

V ERHALEN VOOR HET OOR

TRADITIE EN OPLEVING VAN HET HOORSPEL

Eind jaren negentig beschouwden velen het hoorspel als een voorbijgestreefd en afgeschreven genre. In 1997 werden de reeks *Maskers en Mysteries* van Radio 1 en, na meer dan tweeduizend afleveringen, de populaire radiosoap *Het Koekoeksnest* van Radio 2 in Vlaanderen stopgezet. Ook in Nederland taande de belangstelling in die periode. Radiomakers noch literaire auteurs leken nog warm te lopen voor het genre. De tijd waarin het hoorspel in al zijn gedaantes – populair of experimenteel, theateraal of verhalend – floreerde, scheen op dat moment voorgoed verleden tijd. Die perceptie werd versterkt door de woekering van de beeldcultuur die de komst van het internet en van nieuwe technologieën teweegbracht. Het visuele en het audiovisuele zijn voor de verspreiding van verhalen dé kanalen van de toekomst, zo was de indruk.

Maar er zijn duidelijke signalen van een kentering na de eeuwwisseling. Terwijl de visuele verhaalcultuur onverminderd voortwoekert, krijgt de auditieve verhaalcultuur opnieuw aandacht. Of er in die nieuwe context ook ruimte is voor het hoorspel als een vorm van kunst, is vandaag minder duidelijk. In dat verband mogen we trouwens niet vergeten dat de technieken en principes van het hoorspel dagelijks in de praktijk gebracht worden in een van de meest beluisterde genres: de radiocommercial. Als verhaalvorm met persuasieve, commerciële doeleinden is het hoorspel alomtegenwoordig maar als vorm van woord- en geluidskunst niet, hoewel er zich nieuwe kansen aandienen.

LARS BERNAERTS

werd in 1980 geboren in Turnhout. Hij doceert Nederlandse literatuur aan de UGent en publiceert over experimentele literatuur, modern Nederlandstalig proza en verteltheorie. Samen met Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck richtte hij in 2009 het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) op. Hij is hoofdredacteur van het wetenschappelijke tijdschrift *Spiegel der Letteren*. Adres: lars.bernaerts@ugent.be.

OPBLOEI NA 2000

Waarvan kunnen we die opleving vandaag aflezen en waar liggen de kansen voor het hoorspel? Allereerst is er de institutionele erkenning van auditief en audiovisueel erfgoed. In de voorbije jaren hebben Vlaanderen en Nederland systematische initiatieven genomen voor de bewaring en ontsluiting van tv- en radioarchieven. Het Nederlandse Instituut voor Beeld en Geluid, dat in 2006 de deuren opende voor het publiek, heeft een vrij toegankelijke collectie gedigitaliseerde hoorspelen. Op 3 maart 2014 startte de Nederlandse Publieke Omroep met woord.nl, een website waarop verhalende radio van vroeger en nu – waaronder het hoorspel – een platform krijgt. Wie de traditie van het hoorspel in Vlaanderen wil ontdekken, moet zich voorlopig nog fysiek naar het archief van de openbare omroep begeven, maar het Vlaamse Instituut voor Archivering (VIAA) heeft de opdracht in de komende jaren de collectie van de VRT te digitaliseren. Bovendien viert de VRT in 2014 honderd jaar radiogeschiedenis, die met de geschiedenis van het hoorspel vervlochten is.¹ In 2005 blikte Bart Stouten, zelf auteur en regisseur van hoorspelen, terug op de Vlaamse hoorspeltraditie in *Het drama van 75 jaar radio*, een vijfdelige radioreeks van Klara.

Naast de herontdekking van auditief erfgoed speelt de creatie van nieuwe luisterliteratuur een rol. Enerzijds hebben de luisterboeken (werken die volledig door één stem ingelezen zijn en traditioneel een belangrijk publiek vinden bij mensen met een visuele beperking) de laatste jaren een groter publiek weten te bereiken en een vaste plaats verworven in vele boekhandels. Anderzijds werden nieuwe hoorspelen geproduceerd, voor distributie via de radio of in cd- of mp3-vorm. Na ervaringen met radio-

spots en successen met hoorspelen voor kinderen bewerkte Het Geluidshuis een aantal romans en verhalen voor het oor, zoals Hugo Claus' *Het jaar van de kreeft* (2010) in een regie van Stef De Paepe en Tom Lanoyes *Het derde huwelijk* (2010) in een regie van Tom Van Dyck.

