaan. De wereld om hem heen inspireert hem tot het gebruik van tragikomische elementen. Het tragikomische maakt – zo stelt hij zelf – deel uit van zijn natuur. De mens, volgens Batelaan, is een tragikomisch wezen dat bang is voor chaos. Omdat mensen bang zijn dat dingen onverwacht gebeuren, laat Batelaan het onverwachte expres in zijn voorstellingen ontstaan. De aanpak die Batelaan hanteert is daarbij als volgt; eerst verwachtingen scheppen bij het publiek, om die vervolgens hard onderuit te halen. Dit gegeven kan als motor van de spanningsopbouw gezien worden, in vrijwel elke

---

<sup>50</sup> Aantekeningen uit diverse regieboeken van Jetse Batelaan. Rotterdam, 2011.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

voorstelling van Batelaan. Voorbeelden zijn er in overvloed, maar in het kader van deze scriptie richt het volgende hoofdstuk zich enkel tot de voorstellingen 'Reuzen' (2011) en 'Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt' (2005-2011).

#### 4.2 ANALYSE VOORSTELLINGEN *REUZEN* EN *VOORSTELLING WAARIN HOPELIJK NIETS GEBEURT*

De hoofdvraag waar dit schrijven op gebaseerd is, is de volgende:

“Hoe laat het werk van Jetse Batelaan zich duiden als absurdistisch en/of postdramatisch theater en hoe verhouden het absurdistische en postdramatische in zijn werk zich tot elkaar?”

In deze casestudy zal aangetoond worden hoe het werk van Jetse Batelaan een brug slaat tussen het absurd toneel en het postdramatische theater. Allereerst zal een willekeurige selectie worden getoond van zowel 'referentiële', als 'immanente' procedés die in het werk van Jetse Batelaan voorkomen. Op een paragraferende wijze zal deze analyse worden toegelicht. Dit om aan te tonen op welke wijze het absurdistische en het postdramatische zich in Batelaans werk tot elkaar verhouden. Aan het einde van dit hoofdstuk zal nogmaals benadrukt worden dat Batelaans werk inderdaad de kloof dicht, door toe te lichten welk doel Jetse Batelaan nastreeft bij het inzetten van komische procedés.

*Zie volgende bladzijde voor een selectie 'referentiële' en 'immanente' procedés in het werk van Jetse Batelaan.*

# MOGELIJKE SCHEMATISCHE WEERGAVE 'KOMISCHE PROCEDÉS': JETSE BATELAAN

## Referentiele Procédés / Postdramatisch Theater

- Degeneratie van taal naar assonantie (onverstaanbaarheid door invloeden van buitenaf)
- Klanknabootsing (door het gebruik van externe technische middelen)
- Geluidspatronen (door het gebruik van externe technische middelen)
- Indirecte Bevestiging
- Taboe verbreking
- Truïsmen
- Volledig verlies van gevoel
- Clichématigheden (refererend aan bestaande conventies.)
- Afschaffing van de chronologische volgorde (wanneer externe middelen de volgorde op willekeurige wijze bepalen)
- Pseudo-exotisme
- Herkenning
- Spiegel-effecten (refererend aan werkelijkheden buiten het stuk zelf.)

**JETSE BATELAAN**

## Immanente Procédés / Absurd Theater

- Misleidende titel
- Dubbelop beweringen
- Discontinuïteit van de dialoog
- Onzin gebruik van vreemde talen
- Surrealistische spreekwoorden
- Mechanisering
- Het verlies van homogeniteit van individuele personages, wiens natuur voor onze ogen veranderd.
- Het gebruik van offstage-dialogen, wat het isolement van het individu suggereert.
- Verlies van het geheugen
- Melodramatische verrassing
- Contrast
- Voorpret
- Inlossing
- Herhaling
- Pseudo-logica
- Het bijeenbrengen van valse verwachtingen
- Het bestaan van tegenovergestelde verklaringen voor hetzelfde probleem
- Animatie en verspreiding van objecten
- Het verlies in onderscheid tussen levende en levenloze objecten.
- De tegenstelling tussen de omschrijving en het werkelijke uiterlijk van de personages
- Het gebruik van een podium metamorfose.
- Mechanische verrassing



Het bovenstaande schema zal op paragraferende wijze worden toegelicht. Dit betreft een toelichting van willekeurige referentiële en immanente procedés die betrekking hebben op de voorstellingen 'Reuzen' en 'Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt'. Kanttekening, de toelichting heeft alleen betrekking op de procedés die door pijlen worden gemarkeerd. Andere procedés kunnen weliswaar evengoed in beide voorstellingen aanwezig zijn. Echter, in het kader van deze scriptie gaat het te ver om alle procedés toe te lichten, vandaar dat een willekeurige selectie is gemaakt van enkele referentiële en immanente procedés, die betrekking hebben op de voorstellingen *Reuzen* en *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*. De gemarkeerde procedés zullen per categorie van boven naar beneden worden toegelicht. Uit de beschrijving van specifieke scènes of fragmenten uit de voorstellingen, zal onder andere blijken dat referentiële en immanente procedés nauw met elkaar verbonden zijn.

## I. REFERENTIËLE PROCEDÉS IN REUZEN EN VOORSTELLING WAARIN HOPELIJK NIETS GEBEURT

1. **Klanknabootsing/Geluidspatronen:** Op een bepaald moment in '*Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*' overkomt de bewaker het volgende. 'Het detail' betreedt het podium. Sound effecten doen suggereren dat er iets het podium op komt lopen. Een offstage-stem spreekt de bewaker aan, deze is vanuit luidsprekers achter in de zaal te horen. Alsof het uit een andere dimensie komt. Wanneer de bewaker met zijn zaklamp het podium afzoekt naar het detail, blijkt de spot van zijn zaklamp het detail te zijn. Het geluid en het lichtje maken de illusie compleet. Ziehier een gebeurtenis dat de bewaker overkomt, maar die zich tegelijkertijd buiten het stuk lijkt af te spelen. Het gebruik van audiovisuele middelen, die refereren aan de voorstelling omtrent een werkelijkheid buiten het stuk, kan gezien worden als een postdramatisch kenmerk. Tegelijkertijd is dit procedé ook gerelateerd aan bijvoorbeeld een immanent procedé als 'het verlies in onderscheid tussen levende en levenloze objecten.'
2. **Taboe-verbreking:** In '*Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*' gaat Batelaan tegen alle bestaande conventies van het theater in, waardoor de voorstelling gezien kan worden als een statement *voor* taboe-verbreking. In het regieboek van deze voorstelling, geeft de volgende passage hier een goed voorbeeld van: Hoewel tijdens de voorstelling zelf weinig gebeurt, wordt halverwege de voorstelling het volgende geprojecteerd op de zijwand: *Pauze, een orgie van gebeurtenissen*. De lampen gaan aan, ouders gaan naar de wc en de foyer om koffie te halen en uitgerekend dan gaan twee kleine deurtjes op het podium open. De 'gebeurtenissen' (wezentjes uit klei gemaakt) komen tevoorschijn en worden middels visdraad via het ene deurtje over het podium getrokken, waarna ze in het andere deurtje weer verdwijnen. Mensen die zouden zijn blijven zitten - en dus tegen

de conventies ingaan van het 'pauze-moment', zouden worden 'beloond' met een gebeurtenis die buiten de voorstelling om plaatsvindt. De taboe-verbreking vindt dus plaats buiten het stuk om. Om die reden is het procedé referentieel te noemen, maar het is wel nauw verbonden met het immanente procedé 'animatie en verspreiding van objecten.'

