

## Hardop knipogen

Metafictionele ironie in Gerrit Komrij's hoorspel *De dood geneest van alle kwalen*

*Binnen zowel het letterkundige als het theaterwetenschappelijke veld heeft het hoorspel een plek in de marge. Om het hoorspel onder de aandacht te brengen past Siebe Bluijs, als PhD-kandidaat verbonden aan de Universiteit Gent en het Studiecentrum Experimentele Literatuur, in dit artikel een narratologische analyse toe op Gerrit Komrij's *De dood geneest van alle kwalen* (1978). Bluijs onderzoekt de verhouding tussen de vertellersstemmen in dit hoorspel en de conventionele vertelinstantie in de verhalende literatuur, en toont ons hiermee interessante wisselende machtsverhoudingen en literaire effecten. Het hoorspel blijkt dan ook vruchtbaar materiaal waarin letterkundigen kunnen, al dan niet moeten, grasduinen.*

Het hoorspel wordt in Nederland en Vlaanderen amper gezien als onderdeel van de literaire geschiedenis. In de tot dusver enige in boekvorm gepubliceerde studie naar het Nederlandstalige hoorspel stelt Ineke Bulte dat het hoorspelvertoog in de Lage Landen niet geïnstitutionaliseerd is binnen een breder kader. Zowel de literatuur- als theaterwetenschap erkennen het hoorspel niet of nauwelijks als onderdeel van het eigen veld.<sup>1</sup> (Bulte 1984: 145-146) Bulte verklaart de desinteresse voor het hoorspel aan de hand van de tussenpositie die het inneemt. Het hoorspel, een kunstvorm die gebruikmaakt van akoestische middelen, bevindt zich op het raakvlak tussen verschillende genres en media. Historisch is het sterk verbonden met het theater: de eerste hoorspelen waren radiobewerkingen van klassieke toneelteksten. (Hand & Traynor 2011: 14) Met muziek en geluidskunst deelt het hoorspel zijn puur auditieve aard. Ook wordt het hoorspel omschreven als film zonder beeld. (Bernaerts 2014: 106) Ten slotte is het hoorspel verwant aan literatuur – een connectie waarop ik in dit artikel in zal gaan. Afhankelijk van het hoorspel kan de verwantschap met andere genres en media meer of minder op de voorgrond treden. (Bernaerts 2017: 115)

Het gebrek aan aandacht voor het hoorspel vanuit letterkundige hoek is opmerkelijk: diverse literaire auteurs schreven immers scenario's of maakten vertalingen.<sup>2</sup>

- 1 Deze situatie staat in schril contrast met de situatie in bijvoorbeeld Duitsland en Engeland, waar er vanuit wetenschappelijke hoek veel belangstelling is geweest voor het hoorspel als kunstvorm. In deze taalgebieden vond het hoorspel onderdak bij de literatuur of het theater.
- 2 Zo leenden auteurs als Hugo Claus, Louis Paul Boon, Jeroen Brouwers, Ivo Michiels en Remco Campert zich voor hoorspelscenario's en -vertalingen. Ook recent hebben schrijvers als Niña

Maar ook in vormelijke zin is er dikwijls een overeenkomst tussen het hoorspel en literair proza. Veel hoorspelen maken gebruik van een verteller op een manier die conventioneel is voor verhalende literatuur. In de eerste zin van *Vertelduijvels*, het veelgebruikte handboek verhaalanalyse van Luc Herman en Bart Vervaeck, wordt het prozaverhaal geïntroduceerd (ten opzichte van andere genres) aan de hand van de verteller: 'Meestal zegt men over verhalen in proza dat ze niet zonder verteller kunnen, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld poëzie of theater.' (Herman & Vervaeck 2005: 10) De verteller vindt zijn voornaamste toepassing in (geschreven) literatuur, maar is uiteraard niet voorbehouden aan verhalen in proza. De voice-over in een film die commentaar levert op de getoonde gebeurtenissen is bijvoorbeeld verwant aan de vertellersstem in een roman.