De manier waarop Het Geluidshuis tewerk gaat, volgt de logica van de remediatie ("remediation"²), de typische tegenstrijdige manier waarop nieuwe media zich verhouden tot bestaande media: men zet zich af tegen vertrouwde media, maar modelleert er zich ook naar. De flaptekst waarmee het bedrijf het genre aan het publiek voorstelt, is op dat vlak duidelijk. Hét referentiepunt is de film, naast de virtuele media: "Het hele maakproces (...) is geheel gelijklopend aan dat van een film" en "De Audio-Film [het hoorspel] is het medium van de virtuele interactiviteit". Maar het hoorspel heeft iets meer te bieden, zo suggereert de flaptekst, want het doet "uitdrukkelijk een beroep (...) op je verbeelding, meer nog dan bij film". Ook de keuze voor stemmen die bekend zijn van theater, film en tv, versterkt die logica. In *Het jaar van de kreeft* vertolkt Tom Dewispelaere het personage Pierre en Abke Haring is Toni. Het hoofdpersonage van *Het derde huwelijk* wordt gespeeld door Frank Focketyn. Het negatieve referentiepunt voor Het Geluidshuis is het luisterboek: "Wij willen het onderscheid maken met de luisterboeken, die meestal voorgelezen versies zijn van een roman door één stem." Hier blijft het hoorspel dus buiten beeld. Andere logische referentiepunten die opvallend afwezig zijn, zijn de literatuur en het theater. In oorsprong is het hoorspel in eerste instantie "radiotoneel" (alweer in overeenstemming met het principe van de remediatie), maar daar herinnert men niet aan. De hele traditie van het hoorspel wordt door Het Geluidshuis genegeerd, waarmee het paradoxaal genoeg het imago van het hoorspel als voorbijgestreefde verhaalvorm bevestigt.

De activiteiten van Het Geluidshuis zijn niet het enige wat een ervaring doet vermoeden. In Nederland is de Hoorspelfabriek erg actief in het bewerken van romans. Van januari tot mei 2014 zond Radio 1 (NTR) haar adaptatie van Peter Buwalda's *Bonita Avenue* uit. Eerder bracht de Hoorspelfabriek al bewerkingen uit van onder andere *De ontdekking van de hemel* (2006), *Oeroeg* (2009), *Max Havelaar* (2010) en *Godenslaap* (2010). Kenmerkend voor de plaats van het hoorspel in de huidige Nederlandse cultuur is ook de grote populariteit van de langst lopende serie, de bewerking van *Het bureau* van J.J. Voskuil. Naar schatting 140.000 luisteraars volgden in 2006 de dagelijkse afleveringen³, en in 2011 werd de serie van 475 afleveringen opnieuw uitgezonden. Ten slotte werden begin maart 2014 ambitieuze nieuwe plannen voorgesteld: het volledige toneeloeuvre van Hugo Claus wordt door Peter te Nuyl onder handen genomen; samen met Radio 2 en Gone West presenteert Het Geluidshuis een feuilleton over de Eerste Wereldoorlog; en het Nederlandse Letterenfonds laat zes auteurs een nieuw hoorspel schrijven.⁴