3. **Clichématigheden:** *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt* kan gezien worden als een ludiek protest tegen alle bestaande theaterconventies, ofwel clichématigheden uit de theaterwereld. De acteur in de voorstelling is gehuld in een grotesk shakespeareaans kostuum en stelt zich steevast voor als: "Ik ben de acteur. Ik wil graag het podium op." Het probleem is dat 'de bewaker' het podium op slot heeft gedaan. Hij houdt het toneel graag leeg. Zie daar het 'conflict', de acteur probeert van alles om het podium te betreden, maar wordt tegengewerkt door de bewaker. Dit procedé houdt nauw verband met het aspect 'taboe-verbreking': het conflict roept de vraag op of je überhaupt een acteur op een podium nodig hebt om tot een voorstelling te komen? Is een dergelijke vorm van dramatisch theater niet achterhaald? Dit procedé is referentieel te noemen omdat het vragen oproept die relateren aan een context buiten de voorstelling om.
4. **Herkenning:** In *Reuzen* worstelen de ouders van Fientje met hun onhandigheid, ze zijn reusachtig groot. Zowel letterlijk, als figuurlijk. Door hun grote handen kunnen zij de kinderwagen niet inklappen, clipjes van gordels willen maar niet dicht klikken etc. Het gevolg is dat ze steeds meer onzeker worden, ze zijn bang om te falen in hun ouderschap. In het publiek zijn kreten van herkenning te horen, een zacht gelach met hier en daar uitschieters. Het is de eigen herkenning in de angst voor het falen in het ouderschap, waar het hardst om wordt gelachen. Het procedé 'herkenning' houdt het publiek een spiegel voor, het relateert aan de voorstelling omtrent een werkelijkheid buiten de voorstelling en kan dus als 'referentieel' gezien worden. Echter, het procedé spiegel-effecten kan ook immanent zijn, wanneer de voorstelling zelf het onderwerp binnen de voorstelling wordt.

## II. IMMANENTE PROCEDÉS IN REUZEN EN VOORSTELLING WAARIN HOPELIJK NIETS GEBEURT

1. **Misleidende titel:** De titel van *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt* is paradoxaal. Gaat er nu wel of niet iets gebeuren tijdens de voorstelling? Volgens Batelaan hebben sommige toeschouwers het besef van de ernst van de situatie, het reëel dreigement dat er niets gaat gebeuren – al hopen zij van wel. Met name kinderen voelen deze spanning. Andere toeschouwers hadden het ironische overzicht op de situatie (veelal

volwassenen) dat alles wordt ingezet en inspeelt op wat een voorstelling volgens 'de conventies' zou moeten zijn. De titel doet voorkomen of de voorstelling een luchtkasteel is; niets en alles tegelijkertijd. Voortdurend wordt er binnen de voorstelling gerefereerd aan de titel, zo herhaalt de bewaker geregeld de vraag: "Is er tot nu toe iets gebeurd?" Nee? Gelukkig. Echter, omdat de voorstelling door zowel kinderen als volwassenen werd bekeken is het de vraag of de titel voor iedereen misleidend is. Immers, wat voor volwassenen wel op gaat – bijvoorbeeld een misleidende titel – gaat wellicht voorbij aan het besef dat kinderen hebben. Zodoende kan betwijfeld worden in hoeverre de titel werkelijk refereert aan de voorstelling, omtrent de werkelijkheid binnen het stuk. Dit zal per persoon verschillend zijn.

2. **Mechanisering:** De bewaker in deze voorstelling is het boegbeeld van de gemechaniseerde mens. De angst dat er mogelijk iets gebeurt (dat niet volgens de conventies hoort) houdt hem in de greep. Hij voert slechts orders en bevelen uit. Hij heeft behoefte aan controle en probeert daardoor voortdurend de stand van zaken op te nemen. Dit is een kenmerk van absurd toneel, de mens heeft behoefte aan controle omdat de angst voor chaos domineert. Een ander voorbeeld is het koffie drinken van de bewaker; een ritueel waarbij hij de koffie schenkt uit een koffiekannet die op zijn hoofd is vastgebonden. Dit maakt zijn fysieke handelingen tot mechanische rituelen. Deze rituelen lijken in te gaan tegen traditionele conventies van alledaagse handelingen en kunnen om die reden zowel als postdramatisch, als absurd worden beschouwt.
3. **Herhaling:** De hierboven beschreven mechanisering houdt nauw verband met het komisch procedé 'herhaling.' Maar ook in *Reuzen* is 'herhaling' een veel gebruikt komisch procedé. De telrijmpjes die niet chronologisch verlopen zijn daarvan een goed voorbeeld. Wanneer Fientje verstopper speelt telt zij als volgt: 1,2,3,4,5,6,7,8,9, 10, 11, 14, 18, 20, 33, 36, 37, 40, 46, 49, 50, 66, 67, 70, 73, 84, 88, 99, 100 IK KOM. Of voordoeken waarop het volgende wordt geprojecteerd: EERSTE BEDRIJF, TWEEDE BEDRIJF, DERDE+VIERDE+VIJFDE BEDRIJF, ZEVENDE+ACHTSTE EN TEVENS LAATSTE BEDRIJF. De herhaling creëert verwachtingen bij het publiek, waarna deze gemakkelijk onderuit gehaald kunnen worden. Het procedé is immanent te noemen omdat de situatie refereert aan datgene wat binnen het stuk herhaald wordt. Echter, wanneer de 'herhaling' door bijvoorbeeld kinderen, niet als zodanig 'herkent' wordt - wat van den Bergh als een referentieel procedé beschouwt – lijkt het label 'immanent' minder van toepassing op het procedé 'herhaling.' Het is daarom van belang om voortdurend de variabelen te benoemen waarop het procedé betrekking heeft.

4. **Voorpret:** Tot slot een voorbeeld van de immanente procedés 'voorpret' en 'inlossing' in *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*. In deze voorstelling is sprake van het procedé 'voorpret' wanneer de acteur, evenals de bewaker het publiek prikkelt door volgende momenten, situaties en gebeurtenissen aan te kondigen, maar die grappig genoeg niet altijd willen verschijnen: '*Acteur: En dan nu....het Volgende moment. [stilte] En dan NU...het VOLGDENDE moment.*'<sup>53</sup> De spanning stijgt, er gaat iets gebeuren. Of niet?
5. **Inlossing:** De inlossing is daarop als volgt: '*Acteur: Ik heb een treurige mededeling, ik ben net bij het volgende moment geweest. Ik ben bang dat het volgende moment niet meer komt. Dus doe maar even wat voor jezelf.*'<sup>54</sup> Dit geeft ontspanning en maakt het publiek tegelijkertijd aan het lachen. Dit procedé valt onder de noemer 'immanent' omdat deze expliciet refereert aan het procedé voorpret dat zich binnen de werkelijkheid van het stuk zelf afspeelt. Het referentiële procedé 'herkenning' is weliswaar weer nodig om de 'inlossing' te herkennen van de 'voorpret' die aan de situatie vooraf ging. Dit benadrukt wederom de complexiteit van de categorisering 'referentieel' en 'immanent.'

### 4.3 BATELAAN: DICHT DE KLOOF

Zoals eerder gezegd kan het werk van Jetse Batelaan de kloof dicht tussen absurd toneel en postdramatisch theater en dat het dus te betwijfelen is of er überhaupt over een kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater gesproken moet worden. Immers, de casestudy toont aan dat scenografische verbeeldingsprincipes uit zowel het absurd toneel als het postdramatische theater in het werk van Jetse Batelaan wel degelijk samen kunnen komen, in ieder geval als het gaat om de voorstellingen *Reuzen* en *Voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt*. In deze paragraaf zal dit worden benadrukt door kort Batelaans werkwijze onder de loep te nemen.

