

LUISTERRIJK DER LETTEREN

Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen

SEL-REEKS 13

LUISTERRIJK DER LETTEREN

HOORSPEL EN LITERATUUR
IN NEDERLAND EN VLAANDEREN

Onder redactie van
Lars Bernaerts & Siebe Bluijs



ACADEMIA
PRESS

STUDIECENTRUM
EXPERIMENTELE
LITERATUUR 



GPRC
Guaranteed
Peer Reviewed
Content
www.gprc.be



Uitgeverij Academia Press
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediodivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 6394 2
D/2019/45/459
NUR622

Lars Bernaerts & Siebe Bluijs (red.)
Luisterrijk der letteren. Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen
Gent, Academia Press, 2019, 311 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© Lars Bernaerts & Siebe Bluijs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUD

DE VERGETEN LUISTERHOEK VAN DE LITERatuur	3
Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen <i>Lars Bernaerts & Siebe Bluijs</i>	
EXPERIMENTEEL GRENSVERKEER ROND 1970.	33
De receptie van het Duitstalige hoorspel in Vlaanderen <i>Inge Arteel</i>	
EEN HUWELIJK TUSSEN TAAL EN MUZIEK	53
Het artistieke netwerk rondom Van Eyks experimentele hoorspelen bij de NCRV 1955-1992 <i>Philomeen Lelieveldt</i>	
ACTUEEL-COLLECTIEVE HOORSPLEN IN HET INTERBELLUM.	91
De casus Martien Beversluis <i>Jeroen Dera</i>	
‘WE MOETEN ONS GEHOOR AANSCHERPEN, BEETJE BIJ BEETJE, HET KAN’	111
De hoorspelen van Ivo Michiels in de context van zijn oeuvre <i>Lars Bernaerts</i>	
MERCEDES, NACHTVERKEER EN DE VALKUILEN VAN EMPATHIE	145
De hoorspelen van Walter van den Broeck <i>Ellen Beyaert</i>	
‘DE STEM DIE BLIJFT.’ BERT SCHIERBEEKS <i>INSPRAAK</i>	163
Een vergelijkende analyse van boek en hoorspel <i>Siebe Bluijs</i>	
OVER GETROUWHEID EN INSTITUTEN	183
De film- en hoorspeladaptaties van Herman Teirlincks toneelstuk <i>De vertraagde film</i> <i>Gertjan Willems</i>	
DRIE PERSONAGES VAN PAPIER NAAR GELUID.	207
De hoorspeladaptatie van Louis Paul Boons <i>Menuet</i> <i>Eline Grootaert</i>	

'ZONDER TE VERROEREN ZAL IK HET SPELLETJE ZIEN GEBEUREN'	229
De adaptatieproblematiek in twee hoorspelproducties van Hugo Claus' toneeldebuut <i>De getuigen</i> <i>Linde De Potter</i>	
'MAGIE DER VERBEELDING!'	245
Louis MacNeice' <i>The Dark Tower</i> en Edward Sackville-West's <i>The Rescue</i> op de Vlaamse radio <i>Birgit Van Puymbroeck</i>	
VAN <i>RADIO FEATURE</i> TOT <i>RADIO PLAY</i>	263
Dylan Thomas, Samuel Beckett en de blindheid van het radiomedium <i>Pim Verhulst</i>	
HET NAOORLOGSE LITERAIRE HOORSPEL: EEN AUDIOBIBLIOGRAFIE	283
<i>Ruben Vanden Berghe</i>	
MEDEWERKERS	299
INDEX	303

DE VERGETEN LUISTERHOEK VAN DE LITERATUUR

Hoorspel en literatuur in Nederland en Vlaanderen

Lars Bernaerts & Siebe Bluijs

Een van de prominentste vernieuwingsbewegingen in de naoorlogse Nederlandse literatuur is de beweging van Vijftig. In tijdschriften, bloemlezingen en optredens tekende zich eind jaren veertig en begin jaren vijftig een (weliswaar heterogene) groep af die het vormexperiment omarmde en die de opleving van de avant-garde kon belichamen. Vandaag wordt de Vijftigerspoëzie van Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Sybren Polet, Paul Rodenko, Bert Schierbeek en Simon Vinkenoog¹ literair-historisch en breed cultureel erkend als een mijlpaal in de literatuurgeschiedenis (Anbeek 1999, 197-217; Brems 2006, 108-126). Ook het proza en in sommige gevallen het toneel van die auteurs zijn het onderwerp van studies en brede interesse. Bovendien denken we bij de Vijftigers meteen ook aan intensieve contacten met de andere kunsten en aan beeldend werk van onder anderen Claus en Lucebert.

Hoezeer die auteurs ook erkenning hebben gevonden, één genre blijft kennelijk steeds aan het oog onttrokken en dat is het hoorspel. Terwijl zowel experts als liefhebbers hen als dichters en prozaschrijvers prijzen, zal het vandaag velen verbazen dat alle auteurs die we zo-even noemden, op de een of de andere manier hebben nagedacht over of meegewerkt aan radiofonische literatuur. Lucebert schreef bijvoorbeeld ‘De perfecte misdaad’, een ‘klein radiostemmenspel’ dat in de derde jaargang van *Maatstaf* (Lucebert 1955) verscheen en dat blijkens de regieaanwijzingen bestemd was voor het oor (Bluijs 2019). Uit de dialogische structuur en de aanwezigheid van een koor blijkt dat het stuk dramatisch is uitgedacht, maar de aandacht voor auditiële elementen zoals een echo-effect, muzikale passages en zang verraadt ook een voeling met het radiomedium. Dat laatste effect wordt versterkt wanneer de moeder in het gezinstafereel de radio vermeldt: ‘Kom mensen, geen politiek hoor vanavond, de tafel is gedekt en straks gaan we gezellig luisteren naar de bonte radio-avond’ (132). Politiek en radio komen hier tegenover elkaar te staan als ernst en gezelligheid, kritiek en ontspanning. Daaruit spreekt enige scepsis tegenover de functie van de radio.