APPEL AAN DE VERBEELDING

De vraag of we straks ook weer mogen verwachten dat het hoorspel als *kunstvorm* gedijt, kunnen we enkel beantwoorden als we weten wat er eigen is aan dat hoorspel en welke traditie er op dat vlak bestaat. De eigenheid van het genre zit in de specifieke condities en beperkingen van het maakproces, van de distributie, de consumptie, en van het tekensysteem zelf. In de relatief korte geschiedenis van het hoorspel zijn die condities sterk geëvolueerd. Wat het maakproces betreft: het hoorspel is het product van samenwerking. De schepper van het hoorspel *Max Havelaar* is uiteraard niet Multatuli, maar zowel de auteur als de bewerker (Melissa Prins), de regisseur (Marlies Cordia), de acteurs (o.a. Jaap Spijkers, Antonie Kamerling en Peter Faber) enzovoort. Op die manier is het hoorspel het resultaat van een reeks interpretaties. Hoorspelen worden gemaakt op basis van een origineel scenario, dat al dan niet vertaald is, of op basis van een adaptatie. Meestal klinkt in het resultaat de dramatische of verhalende organisatie van de brontekst nog door. In de bewerking van *Oeroeg* is de vertelstem erg dominant en is dialoog zeldzaam naar de normen van het hoorspel. Wie Haasses brontekst kent, weet dat ook daar de dialogen beperkt zijn. Het verschil met *Het bureau* is groot: zowel in de roman als in het hoorspel overheerst de dialoog. Gewoonlijk zal het hoorspel echter het aandeel van de dialogen vergroten ten opzichte van de brontekst.

Naast het collectieve maakproces en de bronkeuze bepalen de techniek en de technologie de vorm van het hoorspel. Met de evolutie van de opname- en zendapparatuur evolueren de narratieve en stilistische uitdrukkingsmiddelen van het hoorspel. De technologische vernieuwing van microfoons levert bijvoorbeeld nieuwe mogelijkheden op om verhaalruimte (o.a. nabijheid en afstand van de personages) te suggereren. Het gebruik van stereogeluid verfijnt die praktijk nog. In *Het jaar van de kreeft* wordt het stereo-effect bijvoorbeeld gebruikt in een dialoog tussen hoofdpersonage Pierre en het kind van Toni, dat op een schommel zit. De stereofonie verwijst naar de beweging van de schommel en dient zodoende om de werkelijkheidsillusie te versterken. Bovendien markeert ze de plaats van de luisteraar⁵ in de scène nadrukkelijker dan in andere scènes het geval is.

Terwijl de hoorspelmaker vandaag over een digitale bibliotheek van geluiden en muziek (inclusief documentair opnamemateriaal) kan beschikken, had hij in de vroege decennia van het hoorspel een magazijn met objecten die bespeeld konden worden om een vertrouwde scène op te roepen. Een bodempje zand in een ballon opschudden kon volstaan om het beeld van een vertrekkende trein op te wekken.⁶ In hun appel aan de verbeelding van de luisteraar steunen hoorspelgeluiden sterk op indexicale relaties. Het getik van bestek op borden verwijst in *Oeroeg* naar een verjaardagsmaaltijd van het hoofdpersonage als kind. In *Het schervengericht* roept de klank van een dweil in water een beeld op van Remo en Scott die als gevangenen samen schoonmaken terwijl ze



Stemacteurs aan het werk bij Het Geluidshuis, Foto Jonas Lampens.

elkaar proberen te doorgronden. In *Max Havelaar* ondersteunt een voortdurend huilende baby het armoedige beeld dat Droogstoppel oproept van “mevrouw Sjaalman” wanneer hij haar bezoekt. Vaak selecteert het hoorspel één representatief geluid dat, al dan niet begeleid door beschrijvingen van een verteller, een volledige scène oproept. Zodoende bewerkstelligt het hoorspel een effect van onmiddellijkheid, wat tevens een van de eigenschappen van remediatie is: het medium wil het publiek de illusie geven dat het zich in de scène bevindt, dat er met andere woorden geen bemiddeling is. Ook geluidseffecten dragen daartoe bij, bijvoorbeeld een echo in de genoemde scène van *Het schervengericht*. De lichte metaalachtige echo brengt de gevangenis voor het geestesoog van de toehoorder. De technische mogelijkheden om een en ander te realiseren zijn vandaag oneindig veel groter dan in 1924, toen de Nederlandse omroep PCGG met *Nieuwjaars-wensch van de Amateurs Thomasvaer en Pietermel* voor het eerst een hoorspel uitzond. Door de introductie van nieuwe dragers kan het hoorspel bovendien voor verkoop (grammofoonplaat, lp, cd, mp3) of door liefhebbers (audiocassette, cd-r, mp3) gereproduceerd en verspreid worden. Dat brengt ons bij de kenmerken van de consumptiewijze. Historisch gezien wordt de receptie van het hoorspel geassocieerd met gedeelde beleving in een privécontext. Anders dan de bioscoopfilm werd het hoorspel tot in de huiskamer gebracht; anders dan het boek was de luisterervaring gedeeld in de zin dat radioluisteraars het op hetzelfde moment beluisterden. Bijgevolg was de beleving tegelijk intiem en collectief, in dat opzicht vergelijkbaar met tv. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat hoorspelen in de gewijzigde context van digitale verspreiding vooral met heimwee gekleurde herinneringen aan die tijd oproepen. Wie vandaag mensen