Zoals gezegd, is het absurd toneel volgens Lehmann een presentatie van een fictieve en opzichzelfstaande text-cosmos. Het postdramatische theater is daarvan een tegenpool, aangezien daar de tekst gelijkwaardig is aan andere elementen. Het visuele aspect krijgt in het postdramatische theater relatief meer aandacht. Ditzelfde geldt voor het werk van Jetse Batelaan, daarover zegt hij het volgende:

---

<sup>53</sup> Aantekeningen uit diverse regieboeken van Jetse Batelaan. Rotterdam, 2011.

<sup>54</sup> Ibidem.

“Het visuele is leidend. Ik denk dat als je het geluid van mijn werk weg zou draaien, het werk redelijk overeind blijft staan. Terwijl dat andersom onmogelijk is. [...] Eigenlijk zit de handeling altijd in het fysieke lichaam. Het praten wat de personages doen is eigenlijk ook bewegen. De tekst die ze zeggen is niet literair, het is de fysieke beweging van het praten met elkaar, die belangrijker is dan *wat* ze precies zeggen.”<sup>55</sup>

Ofwel, om met de woorden van Watzlawick e.a. te spreken; om het werk van Jetse Batelaan te doorgronden, moet bovenal naar het betrekkingniveau van communicatie gekeken worden. Dit is een kenmerk van het postdramatische theater, waarbij de inhoud van de voorstelling niet perse in de tekst ligt besloten, maar in de fysieke handeling van het praten. Daarbij kan ook gekeken worden naar de wijze waarop diskwalificaties in de voorstelling aanwezig zijn. Wordt er in de voorstelling ‘gezwegen’ door de personages, door stil te zijn of juist weg te kijken? Is er wellicht sprake van ‘zelfdiskwalificatie’ of niet? Zo kan Fientje in *Reuzen* enkel via rijmtaal communiceren. Dat maakt het in eerste instantie moeilijker om de boodschap te begrijpen die ze wilt overbrengen. De vraag hoe deze diskwalificaties plaatsvinden houdt verband met het betrekkingniveau. Maar dit alles wil niet zeggen dat taal in absurd toneel en postdramatisch theater er niet toe doet. Volgens Watzlawick e.a. moet zeker ook gelet worden op de letterlijke taal, het inhoudsniveau van een communicatieproces. Dit duidt op de vraag: Wat wordt er gezegd? De theorie van Watzlawick e.a. kan worden toegepast op zowel het absurd toneel als het postdramatische theater en is dus een mogelijke benadering om de ‘kloof’ tussen het absurd toneel en het postdramatisch theater te overbruggen. Het axioma omtrent non-communicatie zal nog nader worden toegelicht.

## NON COMMUNICATIE

Mijns inziens is non-communicatie in het werk van Batelaan een belangrijke schakel die de ogenschijnlijke kloof tussen het absurd toneel en het postdramatische theater mede dicht. Om dit toe te lichten zal nogmaals de theorie van Watzlawick e.a. worden aangehaald.

Non-communicatie is zoals eerder vermeld een vorm van communicatie, waarin ogenschijnlijk niet wordt gecommuniceerd. Maar, zo stellen Watzlawick e.a., niet communiceren is onmogelijk: “Alle gedrag is communicatief, men kan niet niet communiceren.” Ook al probeert men te zwijgen, de fysieke handeling van het zwijgen creëert betekenis. Zodoende kan het wachtende zwijgen in ‘Waiting for Godot’ symbool staan voor het doelloos wachten op de dood. Non-communicatie is een aspect dat veel voorkomt in het absurd toneel. En aangezien Batelaans

---

<sup>55</sup> Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.

werk in lijn staat met deze traditie, komt non-communicatie ook voor in zijn repertoire. Denk bijvoorbeeld aan Fientje uit de voorstelling 'Reuzen', die alleen enkel in rijmpjes met volwassenen kan praten. De rijmtaal staat als het ware als een obstakel tussen de reuzen (de volwassenen) en Fien zelf. Soms moet Fien zoeken naar een rijmwoord om zinnen af te maken, wat verwarring oplevert. En soms begrijpt haar vader haar niet vanwege de discontinuïteit in hun onderlinge dialogen (zie 4.2 Bosquet, punt 4). Echter, juist achter de taal van deze rijmpjes ligt de ware betekenis besloten van wat Fien eigenlijk wilt overbrengen. Wel stelt Batelaan dat de inzet van non-communicatie in zijn voorstelling veranderd is door de jaren heen.

“Tegenwoordig gaan mensen wel steeds meer praten in mijn voorstellingen merk ik. In het begin zeiden ze bijna niets. Wat betreft het communiceren middels taal, zag ik het praten vooral als een manifestatie van de wil. Daar had ik moeite mee.”<sup>56</sup>

Ofwel, Batelaan had moeite met de conventie dat handelingen alleen vanuit een taal ingezet kunnen worden. Alsof alleen de taal fysieke handelingen of plotontwikkelingen kan doen ontstaan. Het meegaan in de situatie werd door Batelaan interessanter gevonden. Non-communicatie hoeft dus niet besloten te liggen in de taal zelf, zoals het voorbeeld van de rijmtaal uit 'Reuzen' doet vermoeden. Soms kunnen komische procedés gezien worden als diskwalificaties van non-communicatie, juist door het ontbreken van taal. In dat geval worden vormen van non-communicatie puur fysiek geuit.

Batelaan vertelt in het interview dat hij het waardeert als mensen acceptatie hebben in het zwijgen. En dus zwijgen veel personages in Batelaans voorstellingen. In lijn met onder andere Artaud en Esslin kan gesteld worden, dat de betekenis van het zwijgen achter de fysieke handeling daarvan besloten ligt. Tegelijkertijd levert het zwijgen en het meegaan in wat anderen doen en laten tragikomische situaties op. Immers, non-communicatie, kan zowel een diskwalificatie in het communicatieproces zijn maar tegelijkertijd een komisch procedé. Voorbeelden hiervan: Het verlies van het geheugen en/of gevoel, het bestaan van tegenovergestelde verklaringen voor hetzelfde probleem, het verlies van homogeniteit van individuele personages of de degeneratie van taal naar assonantie of discontinuïteit van de dialoog. Zoals de vorige paragraaf aantoonde zitten de voorstellingen van Jetse Batelaan er vol mee.

Opvallend aan de uitspraak van Batelaan over non-communicatie is de ontwikkeling dat het 'praten' heeft doorgemaakt. Waarom praten de personages in zijn huidige voorstellingen meer dan voorheen? En wat betekent dit praten? Het antwoordt daarop is kort:

---

<sup>56</sup> Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.

“Ik heb nu eigenlijk een soort willoos praten ontdekt.”<sup>58</sup>

Ofwel, praten om het praten. Dit maakt de betekenis van de tekst an sich nietig, waardoor de ware betekenis wederom achter de taal ligt besloten. Of het willoos praten een ontwikkeling is naar aanleiding van het enorme aanbod van huidige communicatiemiddelen (denk aan internet, mobieltjes, televisie etc.) weet Batelaan niet. Het is immers maar de vraag of er sprake is van ‘meer’ communicatie, aangezien communiceren van alle tijden is. Het is wel aannemelijk te stellen dat communicatie complexer is geworden, nu het aanbod van communicatiemiddelen vele malen groter is en in elkaar overloopt. Zo kan je bellen op een vaste huistelefoon, maar ook op je mobieltje, via internet, beltegoed of databundel, zijn er programma’s als Skype of Whatsapp, waardoor bellen anno 2011 vele malen anders verloopt dan vroeger. Complex is ook het willoos praten waar Batelaan op duidt. In zoverre is er sprake van een duidelijke overeenkomst tussen beiden. Personages kunnen van alles zeggen en tegelijkertijd niets. Tevens kan dit in verband worden gebracht met komische procedés als surrealistische spreekwoorden, truïsmen en klanknabootsingen. Of personages nu willoos praten, of juist niet-praten voor Batelaan is het doel bijna altijd hetzelfde, het creëren van een gemeenschappelijke concentratie.