Eveneens in *Maatstaf* reflecteerde Paul Rodenko in 1957 over de esthetische mogelijkheden die de radio kon bieden. En opnieuw klonk er scepsis. Rodenko was niet onder de indruk van de hoorspelproductie van zijn tijd, al zag hij er wel potentieel in. Alleen was daar een ‘groot kunstenaar’ – wat hem betreft een dichter – voor nodig: ‘zolang geen groot kunstenaar zich van de radio als specifiek uitdrukkingsmiddel bediend heeft, staat het allerminst vast wat radiofonische kunst is’ (1957, 32). Dat die dichter nog niet was opgestaan, was volgens hem te wijten aan de aard van het medium: terwijl de radio een collectief en publiek medium is, verkiest de dichter volgens Rodenko de intieme ruimte van het individu. Toch zag Rodenko precies in de experimentele poëzie de kiemen van een radiofonische dichtkunst: het is Paul van Ostaïjen ‘of enig ander avantgardistisch dichter’ die voor hem de uitvinder is van ‘de radio als kunstvorm’ (31).²

Een aantal van de mede-Vijftigers leverde inderdaad scenario’s voor hoorspelen aan, die op de openbare omroep uitgezonden werden. Soms gaat het om teksten die elders in een andere vorm verschenen. Hans Andreus schreef maar liefst acht hoorspelen in de periode 1957-1978.³ Van Remco Campert waren eind jaren zeventig twee hoorspelen te beluisteren op de VPRO. Een van de twee was *Het einde van de stad*, een vrij experimenteel en bij wijlen poëtisch hoorstuk dat Campert al in 1956 had geschreven. Sybren Polet is de auteur van *Tafeltafereel*, een KRO-hoorspel uit 1978.⁴ *Inspraak* (1972), *Weerwerk* (1979) en *Betrekkingen* (1979?) zijn drie hoorspelen gebaseerd op experimenteel werk van Bert Schierbeek. Daarnaast is hij de auteur van het traditioneler, theatrale luisterspel *Zolang de honden blaffen* (1978). Vinkenoog schreef *Utopia, waar ligt dat*, dat de NCRV in 1977 uitzond. Hoorspelen van Vijftigers zijn dus geen zeldzaamheid, ook al blijft het corpus goed te overzien.

Naast oorspronkelijke scenario’s werden er bewerkingen geproduceerd van de hand van auteurs die we tot de Vijftigers rekenen. Zo kreeg Claus naar eigen zeggen begin jaren zeventig de vraag van de Belgische openbare omroep om een hoorspelscenario te schrijven. Hij maakte een ontwerp voor *De verzoeking*, maar kwam niet meteen tot een hoorspel. Het stuk werd eerst een novelle, vervolgens een theatermonoloog en dan pas, in 1982, een hoorspel (Gnirrep 1981; Verschueren 2018). Het voorbeeld maakt duidelijk dat de grens tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie soms vaag is. Claus’ werk was overigens ook weer de aanleiding voor een hele reeks hoorspeladaptaties. Van de toneelstukken *Een bruid in de morgen*, *Pas De Deux* en *Vrijdag* verschenen luisterversies en het Geluidshuis bracht in 2011 nog een hoorspelbewerking uit van de roman *Het jaar van de kreeft*.

Behalve oorspronkelijke hoorspelen en adaptaties maakten de Vijftigers vertalingen van hoorspelen in dienst van de openbare omroepen. Claus vertaalde de canonieke hoorspelen *Under Milk Wood* en *All That Fall*, die respectievelijk door de VPRO en de BRT werden geproduceerd. Ook Andreus, Campert, Kouwenaar en Schierbeek

vertaalden hoorspelen, voornamelijk uit het Duits. Via een vertaling van Kouwenaar boden AVRO en VPRO bijvoorbeeld *Het onderzoek* van Peter Weiss in 1966 aan hun luisteraars aan en was in 1974 bij de NCRV *Op een schemeravond in de herfst* te horen.

Het geschetste beeld van de Vijftigers illustreert volgens ons zowel de veelzijdigheid als het potentiële belang van het literaire hoorspel. Literaire auteurs, onder wie de auteurs die als grote vernieuwers de geschiedenis ingingen, droegen op uiteenlopende manieren bij tot de auditieve, verhalende kunstvorm die we hoorspel noemen. Ze schreven en vertaalden scenario's, maakten zelf bewerkingen of waren als regisseur of stemacteur creatief betrokken. Die constatering staat in schrill contrast met de beperkte aandacht die er voor het radiofonische werk is. Het werk van de Vijftigers is niet los te denken van de visuele kunsten maar we schijnen te vergeten dat ze ook een auditieve kunstvorm beoefenden.

Wat geldt voor de Vijftigers, gaat in grote mate op voor heel wat andere schrijvers in de twintigste eeuw. Dit boek laat zien dat het de moeite loont om het hoorspelwerk van literaire auteurs ernstig te nemen en bestudeert zowat voor het eerst de vergeten luisterhoek van de literatuurgeschiedenis. In deze inleiding willen we allereerst de context schetsen waarin we het literaire hoorspel kunnen plaatsen: wat verstaan we onder hoorspelen? Hoe ontstaat en evolueert het genre in de Lage Landen? Op welke manieren werken auteurs en radiomakers samen? Daarnaast bieden we een introductie tot de drie vormen die in dit boek aan de hand van sprekende gevalsstudies grondiger bestudeerd worden: originele hoorspelen van literaire auteurs, vertalingen van en door schrijvers en adaptaties van literaire werken.

Uitgangspunten en doelstellingen

Zoals de Vijftigers hebben tal van literaire auteurs in de twintigste en eenentwintigste eeuw bijgedragen tot de productie van hoorspelen. Dit boek maakt de relaties tussen literatuur en het hoorspel zichtbaar, om aan te tonen hoe hoorspelen functioneren in literaire oeuvres en hoe literair werk voortleeft in auditieve vorm. Bijzondere aandacht hebben we voor radiofonisch-literair experiment en voor literaire vernieuwingen die de weg vonden naar de radio. Het experiment kan tekstueel, stemgericht, akoestisch, elektronisch of muzikaal zijn. Het beoogde publiek van dit boek bestaat bijgevolg niet alleen uit letterkundige onderzoekers, studenten en literair geïnteresseerden, maar ook uit mediahistorici, kunsthistorici, musicologen, communicatiewetenschappers met interesse voor radio en radio-*professionals*.