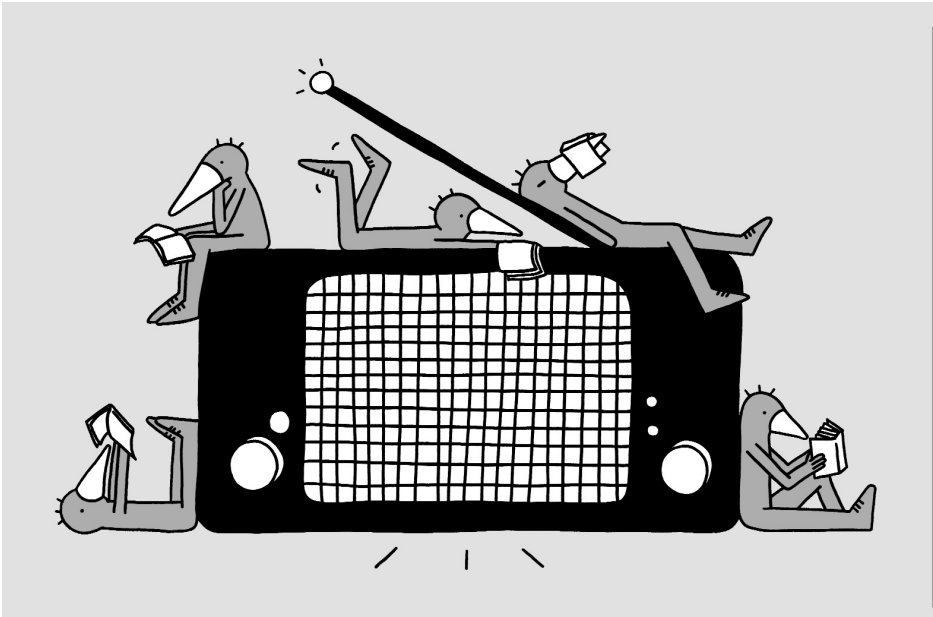
Het gebruik van zo'n vertellersstem wordt doorgaans in het hoorspelgenre als een zwaktebod gezien. Aangezien de hoorspeliuisteraar het zonder visuele middelen moet stellen, is de verteller een veelgebruikte manier om moeilijkheden in het scenario te omzeilen. Als de plaats van handeling bijvoorbeeld een treinstation is, is dat met geluidseffecten gemakkelijk weer te geven. Maar om duidelijk te maken dat het specifiek Antwerpen Centraal betreft, kan een verteller uitkomst bieden. Een dergelijk gebruik van narratieve middelen doet volgens sommige hoorspelonderzoekers af aan de specifieke mogelijkheden van het hoorspel. (Crook 1999: 162; Hand & Traynor 2011: 104)

In dit artikel wil ik de mogelijkheden en beperkingen van een 'literaire' verteller in het hoorspel onderzoeken. Daarvoor vertrek ik vanuit een gevalstudie waarin zowel de rol van de verteller als de conventies van het hoorspelgenre expliciet worden gethematiseerd. *De dood geneest van alle kwalen* is een hoorspel geschreven door Gerrit Komrij en geregisseerd door Dave van Dijk.<sup>3</sup> Het is uitgezonden op 8 januari 1979 in het programma *Het Draadloze Individu* en werd in opdracht geschreven voor de Vrijzinnige Protestantse Radio Omroep (VPRO). Vandaag is het online beschikbaar op [podcasts.com/radioarchief](http://podcasts.com/radioarchief).<sup>4</sup> Het stuk voert twee vertellers op. Wie van beiden de hoogste vertelinstantie is, is niet altijd evident of in ieder geval niet constant. De manier waarop deze vertellers in de vertelstructuur tegenover elkaar geplaatst worden, hangt samen met hun macht over de vertelde gebeurtenissen. Allebei maken ze gebruik van ironie op een manier die hun autoriteit zowel bevestigt als ondermijnt. Die ironie uit

Weijers, Ilja Leonard Pfeijffer, Jamal Ouariachi en Maartje Wortel voor een hoorspelscenario getekend. Zie voor een bespreking van de hoorspelen van deze laatste auteurs in relatie tot de recente heropleving van het hoorspel Bluijs & Verschuieren 2018.

3 Eerder (in 1976) had Komrij zijn medewerking verleend aan een hoorspeladaptatie van Aeschylus' *Prometheus geboid* voor de AVRO. (Kooyman 1980: 81-82) In 1977 was Komrij stemacteur voor het hoorspel *De kale kapper en de dode dokter* (VPRO 14 oktober 1977). In 1986 maakte hij nog enkele vertalingen en bewerkingen van werken van Oscar Wilde voor de KRO. *De dood geneest* is echter zijn enige oorspronkelijke hoorspelwerk.

4 Het hoorspel is via deze link te vinden: <http://www.podcasts.com/radioarchief/episode/komrijs-hoorspel-de-dood-geneest-van-alle-kwalen>.



zich voornamelijk in een spel met de conventies van het hoorspelgenre en met ‘literaire’ technieken. De constante nadruk op het fictionele karakter (oftewel: de metafictionaliteit) heeft zijn uitwerking op de status van het hoorspel. De voor metafictionele ironie kenmerkende dynamiek van bevestiging en ondergraving betreft in *De dood geneest* het werkelijkheidsgehalte van de verhaalwereld en, uiteindelijk, het hoorspel zelf. Juist in die spanning, zo probeer ik aan te tonen, wordt een literair effect bereikt.