#### GEMEENSCHAPPELIJK CONCENTRATIE

Dan tot slot de notie van een ‘gemeenschappelijke concentratie.’ Misschien is dit wel de belangrijkste schakel in het werk van Batelaan dat de kloof dicht. Het gebruik van komische procedés, zowel referentieel als immanent, en de aandacht voor non-communicatie worden door Batelaan allemaal ingezet voor dat ene doel: het creëren van een gemeenschappelijke concentratie en deze voelbaar maken. Dat geldt voor zowel het publiek, als de performers. Volgens Batelaan ligt daarin de schoonheid van theater verscholen. Het gevolg is wel dat zijn voorstellingen meestal gekenmerkt worden als ‘traag’, ‘tragikomisch’ en ‘tekst-arm.’ Taal krijgt relatief minder aandacht, omdat het creëren van een gedeelde concentratie middels de taal erg moeilijk, zo niet onmogelijk is geworden:

“In woorden zijn we niet meer zo goed samen te brengen. We zijn ooit eens begonnen met *Het Woord*, de Bijbel, daar geloofden we met zijn allen in. Dus wij werden verenigd met het woord. Een dergelijk woord bestaat niet meer. Nu zijn het tienduizenden meningen door elkaar, dus in het woord zullen we geen gemeenschappelijke

---

<sup>58</sup> Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.

concentratie meer vinden. Dat zal ons alleen lukken in een wereld voorbij de woorden. Achter de taal.”<sup>59</sup>

Wederom een goed voorbeeld van het postdramatische in Batelaans werk. Vaak ligt de betekenis van de voorstelling niet besloten in de taal an sich, maar in de visuele elementen, zoals de scenografie en de fysieke aanwezigheid van de performers. En soms ligt de betekenis van de voorstelling juist besloten in de afwezigheid van het woord; in het niets. Dat betekent dat Batelaan bij het maken van een voorstelling met alle tekensystemen rekening houdt. En dit is wat Lehmann als voorwaarde noemt om van postdramatisch theater te spreken.

Lehmann gebruikt de term ‘visuele dramaturgie’ om de dramaturgie van het postdramatisch theater aan te duiden. Naderhand zijn ook andere termen in omloop geraakt, waaronder het concept ‘open-dramaturgie.’ Batelaan is bekend met dit concept dat zijn oorsprong kent in de jaren negentig van de vorige eeuw. De term ‘open-dramaturgie’ werd gehanteerd door dramaturgen als Janine Brogt en Marianne van Kerkhoven.<sup>60</sup> Batelaan definieert deze term als volgt:

“‘Open-dramaturgie.’ Dat [betekent dat] je als dramaturg en maker alert moet zijn op alle tekensystemen. En dat je in staat moet zijn om de hiërarchie van tekens te kunnen lezen, die de maker op dat moment heeft aangebracht. Ofwel, waar je vanaf zou moeten is het idee dat de tekst *altijd* leidend is of zou moeten zijn of dat je hem *compleet* moet negeren of opzij schuiven.”<sup>61</sup>

Dankzij dramaturgen als Janine Brogt en Marianne van Kerkhoven is het concept open-dramaturgie deel geworden van het theaterdiscours uit die tijd. In deze periode volgde Batelaan zijn studie als theatermaker aan de Theaterschool te Amsterdam. Haast vanzelfsprekend heeft hij het gebruik van deze term overgenomen en gebruikt hij deze tijdens het maakproces van zijn voorstellingen. Zijn bewustzijn van de notie ‘open-dramaturgie’ pleit tevens voor de stelling dat Batelaan in staat lijkt te zijn de kloof te dichten. Zo let Batelaan – al zegt hij het zelf - tijdens het maakproces op alle tekensystemen en is hij in staat is de hiërarchie van tekens te lezen. Dat maakt de notie ‘open-dramaturgie’ een kenmerk van postdramatisch theater *avant la lettre*.

---

<sup>59</sup> Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.

<sup>60</sup> Voor meer informatie omtrent de notie ‘open-dramaturgie’ zie: F. Bloemen, Er zijn weer grote verhalen aan het ontstaan: Over nieuwe, of liever: open dramaturgie. *Toneel Theatraal* 113:1 (januari 1992), p. 22-27. En *Theaterschrift*, ‘On Dramaturgy’ (1994: nr. 5 en 6).

<sup>61</sup> Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.





## 5. CONCLUSIE EN AANBEVELINGEN

### 5.1 JETSE BATELAAN DICHT DE KLOOF?

Het doel van deze scriptie was het krijgen van een antwoord op de vraag:

“Hoe laat het werk van Jetse Batelaan zich duiden als absurdistisch en/of postdramatisch theater en hoe verhouden het absurdistische en postdramatische in zijn werk zich tot elkaar?”

Middels deze vraag kon de stelling van Hans-Thies Lehmann worden genuanceerd. Namelijk, Lehmann spreekt van een kloof tussen het absurd toneel en het postdramatische theater, voornamelijk als het gaat om scenografische verbeeldingsprincipes. Daar waar het absurd toneel een presentatie zou zijn van een fictieve en op zichzelf staande text-cosmos, zou volgens Lehmann het postdramatische theater een tegenpool zijn. Men kan pas van postdramatisch theater spreken, zo stelt hij, als de tekst gelijkwaardig is aan alle andere elementen. Volgens Lehmann is dit bij het absurd toneel niet het geval, aangezien de tekst nog altijd dominant zou zijn.

Lehmans stelling aangaande een kloof tussen absurd toneel en postdramatische theater is te nuanceren. Lehmann baseert zijn uitspraak voornamelijk op scenografische verbeeldingsprincipes van het poëtische theater. Poëtisch theater is de meest lyrische vorm van absurd toneel, dat inderdaad veel leunt op het gesproken woord. Aangezien de lyriek in de traditie van het dramatische theater staat, beschouwt Lehmann absurd toneel als tegenpool van het postdramatische theater. Mijns inziens is dat een te ongenueerde uitspraak en wel om de volgende redenen:

- Lehmann baseert de uitspraak alleen op het *poëtische theater*, waardoor hij andere vormen van absurd toneel (die niet lyrisch van aard hoeven te zijn) over één kam scheert.
- Lehmann laat tegenvoorbeelden uit de theaterpraktijk buiten beschouwing.
  - o Niet elk absurdistisch werk – dat Esslin onder de noemer ‘Theatre of the Absurd’ plaatst - is een presentatie van een fictieve en op zichzelf staande text-cosmos.
  - o Hedendaagse theater, waaronder dat van Jetse Batelaan:
    - Het gebruik van zowel ‘referentiële’, als ‘immanente’ komische procedés.
    - Het hanteren van het concept ‘open-dramaturgie’.
    - Non-communicatie, naar theorieën van Watzlawick e.a.

- Gemeenschappelijke concentratie.

Het derde hoofdstuk, de verdieping van deze scriptie, dient als opstap naar de casestudy waarin alle behandelde theorieën samen komen. Uit deze theorieën zijn ‘verbindende schakels’ gedistilleerd, die hieronder kort zullen worden toegelicht.