In de doelstellingen van dit boek zitten veronderstellingen die we kort willen uitleggen en nuanceren. Toelichting behoeven in het bijzonder de definitie van het hoorspel, de aanduiding 'literaire auteurs', de grens tussen origineel hoorspel en adaptatie,

de gedachte dat hoorspelen tot een literair oeuvre kunnen behoren (en dus literatuur 'zijn') en de aanname dat hoorspelen geen aandacht kregen in literair-historische werken.

Het hoorspel bestaat in vele vormen. Sommige hoorspelen zijn erg tekstgericht, waardoor ze lijken op luisterboeken, andere teren zo sterk op muzikale middelen dat ze veel weg hebben van een muzikale compositie. Nooit staat het hoorspel los van conventies van andere genres en media. Het is dan ook zinvol om een gradueel onderscheid te maken tussen het prototypische hoorspel enerzijds en aangrenzende media en genres anderzijds. In een prototypisch hoorspel voeren meerdere stemmen, die een personage en eventueel vertellers belichamen, een verhaal op. Dat verhaal wordt verder ondersteund door diëgetische geluiden (zoals een schurend scharnietje, het gekletter van zwaarden, druppend water), muziek, stilte en montage. Al die ingrediënten kunnen in meer of mindere mate aanwezig zijn en op die manier kan het werk in de richting van een ander genre kantelen. Een hoorspel dat een compleet verhaal vertelt aan de hand van diëgetische geluiden – zoals het bekende experiment *The Revenge* (Andrew Sachs, BBC 1978) – leunt aan bij geluidskunst (*sound art*) of geluidscollage. Bestaat een hoorspel uit een verhaal dat slechts door één stem gebracht wordt, dan lijkt het erg op een luisterboek of dramatische monoloog. Heeft een hoorspel een sterke referentiële en actuele waarde, dan kan het als een radiodocumentaire geïnterpreteerd worden enzovoorts.

Wie het hoorspel op die manier flexibel definieert, maakt meteen duidelijk dat het hoorspel niet noodzakelijk of evident literair van aard is. 'Literair hoorspel' is dus geen pleonasme en kan in de context van dit boek op twee manieren gelezen worden. Ten eerste duidt de term hoofdzakelijk hoorspelen aan waarin er voor tekst en dialogen een belangrijke rol weggelegd is en waarvan het script door literaire auteurs geschreven is. Literair zijn ten tweede bewerkingen van literaire teksten. Soms zijn het ook weer literaire auteurs die de adaptatie verzorgen, zoals in het geval van Walter van den Broecks Elsschot-bewerking *Lijmen/Het been* (NOS/BRT 1988). In sommige gevallen is de grens tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie bovendien onduidelijk. De zes hoorspelen van Louis Paul Boon die de NIR in de jaren vijftig realiseerde (Boon 1991), zijn gebaseerd op bestaande voorbeelden, maar Boon paste de oorspronkelijke tekst vrijelijk aan.⁵

In de voorbije negentig jaar hebben hoorspelen zeker bijgedragen tot de verspreiding van literatuur en zijn ze deel gaan uitmaken van vele oeuvres. Daarom is het merkwaardig dat ze afwezig zijn in literair-historische werken. Het werk voor het oor wordt doodgezwegen, tenzij in die gevallen dat het scenario zelfstandig verscheen, zoals Claus' *De verzoeking* of Ivo Michiels' *Samuel, o Samuel*. Dat roept dan weer de conceptueel complexe vraag op naar het statuut van een scenario. Als we hier de schijnwerpers richten op literatuur en het hoorspel, gaat het dan tenslotte niet om

gebruiksteksten eerder dan om literaire werken of om audiofonische realisaties? In onze visie, die de bevindingen in dit boek ondersteunen, is het kortzichtig om een scenario louter als wegwerptekst te zien. Naar analogie van het filmscenario (Price 2010) verdient het hoorspelscenario esthetische en academische aandacht op zich. Bovendien hebben auteurs zelf, zoals Claus en Michiels, het scenario geëmancipeerd uit zijn rol van ‘intermedium’ of gebruikstekst. Verder verbannen de hoofdstukken van dit boek literariteit niet uit het land van de audiofonie. Ook in de auditieve realisaties wijzen ze het literaire karakter aan, terwijl ze tegelijk de scenario’s bestuderen. Die houding doet recht aan de esthetische en mediums specifieke kwaliteiten van de tekst en de verklanking.

Literatuur en hoorspel gaan dus hand in hand in oorspronkelijke stukken, adaptaties en vertalingen, in zowel de scenario’s als de audiofonische werken. Al die vormen komen hier aan bod. Dat neemt niet weg dat dit boek ook weer blinde vlekken vertoont. Te denken valt aan het middlebrow- en lowbrow-segment, aan vertalingen uit het Frans, experimentele hoorspelen door auteurs die niet centraal staan in het literaire veld of Nederlandstalige hoorspelen uit Suriname.⁶ De structuur van het boek weerspiegelt de domeinen die wel vertegenwoordigd zijn. De hoofdstukken van Inge Arteel en Philomeen Lelieveldt behandelen institutionele en technologische aspecten. Vervolgens gaan drie hoofdstukken dieper in op de hoorspelen van individuele literaire auteurs. Het hoofdstuk over Bert Schierbeeks *Inspraak*, dat tussen oorspronkelijk hoorspel en adaptatie ligt, vormt daarna de overgang naar drie bijdragen waarin de adaptatieproblematiek centraal staat. Ten slotte belichten Birgit Van Puymbroeck en Pim Verhulst markante voorbeelden van vertaalde literaire hoorspelen. Het sluitstuk van het boek is een audiobibliografie van het naoorlogse literaire hoorspel. In het vervolg van deze inleiding schetsen wij een beeld van de geschiedenis van het hoorspel in de Lage Landen, met speciale aandacht voor de banden met het literaire veld, en lichten we bovenstaande domeinen verder toe.