### Komrij’s poëtica

Komrij neemt in zijn hoorspel de clichés van het genre op de hak op een manier die tegelijkertijd ernstig is. In het gebruik van ironie en metafictionaliteit sluit *De dood geneest* aan bij Komrij’s poëtica. Komrij’s werk nodigt uit tot de vragen: nemen we de ernst te serieus? Moeten we wel lachen om de spot? In zijn bespreking van Komrij’s poëtica spreekt Willem Glaudemans over diens beoogde overgave aan poëtische wetmatigheden. (Glaudemans 1985: 278) Door de nadruk op de vormelijke constructie raakt het ontstaansproces losgezongen van de invloed van de dichter. Het resultaat is een werk dat volledig op zichzelf staat: ‘Wat overblijft is een autonoom taalspel dat zich als een egel heeft opgerold.’ (Glaudemans 1985: 281) Ook Anneke Reitsma komt tot een dergelijke conclusie over Komrij’s werk:

Voor Komrij telt slechts één realiteit: de geraffineerd geconstrueerde, maar lege werkelijkheid van het vers, waarin de lezer het liefst op het verkeerde been wordt gezet en de natuurlijke orde op haar kop. Sterker nog: idealiter moet ieder gedicht aan het eind, via de vorm, weer om zeep zijn gebracht. (Reitsma 1994: 757)

In een beroemd citaat zegt Komrij over zijn dichtwerk: ‘Er komt een moment waarop het metrum, de adem en de slagorde van de woorden *basta* zeggen, en ingrijpen. Ze doen iets terug, ze dringen zich aan ons op.’ (Komrij 1984: 221) In *De dood geneest* komt de opdringerigheid van de vorm ook tot uitdrukking. Alleen betreft de vorm in het hoorspel uiteraard niet de poëtische middelen, maar de mediums specifieke eigenschappen van het hoorspel. Komrij toont daarmee aan dat een op de literatuur gebaseerde verteller in het hoorspel op een betekenisvolle manier kan worden ingezet met behulp van semiotische middelen die eigen zijn aan het hoorspel. Enkele van die middelen zijn stemgebruik, muziek, geluidseffecten, mix, stereofonie en elektroakoestische manipulatie.<sup>5</sup> Het hoorspel wordt daarmee ontmaskerd (bijvoorbeeld in de wijze waarop het genre leentjebuurt speelt bij literatuur) en tegelijkertijd onderkend als zelfstandige kunstvorm.

### **De mechanische toeter**

In *De dood geneest* speelt de auteur zelf de rol van een zonderlinge figuur – Komrij genaamd – die met zijn zus samenleeft in een dorp. In de eerste 10 minuten van het 35 minuten durende hoorspel is alleen Komrij aan het woord. Hij vertelt dat hij niet meer buiten wil komen omdat hij het gevoel heeft dat de mensen in het dorp hem uitlachen. Hij heeft een hekel aan zijn zus die hem de hele tijd vraagt of hij zijn medicijnen wel heeft gehad en of hij nog thee wil. Om aan zijn zus te ontkomen heeft Komrij zich al voorgedaan als een theepot, een bezemsteel en de keizer van China. Zijn zus begrijpt er niets van en roept alleen maar dat hij een ‘arme stakker’ is.

Komrij is afgesloten van de maatschappij en leeft in zijn eigen wereld. Hij spreekt ‘de mensen’ toe door ‘de mechanische toeter’. Hij is namelijk een hoorspel aan het maken, compleet met geluidseffecten en muziek:

Wandelen doe ik dus niet meer. Ik blijf thuis. Ik spreek de mensen toe door de mechanische toeter. Haha! Dit is dus een hoorspel! Jazeker, hoor maar: het waait buiten. [Geluid van harde wind. Stopt plotseling] Oei! En daar valt waarachtig een kist met zilveren rijksdaalders van het buffet. [Geluid van vallend geld] Hoort u? Hoort u? Ja, dit is een echt hoorspel. Dat u sodeju niet denkt dat ik met u spot.