- Het gebruik van zowel referentiële, als immanente komische procedés: In lijn met de studie van Hans van den Bergh is een onderscheid gemaakt tussen ‘referentiële’ en ‘immanente’ komische procedés. Een referentieel procedé refereert aan voorstellingen omtrent een werkelijkheid buiten het stuk. Een immanent procedé refereert aan voorstellingen omtrent een werkelijkheid binnen het stuk. Wanneer de opvatting van Lehmann omtrent absurd toneel als een op zichzelf staande fictieve text-cosmos, voor waarheid wordt aangenomen, dan luidt mijn hypothese dat immanente procedés logischerwijs verband houden met absurd toneel. Dit omdat immanente procedés enkel refereren aan de werkelijkheid binnen het stuk zelf, Lehmann beschouwt dit als een het vacuüm van tijd en ruimte. Referentiële procedés kunnen gezien worden in het licht van postdramatisch theater, omdat deze aanspraak maken op een werkelijkheid buiten het stuk zelf. Zo kunnen referentiële procedés bijvoorbeeld de ervaring van het hier-en-nu voelbaar maken, wat een belangrijk kenmerk is van het postdramatische theater. Wat is nu het geval bij het werk van Jetse Batelaan? Op willekeurige wijze zijn zowel referentiële, als immanente procedés te ontdekken. De manier waarop Batelaan komische procedés inzet, doet dus een beroep op zowel het absurd toneel als het postdramatische theater.
- Open-dramaturgie: Jetse Batelaan ziet er op toe dat tijdens het maakproces alle theatrale elementen evenredig ingezet worden. Tekst, muziek, fysieke handelingen, visuele aspecten; elk element dient gelijkwaardig aan elkaar te zijn. In het interview refereerde hij naar het concept ‘open-dramaturgie’, een concept dat zijn oorsprong kent in de jaren negentig van de vorige eeuw. De notie ‘open-dramaturgie’ is een kenmerk van postdramatisch theater *avant la lettre*, maar kan ook in verband worden gebracht met absurd toneel. Dit omdat in beide theatertendensen sprake is van bijvoorbeeld een devaluatie van taal (zie hoofdstuk 2.4.), waardoor overige theatrale elementen een hogere positie kunnen innemen binnen het tekensysteem van de voorstelling. Een concept als ‘open-dramaturgie’ houdt rekening met de gelijkwaardige positie van alle tekensystemen. Dit kan zowel betrekking hebben op het absurd toneel als het postdramatische theater, maar ook op het werk van Jetse Batelaan.

- Non-communicatie: In het postdramatische theater en het absurd toneel is sprake van een devaluatie van taal. Dat heeft te maken met het feit dat alle tekensystemen gelijkwaardig aan elkaar dienen te zijn. Dit geldt voor beide theatertendensen. De notie van non-communicatie, een term geïntroduceerd door Watzlawick e.a., houdt daar nauw verband mee. In het postdramatische theater en het absurd toneel dienen boodschappen niet per se middels taal uitgedragen te worden. De boodschap van een voorstelling kan namelijk evengoed besloten liggen in de afwezigheid van taal, of in de daarmee samenhangende verhoogde aandacht voor visualiteit en fysicaliteit. De toepassing van non-communicatie is een van de manieren waarmee Batelaan zijn doel probeert te bereiken. De schoonheid van het theater tonen, middels de ervaring van een gemeenschappelijke concentratie.
- Gemeenschappelijke concentratie: Batelaan is dus van mening dat de schoonheid van theater vooral te vinden is in de ervaring en het bewustzijn van een gemeenschappelijke concentratie. Hiervoor is een haast voelbare spanning nodig tussen publiek en acteurs. Diskwalificaties in het communicatieproces (zie theorie van Watzlawick e.a.) tussen de acteurs onderling kunnen hier aan bijdragen. Dat is de reden dat personages in Batelaans voorstellingen of zwijgen of juist ‘willoos’ praten. Een gemeenschappelijke concentratie stelt de toeschouwer in staat om bewust te worden van het verstrijken van de tijd. Dat is een strategie die wordt toegepast in bijvoorbeeld het absurde toneelstuk ‘Waiting for Godot’, maar ook in het postdramatische theater. In dat geval heeft de bewustwording van tijd betrekking op de ervaring van het hier-en-nu, in plaats van op het daar-en-toen.

Door middel van de bovengenoemde ‘verbindende schakels’ kunnen de gestelde hypothesen omtrent de kloof tussen absurd toneel en postdramatisch theater getoetst worden, op een dusdanige wijze dat deze overeind blijven. Toch blijft ruimte over voor mogelijk vervolgonderzoek, dit wordt in de volgende paragraaf behandeld.

## 5.2. MOGELIJKHEDEN VERVOLGONDERZOEK

In het kader van deze scriptie zijn een aantal zaken buiten beschouwing gelaten. Daar liggen wat mij betreft nog kansen voor vervolgonderzoek. Zo zou men zich kunnen afvragen of gesproken kan worden van een opleving van het absurdisme in het huidige Nederlandstalige theaterlandschap. Batelaans collega-theatermakers zijn veelal leeftijdsgenoten, die dezelfde opleiding hebben genoten. Denk aan Lotte van den Berg, Boukje Schweigman en Dries Verhoeven. Mijn hypothese is dat de eerder genoemde kenmerken van Batelaans werk, mogelijk

ook van toepassing zijn op de voorstellingen van deze makers. Dit zou aansluiten bij een trend in het huidige theaterlandschap, die Jowi Schmitz betitelt als 'Bewust Naïef.' Mogelijk speelt in deze tendens ook de notie van de absurditeit een belangrijke rol. Deze gedachtesprong is niet in deze scriptie uitgewerkt, omdat daartoe de ruimte te beperkt is.

Een andere verdieping zou gericht kunnen zijn op de volgende vraag: in hoeverre houdt het absurdisme in het Nederlandstalige theaterlandschap verband met de huidige communicatiemiddelen? Immers, non-communicatie is een belangrijk gegeven in het absurdistisch theater en kan tevens gezien worden als verbindende factor tussen het absurd toneel en het postdramatisch theater. Tijdens het schrijven van deze scriptie rees onder andere de vraag op: werkt een overload aan communicatiemiddelen, zoals mobiele telefoons, internet en televisie, niet averechts op een goed lopend communicatieproces van mens tot mens of in het algemeen?

Voor een toelichting van het thema 'dramaturgie in het werk van Jetse Batelaan' was contact met Tobias Kokkelmans gewenst geweest. Dit is helaas niet gelukt. Kokkelmans is de vaste dramaturg bij het RO Theater, zodoende ook de dramaturg van Jetse Batelaan. Sinds Batelaan werkzaam is bij het RO Theater, krijgt hij voor het eerst ondersteuning van een dramaturg. Dit kan veel betekenen in de ontwikkeling van Batelaans repertoire, maar ook aangaande de opmaak van de voorstellingen. Daarnaast is het ook interessant om te achterhalen in hoeverre Batelaans kennis over 'open-dramaturgie' gevoed is door Kokkelmans?

Vervolgonderzoek zal in de toekomst moeten uitwijzen hoe het absurdisme in hedendaags theater zich verder zal ontwikkelen.

## 6. EEN DANKWOORD:

Zo'n scriptie maak je natuurlijk niet alleen.

Ik wil dan ook graag niemand bedanken.

Misschien wil je even naar voren komen?

Niemand?

Bedankt.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Vrij naar Aantekeningen uit het regieboek *Reuzen* van Jetse Batelaan. Rotterdam, 2011.