Een beknopte institutionele geschiedenis

Ontstaan en verzuiling

Zoals Jeroen Dera in zijn bijdrage aan dit boek opmerkt, werden de begindagen van het Nederlandstalige hoorspel gekenmerkt door het principe van remediëring, waarbij een nieuw medium kenmerken en conventies overneemt van oudere media. Dramatische uitvoeringen op de radio betroffen veelal geluidsregistraties van toneeluitvoeringen. Later vonden deze opvoeringen plaats in de studio, waar de acteurs zich soms zelfs voor de microfoon opstelden in verkleedkostuum. Er verstreken enkele jaren voordat de eerste werken verschenen die specifiek geschreven waren om ten uitvoer te worden gebracht op de radio.⁷ Uitgaande van die specifieke invulling van het

genre heeft het Nederlandse taalgebied een van de allereerste hoorspeluitzendingen op zijn naam (Bulte 1984, 55). Op 3 januari 1924 werd door de PCGG de speciaal voor de radio geschreven *Nieuwjaarswensch van de amateurs Thomasvaer en Pieternel* de ether ingestuurd. Daarmee was dit radiowerk twaalf dagen eerder dan *A Comedy of Danger* van Richard Hughes, dat in de hoorspelliteratuur doorgaans als eerste hoorspel wordt aangemerkt (Crook 1999, 6).⁸ De auteur van *Nieuwjaarswensch*, Willem Vogt, was medeoprichter en directeur van de AVRO en stimuleerde vanuit die positie de ontwikkeling van het Nederlandse hoorspel (Wijfsjes 2003, 35).

In 1929 stelde Vogt de regisseur Kommer Kleijn aan met de opdracht het hoorspel te ontwikkelen. Kleijn maakte aanvankelijk hoorspelbewerkingen van klassieke (toneel)werken, maar legde zich al snel toe op populaire genres. Met name de detectiveserie *Paul Vlaanderen*, gebaseerd op de hoorspelreeks *Send for Temple* van de Britse schrijver Francis Durbridge, genoot vanaf de première in 1939 tot in de jaren vijftig ongekeerde populariteit. In de prille dagen van de radio waren in Nederland alleen de AVRO en de VARA actief in de productie van hoorspelen. Evenals de AVRO was de VARA van mening dat de nieuwe vorm toegankelijk moest zijn voor haar luisteraars. De omroep bracht begrijpelijke radiofeuilletons, waarvan de inhoud aansloot bij de leefwereld van de arbeider. In de jaren dertig gingen ook de VPRO en de KRO hoorspelen uitzenden; de NCRV volgde in 1947 (Bulte 1984, 62-63). Deze omroepen gaven elk een eigen invulling aan het hoorspel, waardoor in Nederland tot ver na de Tweede Wereldoorlog verschillende visies op het hoorspel naast elkaar bestonden.⁹ De situatie was anders in Vlaanderen, waar de aanvankelijke verzuiling zich niet doorzette in een gefragmenteerd omroepbestel (Bertels 1972).¹⁰ De Nederlandse omroepen hadden elk een eigen hoorspelafdeling (hetgeen uiteraard ook een versnippering van mankracht en financiële middelen betekende). De in 1947 opgerichte overkoepelende Nederlandse Radio Unie (NRU)¹¹ coördineerde na de Tweede Wereldoorlog de hoorspelprogrammering. Deze Unie had ook de Hoorspelkern onder haar hoede, een groep vaste stemacteurs waaruit de verschillende hoorspelafdelingen konden putten.

Voor de aanlevering van originele scenario's in de eigen taal werkten de omroepen veelal met vaste auteurs. Ook produceerden de omroepen hoorspelen op basis van scenario's die door amateurs werden ingestuurd. Soms tekenden radiomakers zelf voor de tekst. Zowel in Vlaanderen als in Nederland hadden enkele radiomedewerkers een literair profiel door hun activiteiten bij literaire uitgeverijen en tijdschriften of doordat ze zelf literaire publicaties op hun naam hadden staan.¹² Toen Raymond Brulez verantwoordelijk was voor de programmatie op de NIR, leverden literaire auteurs geregeld een script voor een hoorspel. Brulez porde auteurs aan, zoals bijvoorbeeld blijkt uit een brief van Gerard Walschap: 'Ge dringt aan op medewerking voor uw dramatische uitzendingen en grote radiodrama's' (Walschap in Van Parys 2015, 312) of aan Johan Daisne: 'Ik zal u steeds erkentelijk blijven voor de bereidwilligheid

waarmede gij aan de Vlaamsche gesproken uitzendingen hebt medegewerkt, reeds onmiddellijk na de bevrijding, op een oogenblik dat deze uitzendingen nog zeer ontredderd waren' (Brulez in Vanhecke 2014, 367). Zo zijn er sinds het interbellum tal van auteurs die oorspronkelijk werk (of bewerkingen) voortbrachten op instigatie van radiomakers. Kort na de bevrijding leverde Daisne bijvoorbeeld de hoorspelen *De tempel der gebroken harten* en *Het portret* aan (Van Parys 2015, 311). In de radio vond hij een interessant alternatief medium voor literatuur, alsook een bron van inkomsten.

Dat de radio en het literaire veld relaties onderhielden hoeft geen verbazing te wekken. Al in de vooroorlogse jaren werd de radio aangewend om het grote publiek kennis te laten nemen van literatuur. Dat gebeurde bijvoorbeeld door middel van literaire rubrieken en lezingen over literatuur, bezorgd door publieke intellectuelen als P.H. Ritter Jr. (Dera 2017; Rutten 2018). Daarnaast waren literaire auteurs veelvuldig in de omroepstudio's te vinden voor interviews of voordrachten uit eigen werk. Originele hoorspelen en hoorspeladaptaties van literaire werken waren een ander belangrijk kanaal voor de verspreiding van literatuur. Deze producties pasten sterk binnen de taakomschrijving van de publieke omroep om de luisteraar te verheffen of op te voeden. Bovendien wilde de omroep zelf een kweekvijver zijn van cultuur door auteurs aan te trekken.