Het hoorspel dat de luisteraar hoort is (in het begin althans) het hoorspel dat Komrij opvoert. De rol van hoorspelverteller is de zoveelste die Komrij aanneemt om als het ware boven zijn eigen omstandigheden te staan en de regie te voeren over het verhaal van zijn leven. Doordat het verhaal verteld wordt door een (geestesziek) personage hebben we te maken met een onbetrouwbare verteller.<sup>6</sup>

5 Zie Schmedes 2002 en Huwiler 2005 voor een narratologische uitwerking van Schmedes’ typologie.

6 Zie voor een uitwerking van de koppeling tussen onbetrouwbare verteller en waanzinnigheid Bernaerts 2015.

De verhaalwereld van *De dood geneest* is expliciet metafictioneel: de luisteraar wordt ervan bewust gemaakt dat de verhaalwereld een constructie is. Linda Hutcheon onderscheidt twee manieren waarop een tekst zijn eigen fictionaliteit voor het voetlicht kan brengen. De tekst kan zichzelf presenteren als een verhaal (in dat geval is het ‘diegetically self-conscious’) of zijn eigen taligheid benadrukken (in dat geval spreekt zij over ‘awareness of [its] linguistic constitution’). (Hutcheon 1980: 23) In het eerste gedeelte wordt met name de ‘taligheid’ van het hoorspel benadrukt. Komrij speelt immers vooral een spel met de geluidseffecten (aangezien het hoorspel een kunstvorm is die zich bedient van audiofonische middelen bestaat de ‘linguistic constitution’ (naast taal) uit stemgebruik, geluid, muziek, stereofonie, etc.).

Door de introductie van een andere verteller wordt Komrij’s hoorspel meer ‘diegetically self-conscious’. Komrij besluit om te spelen dat hij dood is. Hij brengt zijn idee meteen in praktijk en realiseert zich dat zijn beslissing invloed heeft op zijn rol als verteller: ‘Wacht, ik oefen even. En ik geef, het is een hoorspel, een ogenblik het woord aan een verteller. Want zeg nu zelf: als je dood bent kan je niet praten. En wat heb je aan een hoorspel als de enige die nog wat zegt dood als een pier is? Op naar de divan.’ De verteller (met de diepe stem van Cor Galis, ‘de stem van de VPRO’) neemt de mededellende rol van Komrij over. Terwijl de verteller beschrijft hoe Komrij erbij ligt hoort men hem de bladzijden van het hoorspelscript omslaan, wat beklemtoont dat de verteller een acteur is die het (door Komrij geschreven) script volgt. De verteller bedient zich van een archaisch register in combinatie met een aangezette dictie: ‘Zie hoe een glimlach thans over zijn lippen trekt. (...) Zweren zoudt ge, dat ge oog in oog stond met een kadaver.’ De nadrukkelijke vermelding van het visuele verwijst naar de prototypische hoorspelverteller die het gebrek aan (visuele) informatie ondervangt door alles te expliciteren. De galm op zijn stem evoceert de audiofonische conventie van de ‘stem van God’, waardoor gesuggereerd wordt dat hij zich als een alwetende entiteit boven de (verhaal)wereld begeeft. Als een creatie van Komrij’s geest is hij echter beperkt als verteller: hij kan alleen verslag doen van de door Komrij afgebakende wereld. Daarmee is ook zijn vertelling onbetrouwbaar. De kenmerken van een boven het verhaal zwevende verteller worden retorisch ingezet: zij verschaffen hem een aura van betrouwbaarheid. Dit aura wordt echter tegelijkertijd ondermijnd door de sterke nadruk op de middelen waarmee het effect bereikt wordt.

De verteller die Komrij in het leven roept is een verteller in de betekenis van iemand die het woord voert (namens Komrij). Als ik het over de verteller in het hoorspel heb, bedoel ik dan ook in eerste instantie een menselijke verteller die door middel van zijn of haar stem verslag doet van de gebeurtenissen. Deze begripsbepaling valt niet noodzakelijkerwijs samen met hoe de verteller in de narratologie gedefinieerd wordt. Mieke Bal omschrijft de narratieve tekst als volgt: ‘a narrative text is a text in which an agent or subject conveys to an addressee (‘tells’ the reader) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof.’ (Bal 2009: 5) Volgens deze definitie maakt de vertelinstantie in een hoorspel niet alleen gebruik van taal, maar van alle geluidsmiddelen. Het voert te ver om op deze plaats in te

gaan op de implicaties van deze opvatting voor het hoorspel. Bals nadruk op het medium is echter ook van toepassing op Komrij's vertellersrol in het eerste gedeelte van het hoorspel. Komrij is niet alleen de verteller met zijn stem, hij vertelt het verhaal ook met audiofonische middelen. Alles is ondergeschikt aan zijn vertelling: als Komrij in de openingsmonoloog tekeergaat tegen het koningshuis horen we een vervormde versie van het Wilhelmus met veel ruis. Hij zet zijn typische nasale, klagerige stemgeluid nog extra aan in zijn vertolking van het personage en er lijkt een effect aan zijn stem te zijn toegevoegd. Door de vervormde klanken wordt de eigenaardigheid (en de onbetrouwbaarheid) van de door Komrij verzonden verhaalwereld weergegeven. Omdat de verteller onderdeel is van die verhaalwereld dienen we de aangezette middelen waarmee het vertellerspersonage wordt geïntroduceerd te bezien in het kader van Komrij's verhoog.