vraagt naar hun ervaring met hoorspelen, krijgt antwoorden waarin nostalgie een dominant motief is. Die nostalgie wordt gevoed door de hernieuwde beschikbaarheid van oude hoorspelen via internet, cd en mp3, vaak gedigitaliseerd door verzamelaars die een stapel cassettes of platen in bits en bytes omzetten. Ook de radio biedt digitale archieven en podcasts aan. Ook al brengt de nostalgie liefhebbers samen, de luisterervaring wordt individueler.

Wat ten slotte kenmerkend is voor de dramatische organisatie van verhaalinformatie in het hoorspel, is – zoals hierboven al enigszins duidelijk werd – het gebruik van geluiden, geluidseffecten, muziek, stem en stilte.⁷ Ter wille van de luisterervaring moet het aantal stemmen beperkt blijven en moeten de stemmen voldoende distinctief zijn. Interessant is op dat vlak de keuze voor ik-vertellers die tevens het hoofdpersonage zijn, zoals in *Het derde huwelijk*, *Het jaar van de kreeft* of *Godenslaap*. Daar is het ik gesplitst in een ik-toen en een ik-nu, een onderscheid dat ondersteund wordt door de montage, mix en effecten. Veel expressie ligt vaak in het stemgebruik en het stemtype, zoals de diepe, dreunende stem die acteur Jack Wouterse aanneemt in *Het schervengericht* of de traag sprekende, karaktervolle stem van Elisabeth Andersen in *Godenslaap*. Het Geluidshuis maakt graag gebruik van dialect om de stemmen meer karakter te geven. Af en toe lijkt de expressiviteit van stemmen echter de zeggingskracht van de brontekst eerder te ondermijnen dan te versterken. Dat is bijvoorbeeld het geval met het pseudo-Antwerps sprekende personage Karel in *Het jaar van de kreeft*.

VAN POPULAIR GENRE NAAR KUNSTVORM?

Een grote verscheidenheid aan genres kenmerkt het hoorspel. De bekendste producties behoren vaak tot de populaire genres: soap, detective (*Paul Vlaanderen*, *Commissaris Van In*), sciencefiction, thriller, sprookjes, kinderverhalen, enzovoort. Kwantitatief gezien vormt het literaire hoorspel dus maar een klein segment. Het onderscheid tussen hoorspel en aangrenzende genres is niet absoluut: het is in principe meerstemmiger dan het luisterboek, verhalender dan klankpoëzie en taliger dan *sound art*. En uiteraard zijn allerlei mengvormen mogelijk, zoals de geschiedenis van het hoorspel laat zien. Impulsen voor de vernieuwing van het hoorspel (zoals de experimenten van auteurs Gust Gils, Mark Insingel en Ivo Michiels in de periode 1965-1985) zijn afkomstig uit verwante genres en ook uit het buitenland.⁸ In het Verenigd Koninkrijk en in Duitsland was (en is) het luisterspel een voorname kunstvorm. De BBC heeft zich altijd ingespannen voor radiodrama. *Under Milk Wood* (1954) van Dylan Thomas, dat later in Hugo Claus' vertaling op de Nederlandse radio werd gebracht, is bijvoorbeeld een mijlpaal in de hoorspelgeschiedenis. In Duitsland, dat een van de rijkste tradities heeft, buit het "neue Hörspiel" vanaf de jaren zestig artistieke mogelijkheden van het genre uit.