Voor de hoorspelscenarist gold in de eerste decennia van het hoorspel een aantal beperkingen door het publieke karakter van de radio en het sterke ideologische profiel van de omroepen. Mediahistoricus Huub Wijfjes verwoordde het als volgt: 'Omdat het medium in huiskamers doordrong diende de inhoud van het medium zich aan te passen aan de normen van de dominante burgerlijke cultuur' (Wijfjes 2003, 41). Voor de oorlog en nog lang erna moesten hoorspelen toegankelijk zijn en op geen enkele wijze aanstoot geven. Met name de christelijke omroepen wezen scenario's af op grond van zedenbederf en de Radio Controle Commissie greep dikwijls in in het kader van kuisheid of staatsveiligheid (Bulte 1986, 415). De hoorspelen moesten daarnaast uitdrukking geven aan de specifieke normen van de desbetreffende zuil. Dat betekende onder dat de doelgroep en de boodschap min of meer van tevoren waren bepaald en dat bepaalde onderwerpen, en een vooraf gegeven behandeling van die onderwerpen, hiërarchisch vooraf gingen aan de opvattingen van de auteur (Bulte 1984, 107).

Het zal niet verbazen dat de ideologie van de omroepen ook tijdens de oorlogsjaren bepalend was. Voor de nazi's was de radio een belangrijk middel om hun nationaalsozialistische en antisemitische boodschap te verspreiden en om de vijandelijke machten in een kwaad daglicht te stellen – en ook het hoorspel werd daarbij ingezet (Hale 1975). Bij die activiteiten waren soms literaire auteurs betrokken. Zo was Martien Beversluis (onder het pseudoniem Rob Altena) onderdeel van een vast schrijversteam

dat propagandaspelen schreef die werden uitgezonden op de door de Duitsers overgenomen omroep (Van der Logt 2008, 355). Een bijkomstig effect van het belang dat de bezetters hechtten aan het medium is dat de infrastructuur van het hoorspel gedurende de oorlog overeind bleef.

Ook in de naoorlogse jaren waren mensen werkzaam bij de radio die met een been in het literaire veld stonden. Bij de BRT ijverde het hoofd literaire en dramatische uitzendingen, Marcel Coole, voor meer betrokkenheid van literaire auteurs bij het hoorspel (Bluijs & Verschueren 2018b). Coole was voor de oorlog bekend als dichter en literair commentator op de radio en hij was betrokken bij verschillende literaire tijdschriften. Coole boekte succes met zijn lobbywerk: van Louis Paul Boon, Johan Daisne, Hubert Lampo, Herman Teirlinck en Hubert van Herreweghen waren er hoorspelen te horen (Van den Briele 2004). Ook door hoorspelwedstrijden te organiseren (vaak in samenwerkingsverband) spoorden de Nederlandse en Vlaamse omroepen auteurs aan om een scenario te schrijven. Enkele laureaten werden door middel van wedstrijden aangeworven om op regelmatige basis voor de radio te schrijven, zoals het geval was voor de jeugdauteur Gie Laenen.¹³ Enige jaren leek de wedstrijdvorm een succesvolle manier om literaire auteurs warm te maken voor het hoorspel. In een door de BRT en de NRU georganiseerde wedstrijd uit 1961 bestond de top drie uit auteurs die ook in het literaire veld bekendheid genoten (Poppe 1962, 574).

Literaire, publieke en academische belangstelling

Hierboven hebben we al aangeduid dat voor veel auteurs geldt dat hun hoorspelwerk doorgaans niet bestudeerd en zelfs nauwelijks tot hun oeuvre gerekend wordt. De auteurs deden dat in veel gevallen zelf ook niet. Uit een enquête in de jaren tachtig bleek dat bijna de helft van de aangeschreven auteurs hun hoorspelen niet als een belangwekkend onderdeel van hun oeuvre beschouwden (Bulte 1985, 4). Dat het hoorspel geen plek heeft in de literatuurgeschiedenis werkt ook de andere kant op: interessante hoorspelauteurs als Gerrit Pleiter of Jean-Pierre Plooijs zijn in het literaire veld nauwelijks bekend.

De geringschatting van het hoorspel in de literatuuroverzichten is ten dele historisch te verklaren. Radiomakers onderhielden weliswaar contacten met het literaire veld, het enthousiasme vanuit de literaire hoek voor de radio was niet altijd onverdeeld. Figuren als Menno ter Braak brachten de radio in verband met oppervlakkigheid en ook historicus Johan Huizinga verzette zich tegen de vervlakking die het gevolg zou zijn van het massamedium (Dera 2017, 179). Jeroen Dera concludeert dan ook in zijn proefschrift over literaire kritiek op de radio: 'Juist in het culturele en literaire veld werd de institutionele identiteit van de radio in sterke mate bepaald door deze oppositie tussen oppervlakkigheid en intellect' (2017, 177).

Dat het hoorspel in de Lage Landen nooit een uitgesproken literaire status heeft gekregen valt verder te duiden vanuit de afwezigheid van een geïnstitutionaliseerde hoorspelkritiek (Bulte 1986; Bernaerts 2014). Het efemere karakter van de radio vindt een pendant in de stilte die na de uitzending klinkt in de receptie. Op een handvol uitzonderingen¹⁴ na besteedden dagbladen en tijdschriften geen regelmatige aandacht aan het hoorspel. Ook de academische aandacht is summier geweest. Ineke Bultes proefschrift is tot nu toe de enige in boekvorm gepubliceerde studie naar het Nederlandse hoorspel. Behalve enkele scripties en artikelen in literaire tijdschriften is het Vlaamse hoorspel grotendeels onbelicht. Dit boek begint deze lacune eindelijk op te vullen.

Die geringe aandacht staat in contrast met naburige taalgebieden. In het Duitse taalgebied is het hoorspel duidelijk ingebed in de literatuurgeschiedenis en verschenen al in de jaren twintig de eerste academische verhandelingen over het hoorspel. Denkers als Walter Benjamin,¹⁵ Bertolt Brecht (1968 [1932]) en Rudolf Arnheim (1936) theoretiseerden uitvoerig over de nieuwe kunstvorm. Inge Arteel geeft in haar bijdrage aan dit boek een overzicht van het debat dat in de jaren zestig onder Duitse academici en hoorspelmakers werd gevoerd over het Nieuwe Hoorspel (Neues Hörspiel). Dat een institutionele inkadering een voorwaarde is voor een bloeiende hoorspeltraditie toont ook het Britse taalgebied aan. Het radiowerk van de grote naoorlogse dramatisen – onder wie velen hun carrière begonnen op de radio – werd en wordt uitvoerig besproken en bestudeerd.