Volgens de narratologie moeten we de positie van de verteller begrijpen in termen van hiërarchie en mate van betrokkenheid (zie tabel 1). In een verhaal is er sprake van een verteller op het hoogste niveau. Deze zogenaamde extradiëgetische verteller kan vervolgens het woord afstaan aan een andere verteller op een lager niveau (de zogenaamde intradiëgetische verteller).<sup>7</sup> De intradiëgetische verteller is ingebed in het verhaal van de extradiëgetische verteller. Een tweede onderscheid betreft de mate van betrokkenheid bij het vertelde. Als de verteller onderdeel is van de wereld van het vertelde (de diegesis), dan spreken we van een homodiëgetische verteller. Als de verteller tot een hoger ontologisch niveau behoort ten opzichte van het verhaal (en als het ware boven het verhaal staat), duiden we hem of haar aan als heterodiëgetisch.<sup>8</sup>

- 
- **Extradiëgetisch + heterodiëgetisch:** de verteller is de hoogste vertelinstantie. Hij/zij 'zweeft' boven het verhaal en behoort niet tot het niveau van de verhaalwereld.
- 
- **Extradiëgetisch + homodiëgetisch:** de verteller is de hoogste vertelinstantie. Hij/zij behoort tot de wereld waarin het verhaal zich afspeelt.
- 
- **Intradiëgetisch + heterodiëgetisch:** de verteller is ingebed in het verhaal van een hogere (extradiëgetische) vertelinstantie. Hij/zij behoort niet tot de verhaalwereld waarover hij/zij vertelt.
- 
- **Intradiëgetisch + homodiëgetisch:** de verteller is ingebed in het verhaal van een hogere vertelinstantie. Hij/zij behoort tot de verhaalwereld waarover hij/zij vertelt.
- 

Tabel 1: Overzicht van de verschillende soorten vertellers.

7 Die hiërarchisch lagere verteller kan vervolgens opnieuw de vertellersrol afstaan (zoals gebeurt in een raamvertelling).

8 Voor een heldere uiteenzetting over deze termen verwijs ik opnieuw naar Herman & Vervaeck 2005.

Op het eerste gezicht is Komrij de extradiëgetische verteller – hij is aanvankelijk de enige en daarmee de hoogste vertelinstantie. Hij is tevens een homodiëgetische verteller (hij is onderdeel van de verhaalwereld), maar wel een van een bijzondere soort: hij is er zich van bewust dat hij zich in het hoorspel bevindt. Daardoor vertoont Komrij kenmerken van een heterodiëgetische verteller. Hij probeert de andere personen tot personages te maken in zijn hoorspelverhaal. Dit komt duidelijk naar voren als we Komrij's zuster de kamer horen binnenkomen om te vragen of hij nog thee wil. Het geluid van haar voetstappen is niet van Komrij afkomstig, waardoor getornd wordt aan zijn rol als (hoogste) verteller. Komrij herstelt echter snel de orde. Als hij zijn zuster wegjaagt horen we opnieuw haar voetstappen. Komrij levert commentaar: 'Nu gaat ze weer weg. Kwaad is ze. Met een niet erg frivole tik dendert ze nu de deur achter zich dicht, wacht maar af. [Geluid van een slaande deur] Hoort u wel? Hoort u wel?' Door het geluid dat zijn zuster maakt onder te brengen binnen zijn eigen hoorspelvertoog beoogt Komrij zijn positie als de hoogste vertelinstantie te behouden. Door zijn zuster onderdeel te maken van zijn hoorspel doet hij alsof zijn zuster een verzinzel van zijn geest is. Deze positie verschaft hem de ultieme macht over zijn omgeving en bevestigt (voor hem) zijn buitenstaanderspositie als soevereine heerser van de verhaalwereld.

### **Als doodskou door dees leden vaart**

Als Komrij de door hem verzonnen verteller heeft horen spreken betoont hij zijn tevredenheid. Maar hij laat ook meteen horen wie de baas is: 'Goed gezegd. Nu wegwezen! Vooruit, naar je hok! Ik zal je roepen als ik je nodig heb.' Komrij behoudt zijn positie als extradiëgetische verteller; de verteller is daarmee intradiëgetisch (en staat dus op een lager hiërarchisch niveau). Komrij hoort dat zijn zuster de kamer binnenkomt. Hij verheugt zich en geeft het woord terug aan de verteller, die uitlegt wat er gebeurt: 'Daar treedt zij dus binnen, de zorgzame vrouw. Ze loopt naar de divan toe en zegt: "Moet je een kopje thee?", maar krijgt geen antwoord.' De vraag van Komrij's zus wordt uitgesproken door een vrouwenstem (van Marylou Busch). Alles verloopt volgens plan: de woorden van Komrij's zuster zijn ingebed in het vertoog van de verteller, die op zijn beurt ingebed is in de vertelling van Komrij. En ook het gewenste resultaat is bereikt: Komrij's zuster is in paniek en besluit de dokter erbij te halen.