# LITERATUUR

## Literatuur

- Adamov, A. *L'Aveu* (Parijs: Éditions du Sagittaire, 1946).
- Artaud, A. *The Theatre and its Double* (New York: Grove Press, 1958).
- Beavin J. H., Jackson D. D en Watzlawick, P. *De pragmatische aspecten van de menselijke communicatie* (Houten: Bohn Stafleu van Loghum, 2001).
- Beckett, S. *Endgame: a play in one act, followed by Act without words, a mime for one player* (New York: Grove Press, 1958).
- Beckett, S. *Waiting for Godot: a tragicomedy in 2 acts* (New York: Grove Press, 2011).
- Brockett, O. G. en F. J. Hildy. *History of the Theatre* (Boston: Allyn & Bacon, 2007).
- Boxall, P. *Samuel Beckett: Waiting for Godot, Endgame*. (New York: Palgrave Macmillan, 2000)
- Esslin, M. *The Theatre of the Absurd* (Garden City, NY: Doubleday, 1961).
- Heteren, L. van. "Lehmann past postdramatisch theater aan" *TM* 3 (2006).
- Ionesco, E. "Theatre et anti-théâtre" *Cahiers des Saisons* 2 (1955).
- Ionesco, E. *Three Plays: Amédée ; The New tenant ; Victims of duty* (New York: Grove Press, 1958).
- Lehmann, H. *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).
- Reich, H. *Der Mimus: ein litterar- entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. (Virginia: UP Virginia, 1903).
- Wenzel, A. "De nieuwe generatie in 35 portretten: Jetse Batelaan" In *Nieuw Licht: Een nieuwe generatie theatermakers*, geredigeerd door D. Meyer en A. Wenzel (Amsterdam: IT&FB, 2007).

## Internet:

- Jan Culík. "The Theatre of the Absurd" [2000] *The Theatre of the Absurd* – 14-02-2011  
<http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm>
- N.B. "Jetse Batelaan" [2011] *RO Theater* – 15-06-2011  
<http://www.rotheater.nl/pagina.php?id=81>

#### Overige bronnen

- Aantekeningen uit diverse regieboeken van Jetse Batelaan. Rotterdam, 2011.
- Aantekeningen uit het regieboek *Reuzen* van Jetse Batelaan. Rotterdam, 2011.
- Interview Jetse Batelaan, transcriptie. Rotterdam: 16 maart 2011.



# BIJLAGE

## Scriptie Bijlage 1: Interview Jetse Batelaan

16 maart 2011 – Rotterdam

door: Thorsten J. Blokzijl

---

- **Wat betekent de term visuele dramaturgie voor u?**
- Dat is voor mij de manier waarop je met het beeld communiceert. Of kinderachtiger gezegd: wat blijft er over van het verhaal als je het geluid uit zou draaien?
  
- **Kunt u in dat geval zeggen dat visuele dramaturgie impliceert, dat het visuele aspect van theater domineert over andere theatrale tekens?**
- Ja, dat zou je kunnen zeggen wat betreft mijn voorstellingen. Zo denk ik dat als je het geluid van mijn werk weg zou draaien, het werk redelijk overeind blijft staan. Terwijl dat andersom onmogelijk is. Het visuele is dus leidend. Dit is ook het geval bij 'Reuzen', al zitten daar twee scènes in waarbij de taal erg belangrijk is. Die zou je zonder tekst niet begrijpen, grappig genoeg. Daar zit de handeling in de tekst, maar verder zit de handeling eigenlijk altijd in het fysieke lichaam. Het praten wat de personages doen is eigenlijk ook bewegen. De tekst die ze zeggen is niet literair, het is de fysieke beweging van het praten met elkaar, die belangrijker is dan *wat* ze precies zeggen.
  
- **De betekenis van de taal an sich wordt zodoende minder belangrijk?**
- Ja, al moet ik wel zeggen dat het eerder een aanvulling is op wat je ziet. Een soort logisch verlengde van wat op lichamelijk niveau te weinig wordt geïllustreerd.
  
- **Werkt u zelf met een dramaturg?**
- Hier bij het RO Theater werk ik inderdaad met een dramaturg, dat is wel fijn. Het is gewoon iemand die meedenkt, maar dat kan nog wel eens lastig zijn. Ik herken het conflict dat traditionele dramaturgen wel eens vastlopen bij het begrijpen van tekst-arm theater. Hoe te denken: wat is de kracht van een visuele scène? Al zit in de situaties die ik creëer, wel een verhaal, dus in die zin is het niet volledig buiten boord. Ik denk alleen dat

als je de voorstelling volledig vanuit een klassieke dramaturgie beschouwt, je maar 40% van de voorstelling mee krijgt. Hun commentaar is dan ook – bijvoorbeeld bij ‘Reuzen’ – dat het te oppervlakkig, te eenvoudig is. Terwijl ik dan denk, voor mij zit er nog een hele wereld achter.

- **Betekent dat, dat men zichzelf een andere manier van kijken moet aanwenden om het gehele plaatje te omvatten?**
- Om daar een antwoord op te geven moet je natuurlijk eerst een duidelijk onderscheid maken tussen klassieke dramaturgie en een ogenschijnlijke visuele dramaturgie. Uitgaande van de term visuele dramaturgie, zou klassieke dramaturgie de tekst dus als leidend tekensysteem hanteren. Bij ‘Reuzen’ is nu de verwarring, welke dramaturgie is gewenst, omdat er relatief veel tekst in zit. Je kan makkelijk op dat spoor gezet worden, maar dan kom je er niet geheel bevredigend uit.
- **Is visuele dramaturgie dan wel een geschikte term om te gebruiken, als het gaat om een geschikte dramaturgie van uw werk?**
- Nou ja, goed...is het niet van alle tijden dat er voorstellingen zijn die erg leunen op een tekst, en dat er voorstellingen zijn die dat niet doen. Immers de theater geschiedenis is veel langer dan het werk van enkel Lotte van den Berg, Boukje Schweigman etc. Voor die eerdere voorstellingen had je soms ook een visuele dramaturgie nodig. Ik kan evenveel jonge makers opnoemen die wel de tekst als leidend teken gebruiken in hun werk. Ik geloof dus niet dat visuele dramaturgie heel specifiek aan de huidige generatie theatermakers is verbonden. Wel zou je misschien kunnen stellen dat visuele communicatie in de hedendaagse maatschappij de boventoon voert. Dat jonge mensen visueel meer getraind zijn dan oude mensen. En vice versa, dat jonge mensen veel minder getraind zijn in het consumeren van grote hoeveelheden tekst. Dus ja, dat is er wel. Maar het is te makkelijk om te zeggen, joh voor de jonge generatie heb je per se visuele dramaturgie nodig.
- **Moeten een onderscheid tussen vormen van dramaturgie dan nog wel gemaakt worden?**
- Eigenlijk zou ik er wel voor willen pleiten, al is dat misschien naïef, voor een ‘open-dramaturgie.’ Dat je als dramaturg en maker alert moet zijn op alle tekensystemen. En dat je in staat moet zijn om de hiërarchie van tekens te kunnen lezen, die de maker op dat moment heeft aangebracht. Ofwel, waar je vanaf zou moeten is het idee dat de tekst *altijd* leidend is of zou moeten zijn of dat je hem *compleet* moet negeren of opzij schuiven.