Over het algemeen kwam de betrokkenheid van Nederlandstalige literaire auteurs in de eerste decennia na de oorlog niet overeen met de verwachtingen die de omroep koesterde. De Vlaamse hoorspeldramaturg Andries Poppe klaagde begin jaren zestig dat de kwaliteit van het hoorspel in Nederland en België achterbleef bij het radiowerk in Engeland en Duitsland. Hij legde de verklaring bij de onwil van literaire auteurs om het hoorspel serieus te nemen: ‘Dat komt omdat zeer weinig Nederlandse schrijvers het luisterspel beoefenen als een letterkundig genre, maar het veeleer beschouwen als een gemakkelijke vorm van ontspanning en hun produktie dan ook angstvallig afstemmen op de smaak van het massa-publiek, dat liefst een uurtje amusement via de luidspreker in de huiskamer krijgt’ (Poppe 1962, 573). Een aantal jaar later uitte hij dezelfde klacht over de Vlaamse auteurs: ‘Wij kijken verlangend uit naar het ogenblik, waarop de Vlaamse auteurs de handen aan de ploeg zullen slaan om de achterstand, die wij op stuk van luisterspelschrijfkunst op vrijwel alle Europese landen hebben, in te halen’ (1968, 42). Door de verantwoording in zijn geheel bij de Nederlandstalige schrijvers te leggen, hield Poppe het beleid van de omroepen buiten schot.

Uit Poppes uitspraken blijkt dat zijn blik sterk was gericht op het buitenland. Om werk te blijven leveren van hoogstaande (literaire) kwaliteit wierf hij op grote schaal hoorspelen aan uit andere taalgebieden. Voor de vertaling tekenden dikwijls literaire

auteurs. In sommige gevallen vormde het vertaalwerk een springplank voor oorspronkelijke hoorspelscenario's, zoals we hieronder kort bespreken. De grote vijver van internationale hoorspelproducties waaruit men kon putten, nam echter ook de absolute noodzaak weg om op zoek te gaan naar 'eigen' literaire hoorspelauteurs. Tegelijkertijd zorgden internationale connecties ervoor dat oorspronkelijk Nederlandstalig werk buiten de landsgrenzen kon circuleren. Poppes hoorspel *Als een grote dooie vis* (1966) werd bijvoorbeeld niet alleen in Vlaanderen en Nederland (NCRV) uitgezonden, maar vond ook zijn weg naar de Zuid-Afrikaanse Radio, de Bayerische Rundfunk, de Noorse Radio, Radio Belgrado en Radio Sarajevo (Poppe 1980). De wijze waarop Nederlandse en Vlaamse hoorspelen buiten de landsgrenzen functioneerden is iets wat nader onderzoek verdient.

Ontzuiling en nieuwe technologie

De relaties tussen literatuur en het hoorspel ontwikkelden zich tegen de achtergrond van institutionele veranderingen en ontwikkelingen op het gebied van technologie. In de jaren zestig zette een brede cultuurverandering in die ook aan de omroepen raakte. De ontzuiling die vanaf 1959 op gang kwam en de ontvoogding van de jaren zestig zorgden ervoor dat het hoorspel in mindere mate uitdrukking gaf aan een vooraf bepaalde levensbeschouwing. Een algemene ontwikkeling was dat jongere mensen met avontuurlijker ideeën aan het roer kwamen te staan en dat het hoorspel minder kuis werd. De timing van deze omslag is cruciaal. In het begin van de jaren zestig nam de aanschaf van televisies explosief toe en daardoor viel het momentum van de radio weg. Was in 1960 het hoorspelpubliek in absolute zin op zijn hoogtepunt – in dat jaar kon het hoorspel rekenen op een half miljoen luisteraars per uitzending –, in 1971 was dat aantal letterlijk gedecimeerd (Bulte 1984, 143). In plaats van een amusementsvorm met een vanzelfsprekend groot bereik werd het hoorspel een genre voor een beperkt (maar stabiel) aantal liefhebbers (tussen 30.000 en 50.000: nog altijd aanzienlijk meer dan menig theaterstuk of poëziebundel). Naarmate het hoorspel terrein verloor aan de televisie werd het moeilijker om schrijvers voor het genre te engageren. In de loop van de jaren zestig bleek de interesse van literaire auteurs om aan hoorspelwedstrijden deel te nemen flink te zijn afgenomen (De Sutter 1987, 27). Die lijn zette zich door in de decennia erna.

Door de ontzuiling vanaf de jaren zestig raakte de levensbeschouwelijke focus weliswaar op de achtergrond, maar de taakverdeling van de omroepen was volgens Bulte gegrondvest in de verzuilingstraditie (Bulte 1984, 141). Die verdeling kwam grofweg neer op het volgende: vermaak en spanning bij de AVRO, engagement bij de VARA en literatuur en kunst bij KRO. In grote lijnen zijn die accenten terug te voeren op de individuele voorkeuren van radiowerknemers. Bij de hoorspelafdeling van de KRO stond bijvoorbeeld Jan Starink aan het roer, die een uitgesproken literaire

invulling gaf aan het hoorspel.¹⁶ Starink, vanaf 1962 chef hoorspelen bij de KRO, was gepromoveerd neerlandicus en literair vertaler (hij werkte vaak samen met zijn vrouw, de dichtster Gertrude Starink). Hij probeerde het hoorspel als kunstvorm neer te zetten, maar vond daarin weinig medestanders onder zijn collega's van de andere omroepen. Op een werkoverleg van de verzamelde omroepen in 1971 pleitte Starink voor experimenten met de hoorspelkern en -technici om de mogelijkheden van de productiemethoden te exploreren, waarbij hij ook graag een auteur wilde betrekken. 'Nederland mist een laboratorium waarin dergelijke experimenten doorgang kunnen vinden', meende hij (Verslag werkbijeenkomst 1971, 2). Uit het verslag wordt duidelijk dat de andere aanwezigen weinig voelden voor zo'n initiatief. Rob Geraerds (TROS) bracht bijvoorbeeld naar voren dat 'experiment' vrijwel altijd een dekmantel is voor amateurisme. Dergelijke opmerkingen laten de verschillende opvattingen over het hoorspel goed zien.