Terwijl men op de dokter wacht, leest de verteller een gedicht voor (Nicolaas Beets' 'Als doodskou door dees leden vaart'), aangezien – zoals de verteller aangeeft – stilte taboe is in een hoorspel. Halverwege moet hij zijn voordracht staken ('De rest van dit zotte verhaal zult u nimmer vernemen'), want de dokter komt eraan. Deze passage geeft aan dat de verteller niet geheel meester is over het verhaal dat hij vertelt. Hij oefent geen controle uit over het tijdsverloop: het gedicht wordt voorgedragen om de verstrijkende tijd op het niveau van het verhaal te vullen. Het is zelfs een onderbreking van de vertelling: er wordt geen actie uitgedrukt en er is niet langer sprake van een verhaal (ondanks dat de verteller het gedicht een 'zot verhaal' noemt). De verteller is onderhevig aan de 'wetten' van het hoorspel dat door Komrij in het leven is geroepen. Dat Komrij zou bepalen wat er gebeurt wordt echter tegelijkertijd onderuitgehaald:

Komrij kan niet genieten van de stilte omdat de genrekenmerken van het hoorspel zich opdringen: 'Koest! Genoeg!' zegt hij. 'Laat me toch genieten van mijn dood. Al dat gepraat ertussendoor (...).' Komrij's creatie gaat met hem aan de haal: het hoorspel verlangt geluid en ook – aangezien het prototypische hoorspel een narratief genre is – een verloop.

De dorpsdokter (gespeeld door Johan te Slaa, een andere bekende (stem)acteur uit die tijd) schept de mogelijkheden voor een verloop door Komrij's spel mee te spelen. Hij controleert Komrij's hartslag en zegt: 'Ach, wat is die arme man dood. Dooier kan haast niet.' De verteller geeft uitleg: 'De wakkere arts treedt terug en fluistert de ademloos wachtende zuster in het oor dat zij zich geen zorgen hoeft te maken en hem rustig zijn gang moet laten gaan.' Hier vindt een machtsverschuiving plaats: de verteller weet meer dan Komrij en deze informatie, waaruit blijkt dat de dokter Komrij's truc doorziet, deelt hij met de luisteraar. Waar de verteller eerder nog ondergeschikt leek aan Komrij's wil, komt het niveauverschil tussen de vertelinstanties op zijn kop te staan: de verteller wordt de extradiëgetische verteller, waarmee Komrij intradiëgetisch wordt. Het hoorspel waarnaar de luisteraar luistert valt daardoor niet langer samen met de onbetrouwbare vertelling van Komrij. Het perspectief van de verteller biedt een 'objectieve' weergave van de gebeurtenissen. Daarmee verschuift het hoorspel van een 'spel' van de geesteszieke Komrij naar een 'echt' hoorspelverhaal waarin Komrij een (literair) personage is.

Doordat de dorpsdokter deelneemt aan Komrij's spel onderstreept hij het fictionele karakter ervan. Zoals Hutcheon laat zien is dit effect een noodzakelijke uitkomst van de metafictionele verhaalvorm. In metafiction wordt de lezer genoodzaakt te erkennen dat de vertelwereld fictieel is en tegelijkertijd wordt zij gedwongen te participeren in het ontstaansproces. (Hutcheon 1980: 7) Om die reden is de dorpsdokter op te vatten als een (impliciet) metafictioneel element: zijn participatie brengt naar voren dat Komrij's naar binnen gerichte hoorspel tegelijkertijd afhankelijk is van een toehoorder die meegaat in het spel.

De dokter acht het noodzakelijk dat er zo snel mogelijk een kist komt om Komrij naar de begraafplaats te vervoeren. Hij stuurt zijn bode eropuit. De verteller neemt weer het woord: 'We wachten op de kist. Ik zou u opnieuw kunnen vervelen met een gedicht. Maar we slaan gewoon een uur over. Het is maar een hoorspel. En zie: daar keert de knaap weer om.' Dat de verteller bij machte is om sprongen te maken in de tijd geeft aan dat hij aan invloed heeft gewonnen. Moest hij zich eerst houden aan het hoorspeladagium dat stilte absoluut taboe is, nu slaat hij gerust hele stukken over. Hier zien we de dynamiek van ironie aan het werk: door het hoorspel op een metafictionele manier te becommentariëren ('het is maar een hoorspel') krijgt de verteller meer invloed op het verhaal, waardoor het verhalende karakter van het hoorspel aan kracht wint.