- **In mijn scriptie benader ik deze opvatting over dramaturgie vanuit de geschiedenis van *Theatre of the Absurd*, geïnitieerd door Martin Esslin. Zijnde een voorgeschiedenis vanuit waar het postdramatisch theater kon ontstaan. Zo denk ik dat eerste vormen van een dergelijke dramaturgie in relatie staan met het visuele en het humoristische aspect van theater; denk aan de vroegste vormen van spektakel theater zoals het circus, jongleren en clowneske sketches. Deze lijn zie ik ook in het hedendaagse Nederlandse theater doorlopen. Kunt u spreken van een ervaring hiervan in het huidige Nederlandse theaterlandschap?**
- Ik voel mijzelf wel schatplichtig aan die traditie. Al vraag ik mij wel af wat jij precies verstaat onder het 'Absurde.'
- **Misschien kunnen we stellen dat absurd toneel afwijkende of abnormale handelingen en gedragingen uit het dagelijks leven toont, als spiegel voor het publiek. Veelal is het absurde ook verbonden aan de notie van het tragikomische.**
- Ofwel door het verdraaien van de werkelijkheid, het mogelijk maken om de werkelijkheid te herkennen. Ja, dat is dan inderdaad een vrij exacte strategie die ik gebruik bij het maken van de voorstelling 'Reuzen'. Dus in dat opzicht, al klinkt het als een grote term, zit er wel een 'Absurdist' in mij. Daar is het theater maken voor mij in ieder geval wel mee begonnen. Ik wilde de wereld op zijn kop hangen.
- **Waarom wilde u dat doen?**
- Ja, dat is een goede vraag. Ik kon er niet tegen dat theater 'normaal' was, dat heeft denk ik ook te maken met mijn opvatting dat het 'Absurde' betrekking heeft op 'geloven.' Geloven in een ordening of niet, geloven in verlossing of niet, geloven of niet geloven. Ik vond het moeilijk te geloven dat de personages in het klassieke drama zichzelf centraal stelden en eenduidig hun eigen doelen nastreefden. Daar had ik een soort gene bij, ik vond het prettig om hun wereld op de kop te zetten, zodat ze sowieso niet meer in het centrum stonden, maar duidelijk speelbal zijn van de situatie. Ik geloof niet in mensen als centrum van de wereld, maar mensen als figuranten in een constellatie. Vandaar dat ik voortdurend constellaties maak, om dit te verbeelden eigenlijk. Zonder het 'Absurde' vind ik de mens op het toneel onrealistisch belangrijk.
- **Heeft u theaterhelden die ook in deze traditie staan?**
- Niet zozeer theaterhelden, ik kreeg meer televisie tot mij. Ik ben wel heel erg van de VPRO jeugd-tv generatie, in de hoek van Arjan Ederveen zeg maar. Later bleek ook dat

mensen op de toneelschool ook op die lijn zaten. Dat wist ik niet, maar vond ik erg inspirerend. Daar herkende ik wel wat in, als voedingsbodem om in ieder geval de wereld op zijn kop te zetten. Ik wilde theater helemaal opnieuw doen, om als buitenstaander vernieuwend theater te maken. Iets maken wat nog nooit gedaan was. Dat was in het begin heel erg ambitieus. Beckett vind ik natuurlijk een onwaarschijnlijke held, ik realiseer me enorm mede door hem dat ik kan maken wat ik nu maak. Ook zijn tijdgenoten en collega's zijn erg inspirerend. Daar ben ik wel door gevormd. Maar ook Carver is een inspiratiebron, een van de eerste groepen waar ik heen ging. Dat vond ik te gek. En Alex van Warmerdam natuurlijk, alles wat hij maakt, maar met name zijn films zijn inspirerend.

- **Veel inspiratiebronnen uit uw jeugd dus, staat dat in relatie tot de werken die u voor kinderen en de jeugd heeft gemaakt?**
- Ja, ik heb inderdaad drie stukken voor kinderen gemaakt. Al had ik wel zes, zeven stukken erop zitten voordat ik aan jeugdtheater begon. Maar ik maak dus ook voor kinderen.
- **De vraag is natuurlijk waarom dat aantrekkelijk is voor een maker? Leert u daar van?**
- Dat heeft er mee te maken; het hoort niet te gaan over het onderscheid of tekst wel of niet leidend is. Ik vind het onderscheid *veel* interessanter of de maker ook de auteur is van wat er op het toneel te zien is, of dat de maker zich baseert op een externe bron. Ik identificeer me ook heel erg met mensen die eigen dingen schrijven, ik vind het mooi als mensen hun eigen wereld maken. Ik ben dus iemand die vanuit zichzelf maakt. Daar dreigt natuurlijk het gevaar dat je steeds hetzelfde verhaal gaat vertellen, ik vind het fijn om situaties op te zoeken, waar nieuwe vragen aan mij gesteld worden. Wat betreft het jeugdtheater, riep dat bij mij de vraag op: wat voor interessant theater kan ik voor kinderen maken? Dat vind ik een inspirerende gedachte, dat helpt mij zoeken naar dat wat ik nog niet gevonden heb. Dus dan kan ik terug naar dat wat ik als kind erg gewaardeerd heb.
- **De eerste jeugdvoorstelling die ik van uw hand leerde kennen was 'Een voorstelling waarin hopelijk niets gebeurt'. Een gedurfde actie, omdat u op metafysisch niveau terug gaat naar de vraag wat theater nu eigenlijk is en juist niet. De reacties, van zowel volwassenen als kinderen, waren lovend...**

- Ja inderdaad. Kijk, ik weet niet of de beleving van kinderen of volwassenen heel erg verschillend is. Maar wat ik wel is dat de voorstelling officieel voor kinderen vanaf 8 was. Dus kinderen van 8,9, 10 jaar oud vonden het leuk. En dan zo vanaf 16 tot weet ik veel, 70 of zo. Maar daartussen zat een groep, die vond er geen zak aan. Volgens mij kon je die voorstelling heel erg op twee manieren waarderen: Of je had heel erg besef van de ernst van de situatie, het reëel dreigement dat er echt niets gaat gebeuren, of je hebt het ironische overzicht (wat wij volwassenen hebben) dat alles wordt ingezet en inspeelt op wat een voorstelling volgens 'de regels' zou moeten zijn. Voor kinderen ontstond bij het begin - de deuren gingen op slot en er gebeurde verder niks - de reële gedachte dat er *echt* niets ging gebeuren. Dat hadden de volwassenen veel minder. Daar zit natuurlijk ook wel een flinke portie Beckett in, een dosis existentialistische ideeën. Zijn of niet zijn? Dood of leven? En de vanzelfsprekendheid dat het figuur op het toneel het middelpunt zou moeten zijn; zijn wereld wordt zeer in twijfel getrokken omdat hij tegengehouden wordt om zich te manifesteren.
  
- **Op de opleiding Theater, Film en Televisiewetenschap was dit een van de eerste voorstellingen, die mij heeft wakker geschud.**
- Echt waar? Zo, en hij speelt nog steeds hoor. We gaan binnenkort zes weken door Amerika toeren. Het is nog steeds levend.
  
- **Wordt de voorstelling vertaald?**
- Nee, we spelen hem zowel in het Nederlands als in het Engels. Dat is maar wat leuk!
  
- **Terugkomend op de notie van het Absurdisme. Zet u bewust absurdistische elementen of procedés in tijdens het maakproces? Al zoekend naar herkenning van de toeschouwer, hopend dat de lach gaat komen?**
- Nee, het zit toch wel in mijn natuur. En sowieso ga ik nooit bewust naar een lach toewerken. Zo zijn er ook heel veel voorstellingen van mij die zowel zwijgend als lachend-gierend-brullend worden bekeken. Zo hebben we van 'Reuzen' vier try-outs gehad waar het muisstil was, terwijl op de première iedereen dubbel lag. Dat kan je dus nooit voorspellen en moet je dus ook niet doen. Sommige collega's doen het wel, of verschillen op een andere manier van mijn werkwijze. Zo heb ik veel met Lotte van den Berg gewerkt, zij gaat heel anders om met het 'Absurde' dan ik. Dat kan nog wel eens een discussie worden tussen ons. Ik kan wel aangevallen worden op het feit dat ik het 'Absurde' teveel inzet om mijn uitspraken te relativeren. Daar kan ik me wel eens op aangesproken voelen. Maar ik *kan* ook gewoon *echt* niet anders. Dus dat is...tja waarom

doe ik dat toch de hele tijd. Dat is ook om het kijken mogelijk te maken, wakker te maken. Door iets om te draaien, een situatie te maken die prikkelt. Zo creëer je betrokkenheid. Al is het maar om betrokkenheid van mijzelf.