Dat de invulling van het hoorspel sterk afhing van degene die aan het roer stond bij de desbetreffende omroep, blijkt uit de uitspraken van de man die in de jaren zeventig de hoorspelleiding van Starink overnam bij de KRO. Louis Houët gaf in theater-tijdschrift *Etcetera* aan dat het luisterspel vooral 'onderhoudend' moest zijn; 'waarbij de vraag of het literair is of niet literair, er niet toe doet. [...] De research, de voorlopers en de mensen die iets nieuws willen, die creatief willen blijven, die mag je [...] niet overdag uitzenden. Die komen in een speciale experimenteer hoek [sic]' (Pernet 1987, 31-32). Die speciale hoek was veelal gelokaliseerd buiten 'prime time'. Het (literaire) hoorspelexperiment had ook voor veel andere omroepen geen plek in de reguliere hoorspelprogrammering. Het was eerder regel dan uitzondering dat het 'experimentele' hoorspel na elf uur 's avonds werd uitgezonden.

Afgaande op de lijst hoorspelen die Ruben Vanden Berghe voor dit boek samenstelde, lijkt de keuze van literaire auteurs om zich voor het hoorspel in te zetten eerder verband te houden met artistieke verwantschap dan dat zij verliep langs de oude levensbeschouwelijke lijnen van de omroepen. Gerrit Komrij schreef zijn satirische hoorspel (1979) bijvoorbeeld voor de tegendraadse VPRO, een omroep die in Komrij's televisiebeschouwingen als enige positief uit de bus kwam. Het is verder opvallend dat het hoorspel (1969) en de vertalingen van een auteur als Vogelaar geen onderdak vonden bij de socialistische omroep VARA – wat je gezien de uitgesproken marxistische denkbeelden van de auteur zou verwachten –, maar bij de KRO. Dat enkele hoorspelauteurs die veelvuldig voor de radio schreven (Hans Andreus, Theun de Vries) dat deden voor verschillende omroepen geeft verder aan dat het ideologische profiel van de omroep voor veel auteurs geen bepalende rol speelde.

De samenwerking tussen schrijvers, regisseurs en andere hoorspelmakers was bepalend voor het hoorspelprofiel van de omroep. Daar hoorden ook contacten met buitenlandse collega's bij. Zoals Inge Arteel in haar hoofdstuk aantoonde, onderhield

den Vlaamse radiomakers zoals Andries Poppe intensieve contacten met Duitse collega's, wat een dynamiek van vernieuwing teweegbracht in het Vlaamse hoorspel. Om die te traceren, bespreekt Arteel allereerst enkele ijkpunten uit de geschiedenis van het vernieuwende Duitstalige hoorspel. Figuren zoals Bertolt Brecht, Alfred Andersch en Günter Eich zijn de voorlopers van het Nieuwe Hoorspel, waarin vanaf het midden van de jaren zestig klank en muziek een meer autonome en verhalende functie toegekend kregen. Dat die ontwikkeling een impact had op de Vlaamse radiomakers en verspreid werd in Vlaanderen, was te danken aan vertalingen, technologische ontwikkelingen en institutionele contacten. Aan de hand van archiefmateriaal documenteert Arteel de uitwisseling, waarbij ze focus op de introductie van stereofonie als narratief middel. In de periode 1969-1971 maakten hoorspelmakers uit Vlaanderen kennis met de Duitse experimenten op dat vlak en drongen ze bij de openbare omroep aan op meer middelen. Een pioniersrol is weggelegd voor Poppe als hoorspelpromotor en dramaturg. Samen met hem incorporeerden ook anderen de vernieuwingen uit het Duitse taalgebied in hun hoorspelwerk. Het hoofdstuk geeft een concrete inkijk in het institutionele én esthetische grensverkeer tussen het Nederlandse taalgebied (voornamelijk Vlaanderen) en het Duitse taalgebied (voornamelijk Duitsland).

Het idee dat de hoorspelproductie in de regel een collectieve activiteit betrof staat ook centraal in de bijdrage van Philomeen Lelieveldt. Haar hoofdstuk behandelt het netwerk rondom de hoorspelregisseur Ab van Eyk (NCRV), die actief was van 1955 tot 1992. Van Eyk ging samenwerkingen aan met schrijvers, technici, acteurs, componisten en muzikanten om nieuwe radiogenres te ontwikkelen, die hij genre aanduidingen meegaf als 'akousticon', 'sonografie', en 'verbosonie'. In zijn programma 'Vers in het gehoor' werd eigentijdse dichtkunst gecombineerd met (geïmproviseerde) muziek. Lelieveldt heeft daarom speciale aandacht voor de rol van de componist, in het bijzonder Tera de Marez Oyens. Maar ook Van Eyks samenwerkingen met auteurs komen aan bod, zoals de Vlaamse dichter Gust Gils en de eerdergenoemde Gerrit Pleiter. Wat verder sterk naar voren komt, is het internationale karakter van Van Eyks samenwerkingen. Van Eyk werkte samen met Duitse radiostations en bracht in 1967 internationale hoorspelmakers samen in landgoed Queekhoven om kennis over radiovernieuwingen uit te wisselen. Lelieveldt toont daarmee aan dat de institutionele context van het naoorlogse hoorspel zich uitstrekke over disciplines en landsgrenzen heen.

Lelieveldt geeft daarnaast het belang aan van technologische innovaties voor nieuwe vormen van radio. In de jaren vijftig en zestig deden verschillende ontwikkelingen hun intrede. Door de introductie van de frequentiemodulatie (FM) was het bijvoorbeeld mogelijk een grotere bandbreedte te gebruiken, storingen effectiever te onderdrukken en zo een hogere geluidskwaliteit te leveren (Stouten 2005).¹⁷ Een belangrijke doorbraak voor het hoorspel was de introductie van stereofonie, een techniek

waarmee reeds vanaf halverwege de jaren veertig werd geëxperimenteerd, maar die in de jaren zestig bredere ingang vond. Die ontwikkeling viel samen met de herijking van het hoorspel als gevolg van zijn verminderde populariteit. Om de eigenheid van het hoorspel te bepalen (ten opzichte van televisie) openden hoorspelmakers de deur naar meer experiment en vernieuwing. Stereofonie werd niet alleen ingezet om een immersieve ruimtelijke ervaring op te roepen, maar ook om die ervaring te ontregelen. Deze ontwikkeling gaf een impuls aan de artistieke eigenheid van het hoorspel. Dit trok op zijn beurt auteurs aan die geïnteresseerd waren in de specifieke mogelijkheden die het medium bood, zoals blijkt uit de hoorspelen van Mark Insingel in de periode 1975-1984 en de voorbeelden die Lelieveldt aanhaalt.