## In verbinding met de dood

De kist waarin Komrij is gelegd wordt afgesloten en de verteller zegt: ‘Hij is aan het zicht onttrokken. Hout. Enkel hout. Het wordt tijd dat wij overschakelen. Ik verbind u door met de dooie, met zijn gemompel, met zijn binnengedachten.’ De verteller geeft met deze uitspraak aan dat Komrij’s gedachten ondergeschikt zijn aan zijn vertoog. De verteller doet echter alsof de omstandigheden hem ertoe gebracht hebben het woord af te staan aan Komrij. Door gebruik te maken van ironie maskeert hij de macht die hij als verteller heeft. Komrij, in zijn afgesloten kist, doorbreekt zijn stilzwijgen: ‘Hoor ze! Hoor ze daarboven. (...) God zal ze nagelen. Ik ben blij dat ik eens aan het woord kom. Wat kan die verteller vertellen.’ De opluchting geeft aan dat Komrij denkt de regie opnieuw in handen te hebben (en dat hij dus de ironie van de verteller niet doorziet). Hij verheugt zich al op de reacties van zijn dorpsgenoten. Komrij gedraagt zich opnieuw als de hoogste vertelinstantie door het vertoog van zijn dorpsgenoten onder te brengen in zijn verteltrant:

KOMRIJ: ‘Stil, luister! Die boerenkinkel zegt:’

BOER [*van achter een houten wand*]: ‘Ach dokter, wat voor arme ziel draagt u daar te grave?’

De dokter antwoordt dat het Komrij is die in de kist ligt. De dorpsbewoners uiten collectief hun blijdschap dat Komrij gestorven is en zeggen dat ze hem altijd al een vreselijk mens hebben gevonden. Terwijl Komrij in zijn kist ligt kan hij niets zien en alleen maar luisteren naar wat zijn dorpsgenoten over hem zeggen. Daardoor komt hij als het ware zelf in een hoorspel terecht. De (impliciete) metafictionaliteit heeft het effect van dramatische ironie: de luisteraar was door de hoorspelverteller al op de hoogte gebracht dat Komrij in het dorp niet zo serieus wordt genomen als hij zelf hoopte en nu komt Komrij daar op een pijnlijke manier achter.

Komrij weigert een passieve luisteraar te zijn en springt uit zijn kist om iedereen uit te schelden. De verteller deelt vervolgens mee dat Komrij achterna wordt gezeten door de dorpsbewoners. Komrij moet zo hard rennen dat hij letterlijk zonder adem komt te zitten (een vorm van situationele ironie die niet aan de verteller voorbijgaat). Om die reden is in het laatste gedeelte de verteller vrijwel uitsluitend aan het woord. Het hoorspel ontvouwt zich – geheel in lijn met Komrij’s poëtica – als een autonome creatie. Als Komrij door de dokter zijn huis in wordt gedragen ziet de verteller met zijn geestesoog nog dat Komrij hem een knipoog geeft. Deze knipoog is een vorm van narratieve drempeloverschrijding (wat in de narratologie wordt aangeduid met de term ‘metalepsis’): het personage Komrij richt zich (zonder woorden) tot de door hem verzonden hoorspelverteller die intussen gepromoveerd is tot de hetero- en extradiëgetische vertelinstantie van het verhaal. Die laatste oogwenk (die de luisteraar uiteraard niet te zien krijgt) bezegelt het ironische spel dat Komrij (als auteur, acteur en personage) met zijn luisteraars heeft gespeeld.

## Conclusie

De metafictionaliteit in *De dood geneest* heeft een tweeledig effect. Enerzijds brengt het hoorspel de fictionele wereld waarin Komrij zich kan terugtrekken op de voorgrond, waarmee de luisteraar (aanvankelijk) deelt in Komrij's isolement. Maar juist door de nadruk op het fictionele karakter van het door Komrij gecreëerde hoorspel wordt, paradoxaal genoeg, het werkelijkheidsgehalte vergroot van de verhaalwereld waarin Komrij zich begeeft (en waarin ook zijn zus en de dorpsbewoners bestaan). Anderzijds ontstaat er door de aandacht op de conventies en formele kenmerken een vervreemding van de hoorspelkenmerken. Dat de lezer de (literaire) codes doorziet betekent echter niet dat ze daarmee onschadelijk zijn gemaakt: zij worden namelijk ingepast in de vertelling. (Hutcheon 1980: 25) Hutcheon noemt de nadruk op de literaire en genrespecifieke middelen op een niet-pejoratieve manier 'narcistisch'. Zij stelt ook dat deze blik naar binnen vanaf het begin af aan kenmerkend is geweest voor (de ontwikkeling van) het romangenre (denk bijvoorbeeld aan 'oerromans' als *Don Quichote* (1615) en *Tristram Shandy* (1759)). (Hutcheon 1980: 8) In het gebruik van metafictionaliteit kan Komrij's hoorspel dan ook in verband worden gebracht met een bepaalde romantraditie.