De hierboven vermelde recente hoorspelen benutten die mogelijkheden van het hoorspel als kunstvorm niet, zo was mijn suggestie. Die suggestie veronderstelt echter een vrij strikte opvatting van kunst. Wat de hoorspelen van Het Geluidshuis en Hoorspelfabriek kenmerkt, is effectbejag. Ze zijn vakkundig gemaakt, maar de compositie van stem, geluid en muziek staat grotendeels ten dienste van onmiddellijke effecten: de empathie van de luisteraar vergroten, een realiteitsillusie creëren, de spanning opvoeren, de psychologie van de personages onderstrepen. Het is niet vergezocht om die strategie commercieel te noemen: ze wil de aandacht van een consument vangen en hem of haar vermaken. Daar is niets mis mee. Maar daarbij blijft een potentieel onbenut, namelijk de kans om de luisteraar te vervreemden van het vertrouwde of vertrouwd te maken met het vreemde, om de middelen van het hoorspel zelfbewust in te zetten en zo de schoonheid van klank en woord voor het voetlicht te brengen.

Bijna dertig jaar geleden maakte Ineke Bulte in *Ons Erfdeel* een scherpe analyse van de toestand van het hoorspel in Vlaanderen en Nederland.⁹ Hoewel de politiek van de BRT ervoor zorgde dat het hoorspel er in het Zuiden beter aan toe was dan in het Noorden, constateerde ze dat het hoorspel zich niet kon ontplooien als kunstvorm. Daarvoor waren hoorspelkritiek en een betere toegankelijkheid en conservering van de producties nodig. Die laatste voorwaarde wordt dankzij de digitalisering vervuld; van kritische (of academische) aandacht – die makers positief zou kunnen stimuleren – is vooralsnog geen sprake. Het verdict van Bulte kan nu dus min of meer herhaald worden. Vandaag zijn de kennis van zaken en het artistieke potentieel zonder twijfel aanwezig. Het is uitkijken naar een generatie hoorspelmakers en critici die de esthetiek van het hoorspel weer alle kansen wil geven.

www.geluidshuis.be

www.hoorspelfabriek.nl

Noten

- 1 Op de virtuele tijdlijn die de VRT maakte naar aanleiding van de verjaardag krijgt het hoorspel ten onrechte nauwelijks aandacht: zie <http://tijdlijn.100jaarradio.be/#/100jaren>
- 2 Het concept “remediation” werd door Jay David Bolter en Richard Grusin in de studie *Remediation. Understanding New Media* (1999) uitgewerkt.
- 3 Bron: reportage in *Twee Vandaag* (1-5-2006, AVRO-TROS).
- 4 LANDER DEWEER, “Toneelstukken Claus krijgen radiobewerking”, in: *De Morgen*, 7-3-2014.
- 5 Dat wil zeggen de *point of audition* of POA, wat voor een roman perspectief zou heten.
- 6 http://tijdlijn.100jaarradio.be/#/fragment/1939_treinbob
- 7 Wie meer wil weten over de geschiedenis en de structuurprincipes van hoorspelen, verwijs ik door naar het proefschrift van Ineke Bulte, *Het Nederlandse hoorspel* (1984) en de studies van Tim Crook, *Radio Drama* (1999) en Elke Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel* (2005).
- 8 Geëxperimenteerd wordt er vandaag nog wel in het hoger onderwijs, bijvoorbeeld in de opleiding radio van het Rits. Zo won de Rits-student Joris Van Damme in 2009 de Prix Europa voor radiofictie met het eigenzinnige stemmenverhaal *Ik zal het u vertellen*.
- 9 INEKE BULTE, “Het hoorspel. Radioprogramma en kunstvorm”, *Ons Erfdeel*, jaargang 29 (1986), nr. 3, pp. 413-419. Online: <http://goo.gl/UZFeTP>.