De technologische vooruitgang betekende niet per se dat de meeste luisteraars de hoorspelen in betere geluidskwaliteit genoten. Door de uitvinding van de transistor-radio (die lichter en goedkoper was en werkte op batterijen) werd de mobiele radio vanaf de jaren vijftig een wijdverspreid fenomeen, wat zich in de jaren zestig doorzette (Buelens 2018, 359). Door de transistor maakte ook de autoradio een opmars. De beschikbaarheid van mobiele radio's had nieuwe consumptiepatronen tot gevolg. In de eerste decennia was het hoorspel veelal een collectieve ervaring die in de intieme ruimte van de huiskamer werd beleefd met het hele gezin. Na de introductie van de portable verschoof die ervaring steeds meer naar een individuele.

De nieuwe ontwikkelingen die het hoorspel bood vertaalden zich niet naar een groot-schalige toename van literaire auteurs die zich voor het genre interesseerden. Ook in de jaren zeventig bleef de productie van oorspronkelijk werk in de eigen taal achter bij die in het buitenland. Jean-Pierre Plooijs hield begin jaren tachtig een pleidooi voor meer oorspronkelijk Nederlandstalige hoorspelen in de *NRC* (1982). Hij presenteerde daarbij een overzicht van de feiten. De Vereniging van Letterkundigen had berekend dat de vijf omroepen samen per maand zeventien hoorspelen produceerden, waarvan drie oorspronkelijk Nederlandstalig. Plooijs maakte de vergelijking met de Westdeutsche Rundfunk (die wat luisteromvang betreft een even groot gebied als Nederland bediende). Deze zender produceerde zestig tot tachtig hoorspelen per maand, waarvan de helft oorspronkelijke hoorspelen waren in de eigen taal. Plooijs rekende voor dat deze omroep dus tien keer zoveel werkgelegenheid creëerde voor hoorspelscenaristen.

De hoorspelmakers zetten in dezelfde tijd meer in op uitvoerigere begeleiding om meer auteurs bij het hoorspel te betrekken. In Vlaanderen werd in 1982 op initiatief van Poppe – met subsidie van de Nederlandse Taalunie – de Werkwinkel Radio Drama opgericht bij de BRT. De Werkwinkel was opgezet als een samenwerkingsverband met de Vereniging van Vlaamse Toneelauteurs. Het initiatief gaf een impuls aan oorspronkelijk Vlaams hoorspelwerk: waren hoorspelscenario's van eigen bodem in de jaren zeventig sterk ondervertegenwoordigd, in de jaren tachtig steeg het aan-

deel tot de helft van de programmering (De Sutter 1987, 28). Aan het begin van de jaren tachtig kwamen de Nederlandse omroepen tot de conclusie dat de oplossing in een klein taalgebied als het Nederlandse deels lag in samenwerking en het delen van beschikbare middelen en expertise. In 1981 richtte een aantal Nederlandse radiomakers de samenwerkende organisatie CIRAD (Cultuur Informatie Radio-opname) op, een initiatief dat eveneens werd gefinancierd door de Nederlandse Taalunie.¹⁸ De Vlaamse radio-omroep sloot zich in 1983 bij de organisatie aan.

In 1984 werd in CIRAD-verband voor de eerste keer een hoorspelseminarie georganiseerd voor aspirerende hoorspelauteurs. Ook werd een tweejaarlijkse Hoorspelweek op de been gezet.¹⁹ Deze publicitaire actie zette de reikwijdte van het hoorspel in de verf: er werden zowel traditionele hoorspelen als klankexperimenten uitgezonden. Naast ervaren hoorspel- en theaterschrijvers werd enkele (met het hoorspel grotendeels onervaren) literaire auteurs gevraagd een scenario aan te dragen. In 1981 waren Astrid Roemer en (de nu vergeten auteur) Christine Kraft van de partij. In 1983 schreef J. Bernlef een zelfreflexief stuk over radio dat goed paste binnen het thema (Ho)Orwel(l) 1984. Om de raakvlakken tussen het hoorspel en literatuur verder te onderstrepen werden de hoorspelscenario's van dat jaar gebundeld in een boekhandelseditie. Voor de edities van 1988 schreef Atte Jongstra een scenario, hetgeen hem blijkbaar beviel: in datzelfde jaar schreef hij voor dezelfde omroep (KRO) nog een hoorspel. In 1991 (thema Onschuld) leende hij opnieuw zijn schrijftalent, wat ook gold voor zijn collega's Ted van Lieshout en Arthur Japin (die als stemacteur al bekend was met het hoorspelbedrijf).

Door de initiatieven van CIRAD was er in de jaren tachtig sprake van een kleine opleving van het (literaire) hoorspel. Net als in de jaren zestig was de timing echter ongelukkig. De Hoorspelweek van 1988 (thema: Misdad) viel samen met berichtgeving over onzekerheid over de toekomst van het hoorspel door de invoering van een nieuwe Nederlandse Mediawet.²⁰ In de jaren negentig zetten de bezuinigingen zich door. Andere vormen van radio begonnen te bijten in de beschikbare middelen: toen in jaren negentig auteurs als W. F. Hermans, Campert, Heeresma en Herman Koch voorlazen uit eigen werk kwam hun honorarium uit het hoorspelbudget. De dalende belangstelling voor verhalende radio was een trend die internationaal was waar te nemen. Zelfs in landen die een sterke hoorspeltraditie kenden stond het hoorspel onder druk: in 1998 stopte de BBC met de schrijversafdeling voor de radio (Crook 1999, 43). Toen in 1997 de in Vlaanderen populaire radiosoap *Het koekoek-snest* werd stopgezet, leek het hoorspel aan de vooravond van het nieuwe millennium definitief tot het verleden te behoren.

Maar het hoorspel blijkt ook buiten de infrastructuur van de omroepen om levensvatbaar. Nadat de hoorspelbudgetten waren wegbezuinigd, richtte voormalig TROS-medewerker Marlies Cordia in 2004 samen met Vibeke von Saher – die eerder voor