- **Op welke manier kan een theatermaker die betrokkenheid sturen of vorm geven? Heeft u daar bepaalde strategieën voor?**
- Dat kan bijvoorbeeld ook over tempo gaan, door bijvoorbeeld buiten de verwachting van het publiek om te gaan. In mijn geval is het vaak de traagheid. Dat creëert een grote mate van aandacht. Maar uitvergroting werkt ook vaak. Je probeert eigenlijk de werkelijkheid te overtreffen, niet door het tonen van een werkelijkheid die de werkelijkheid spiegelt. Maar die de werkelijkheid verbeeld in een meer metaforische zin. Zo'n absurditeit heeft eigenlijk ook alleen maar zin en waarde als hij toch op een of andere manier een emotionele waarde heeft. Ik 'vervreem' niet om het 'vervremen', maar ik *vertel* met het 'vervremen.' Voor mij is het in 'Reuzen', waarin de mensen heel groot zijn, mijn voornaamste metafoor van de voorstelling. De betekenis ligt daarin besloten. Het is dus nooit gek doen om het gek doen.
- **Een andere vraag, misschien kan gesteld worden dat de huidige generatie een overload aan communicatiemiddelen tot zijn beschikking heeft, meer dan voorgaande generaties. Speelt dit gegeven wel eens een rol in een uw voorstellingen?**
- Je bedoelt telefoon, mobieltjes, internet etc. Tegenwoordig gaan mensen wel steeds meer praten in mijn voorstellingen merk ik. In het begin zeiden ze bijna niks. Wat betreft het communiceren middels taal, zag ik het praten vooral als een manifestatie van de wil. Daar had ik moeite mee. Ik vond het mooi dat er een soort acceptatie in het zwijgen zat, maar meegaan in wat de anderen zeggen. Ik heb nu eigenlijk een soort willoos praten ontdekt. Of dat nu direct met het enorme aanbod aan communicatiemiddelen samenhangt....ik denk het niet. Ik vraag me namelijk af of er nu zo heel veel communicatie meer was dan vroeger. Toen had je ook televisie en zo. Maar goed, ik zit daar misschien ook niet zo in. Voor mij persoonlijk zijn het graduele verschillen.
- **Vaak wordt het volgende met elkaar in verband gebracht; als traagheid een belangrijke rol speelt in het werk van een theatermaker, er in de voorstelling weinig tekst voorkomt en veel ruimte en aandacht is voor stiltes, dat dit als een statement wordt opgevat.**

- Voor mij is het geen statement, maar misschien is het wel een behoefte. Wat de schoonheid van het theater maakt, is voor de mij de gemeenschappelijk ervaring van concentratie. Dat vraag ik ook heel erg van mijn publiek. Neem die traagheid in mijn voorstellingen, daar wordt weliswaar soms op gescholden, maar zo probeer ik wel een gemeenschappelijk concentratie te creëren. En deze voelbaar te maken. Dat is voor mij ook echt de schoonheid van wat wij doen. Het is wel zo, dat het praten, de verbale communicatie, heel snel versplinterd. In woorden zijn we niet meer zo goed samen te brengen. We zijn ooit eens begonnen met *Het Woord*, de Bijbel, daar geloofden we met zijn allen in. Dus wij werden verenigd met het woord. Een dergelijk woord bestaat niet meer. Nu zijn het tienduizenden meningen door elkaar, dus in het woord zullen we geen gemeenschappelijke concentratie meer vinden. Dat zal ons alleen lukken in een wereld voorbij de woorden. Achter de taal.
  
- **Met die wereld voorbij de woorden, doelt u op het visuele?**
- Ja onder andere, maar simpel gezegd ook in de afwezigheid van het woord, in het niks.
  
- **In het artikel van Jowi Schmitz *De Bewust Naïeven* wordt u – wellicht oneerbiedig gezegd – in een hokje geplaatst. Hoe kijkt u daar tegenaan?**
- Nou het is absoluut niet helemaal onzin. Kijk, ik ga me er niet druk om maken. Maar ik weet niet precies waar het vandaan komt. Lotte [van den Berg] heeft het er eens over gehad, en volgens mij heeft ze ook met ons gesproken toen ze dit artikel schreef. Maar wat ik zeg, je vroeg me naar mijn helden, ik voel mij zeker wel verwant met deze mensen. Met de een iets meer als met de ander. Als je kijkt vanuit waar Lotte, Boukje en Dries werken...daar herken ik ook het zoeken in naar het sublieme moment van een gedeelde concentratie. En daarbij horend, ook het bewustzijn van dat moment. In een bioscoop is er weliswaar ook een gemeenschappelijk concentratie, maar zijn wij verdoofd. We zijn ons in ieder geval niet bewust van de gemeenschappelijke concentratie. Die drie mensen geven de toeschouwer in ieder geval de rust voor hun eigen concentratie, maar ook voor de concentratie om hen heen. Daar zie ik zeker een gemeenschappelijk zoektocht.
  
- **Het is dus geen onzin?**
- Zeer zeker niet. Het is een interessante invalshoek. De tijd zal het moeten uitwijzen of het een juiste opvatting is.
  
- **Dan is daar nog de notie van nostalgie binnen de Bewust Naïeve tendens. Speelt dat voor u ook een rol tijdens het maakproces?**

- Nou in die zin, nostalgie is soms een specifiek thema dat ik gebruik, maar dat hoeft zeker niet. Wel vind ik het idee van nostalgie als zijnde 'verlangen naar...' interessant. Al gebruik ik dit meestal in de vorm van een verlangen dat op de toekomst is gericht, niet zozeer naar het verleden. Ik ben namelijk niet iemand die heel erg terug verlangt naar vroeger. Ik ben een nieuwsgierig iemand. Bij 'Toe Vader Drink' heb ik die vorm specifiek gebruikt, als vorm van een metafoor. Ik zag iets in het verhaal. Het is overigens wel fijn om iets in zijn tijd te plaatsen, dat abstraheert namelijk zodat de mensen het op een overdrachtelijke manier tot zich kunnen nemen. Voor mij gaat 'Toe Vader Drink' niet specifiek over een alcoholprobleem, maar over de vraag waarom doen we wel eens dingen die we eigenlijk niet willen doen of slecht vinden?
  
- **In uw werk zijn dit meestal vrij brede thema's, of niet?**
- Ja, dat klopt wel. Meestal vertrek ik vanuit een thema, vanuit iets wat ik wil verwoorden. Het beeld komt later. Alles wat ik zie kan een inspiratiebron zijn. Wel speelt het theater als fenomeen vaak een grote rol. En dat ik mij vaak heel erg hecht aan de situatie. De fictieve situatie die ik creëer, maar er is ook altijd de situatie van 'het' theater. Ik wil het liefst de gedeelde situatie, de situatie die aanwezig is, ten volste benutten.
  
- **Heeft u nog doelen die u wilt bereiken in het theater?**
- Nee, iedere voorstelling is een doel op zich. Een overwinning op zichzelf. Ik heb enorme bewondering voor mensen die keer op keer weer nieuwe ideeën kunnen verzinnen en dat zeggingskracht kunnen meegeven naar anderen toe. Ik zie toch mijn geluk in het feit dat het mij ook af en toe gelukt is. Ik hoop dat ik dat door kan zetten. Dat maakt dat mijn werk zich ook zou moeten ontwikkelen. Daar moet je jezelf voor verplaatsen. Ik begin vanuit het niks, dus het is voortdurend geproblematiseerd of ik nog wel met iets nieuws kan komen tot het einde der tijden. Mijn doel is keer op keer weer iets nieuws maken, zolang als het kan.