Door de verwantschap tussen de vertelinstantie in verhalende literatuur en de vertellersstemmen in *De dood geneest* te onderzoeken heb ik aangetoond dat literatuurwetenschappelijke begrippen van waarde kunnen zijn bij de interpretatie van een hoorspel. Ik heb laten zien dat het vruchtbaar is het hoorspel vanuit de letterkunde te benaderen. Ik wil het hoorspel echter niet bestempelen als een – uitsluitend of zelfs overwegend – 'literair' genre. Door een te enge nadruk op het 'literaire' aandeel van het hoorspel raken de voor het hoorspel kenmerkende eigenschappen overschaduwd. Bij de interpretatie van het hoorspel gaat het om de realisatie: enkel de bestudering van het door de auteur geschreven script volstaat niet. (zie ook: Bulte 1984: 270-271) Ook de inzet van middelen die herinneren aan verhalende literatuur, zoals de verteller, moeten daarom in samenhang met de mediums specifieke eigenschappen van het hoorspel worden geïnterpreteerd. Dat betekent aandacht voor de semiotische middelen die aan het hoorspel eigen zijn, zoals stemgebruik, geluidseffecten, mix, stereofonie en elektroakoestische manipulatie.

De inzet van een verteller, hetgeen doorgaans als een zwaktebod wordt gezien binnen het hoorspelgenre, wordt door een ironische omgang met de (hoorspel)elementen door Komrij ingezet met maximale uitwerking. Het hoorspel sorteert daarmee effecten die Komrij ook in zijn literaire werken nastreeft. In zijn werk benadrukt Komrij de constructie onder meer door een voor hem typerend gebruik van 'ironie, sarcasme, satire, [en] paradox', zoals het juryrapport van de P.C. Hooft-prijs het verwoordt. (Bronzwaer et al. 1993) Bij uitbreiding geldt Komrij's (zelf)bevestigende ironisering ook voor het genre waarvan hij zich bedient: Komrij beschouwt het hoorspel duidelijk als een grap, maar juist in zijn spel betoont hij dat ook het hoorspel 'literaire' kwaliteiten kan bezitten.

## Literatuur

- Bal, M.**, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2009.
- Bernaerts, L.**, ‘Verhalen voor het oor’. In: *Ons Erfdeel*, 57 (2014) 4: 104-111.
- Bernaerts, L.**, *Retoriek van de waanzin: taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*, Antwerpen 2015.
- Bernaerts, L.**, ‘Hybride en multimodaal: nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag’. In: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9 (2017): 113-125.
- Bluijs, S. & E., Verschuieren**, ‘Nostalgische geluiden in hedendaags audiodrama’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 118 (2018) 1: 33-38.
- Bronzwaer, W. J., M. van Buuren, J. van Heerden, W. Otterspeer & C. Peeters**, *Gerrit Komrij P.C. Hoofd-prijs 1993*, Amsterdam 1993.
- Bulte, C.H.**, *Het Nederlandse hoorspel: aspecten van de bepaling van een tekstsoort*, Utrecht 1984.
- Crook, T.**, *Radio Drama: Theory and Practice*, New York 1999.
- Glaudemans, W.**, “‘Een dichter kan steeds alle kanten uit’”; Over de poëtica en de poëzie van Gerrit Komrij’. In: W.J. van den Akker, G.J. Dorleijn, J.J. Kloek, & L. Mosheuvél. (red.), *Traditie en vernieuwing: opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*, Utrecht/Antwerpen 1985: 271-284.
- Hand, R. & M. Traynor**, *The Radio Drama Handbook*, New York 2011.
- Herman, L. & B. Vervaeck**, *Vertelduivels: handboek verhaalanalyse*, Nijmegen 2005.
- Hutcheon, L.**, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, Waterloo 1980.
- Huwiler, E.**, *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn 2005.
- Komrij, G.**, *De dood geneest van alle kwalen*, VPRO 1978.
- Komrij, G.**, *Alles onecht: keuze uit de gedichten*, Amsterdam 1984.
- Kooyman, A.**, ‘De treurbuis van Gerrit Komrij als radio- en televisiefenomeen’. In: *Bzzlletin*, 75 (1980) 8: 75-90.
- Reitsma, A.**, ‘De lege virtuositeit van Gerrit Komrij’. In: *Ons Erfdeel*, 37 (1994) 5: 756-758.
- Schmedes, G.**, *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster 2002.