



Academiejaar 2014-1015

Roxanne Keymeulen

De originele hoorspelen van Louis Paul Boon:
plaats en betekenis in het oeuvre

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de taal - en
letterkunde: Engels en Nederlands.

Promotor: Lars Bernaerts

Voorwoord

Mijn scriptie is ontstaan uit liefde voor mijn geboortestad, Aalst en de trots van deze stad: Louis Paul Boon. De hoorspelen onderzoeken begon echter niet van een leien dakje. De zoektocht naar de geluidsbanden heeft me veel moeite en energie gekost, zonder bruikbaar resultaat. Ik heb verschillende mensen gecontacteerd – tot de schoondochter van Louis Paul Boon toe – maar niemand schijnt te weten waar deze banden gebleven zijn. Uiteindelijk ben ik er in geslaagd – na een interessant bezoek aan de VRT – de scenario's te krijgen van de hoorspelen. Deze scenario's werden mij door de VRT opgestuurd en zijn dus exclusief, de aantekeningen van Boon zijn hier zelfs nog op te zien.

Dankwoord

Ik wil in de eerste plaats mijn promotor, Lars Bernaerts, bedanken. Het enthousiasme waarmee hij ons in ons onderzoek heeft bijgestaan is van onschatbare waarde. De stiptheid van zijn naleeswerk, de vele afspraken waar hij tijd voor heeft gemaakt en de vele bruikbare tips die ik van hem kreeg hebben ervoor gezorgd dat ik met een goed gevoel deze scriptie heb kunnen afwerken.

Daarnaast wil ik ook mijn papa bedanken, al vier jaar lang mijn trouwe toeverlaat als het er om ging mijn teksten kritisch te lezen. Hij heeft me leren schrijven en vooral, hij heeft me leren vertrouwen in mezelf. Ook mijn lieve vrienden, familie en kotgenoten moet ik bedanken voor hun eeuwige engelengeduld, hun bemoedigende woorden en vooral hun onvoorwaardelijke vriendschap.

Inhoud

Inleiding	9
Deel een: De schrijver Louis Paul Boon.....	11
1. Boons literaire ontwikkelingen.....	11
2. Situering van de hoorspelen: de slechte financiële toestand van Louis Paul Boon.....	18
Deel twee: het werk van Louis Paul Boon	21
1. De poëtica van Louis Paul Boon.....	21
2. Het oeuvre van Louis Paul Boon: voornaamste thema's en motieven.....	25
2.1. Reactie op de moderne samenleving en de moderne mens.....	25
2.2. De stad als metafoor van de moderniteit	27
2.3. Het monster dat trein heet.....	28
2.4. De verhouding stad versus platteland	29
2.5. Kritiek op de maatschappij en de gemeenschap.....	30
2.6. Intertekstualiteit	31
3. Boons personages	32
3.1. Het demonische en het dierlijke in de mens	32
3.2. Het Ondine- personage.....	33
3.3. Louis Paul Boon als personage: autobiografisch schrijver	34
Deel drie: de hoorspelen van Louis Paul Boon	35
1. Situering van de hoorspelen.....	35
1.1. Boons jaren vijftig.....	35
1.1.1. Broodschrijverij	35
1.1.2. De Zweep en Het Laatste Nieuws	36
1.1.2.1. Inleiding: relevantie voor het onderzoek.....	36
1.1.2.2. <i>De Zweep en Het Laatste Nieuws</i>	36
1.1.2.3. Gezamenlijk argument van broodschrijverij	38
1.2. Uitzending van de hoorspelen	40
1.2.1. Het Nationaal Instituut voor Radio-Omroep.....	40
1.2.2. Raymond Brulez als contactpersoon bij het N.I.R.	41
2. De hoorspelen van Louis Paul Boon.....	42
2.1. Het hoorspel.....	42
2.1.1. Wat is een hoorspel?	42
2.1.2. Het Vlaamse hoorspel in de jaren vijftig	44
2.2. Boons zes originele hoorspelen	44
Deel vier: analyse van de hoorspelen	46
1. Korte inhoud	46
1.1. Ravijn der schimmen	46
1.2. Het gewerschot.....	47
1.3. De trein van zaterdagavond	48

1.4. Mijn vader, de seinwachter	49
1.5. Spel bij dageraad	50
1.6. Standbeelden in de wildernis	50
2. Gebruik van bronnen	51
3. Boon in de hoorspelen	56
3.1. Setting van de hoorspelen	56
3.2. Thematiek.....	58
3.2.1. Algemeen	58
3.2.2. Het falen van relaties binnen de gemeenschap wordt versterkt door de indringer	58
3.2.2.1. Ravijn der schimmen, Het geweeschot en Mijn vader, de seinwachter	58
3.2.2.2. <i>Spel bij dageraad</i> en <i>Standbeelden in de wildernis</i>	62
3.2.2.3. <i>De trein van zaterdagavond</i>	63
3.2.3. Concrete kritieken op de moderniteit.....	64
3.2.3.1. Motief van de trein.....	64
3.2.3.2. Kritiek op de arbeid	66
3.2.3.3. Kritiek op de godsdienst.....	67
3.2.3.4. Kritiek op de geschiedenis en de evolutie	68
3.3. Personages en de menselijke aard.....	69
Conclusie	72
Bibliografie.....	75

Aantal woorden: 27.708

Inleiding

“In Boon huisden vele schrijvers die elkaar doorkruisten, aflostten, tegenspraken. De ‘echte’ Boon is de complexe Boon of beter de botsende Boon. De fatalistische, de utopische, de kritische, de groteske Boon klappen op elkaar”
(De Wispelaere 1997, 15).

Louis Paul Boon wordt beschouwd als één van de belangrijkste auteurs in het Nederlandse literaire landschap. Denken we aan Boon, dan denken we onlosmakelijk aan *De Kapellekensbaan*, een roman die uitgroeide tot één van de Vlaamse klassiekers. Boon is een “literatuurvernieuwer”- zijn werk wordt gekenmerkt door een vernieuwende stijl en een eigenaardig taalgebruik. Daarnaast verwijzen veel mensen naar Boon als “viezentist”. Hier zijn boeken als *Mieke Maaïke’s obscene jeugd* en *De Meisjes van Jesses* en ook Boons veelbesproken Fenomenale Feminatheek verantwoordelijk voor. Velen zien hem als de lachende Aalstenaar die niet om een grapje verlegen is. De schrijver is echter niet altijd die vrolijke man geweest. Achter de grappenmaker schuilt een droevig individu: ‘De humor is mijn wapen: mijn grappen zijn een verdediging tegen dat innerlijke pessimisme’ (Boon, geciteerd in De Wispelaere 1997, 68).

De faam die Boon vandaag de dag kent, kreeg hij pas in een later stadium van zijn schrijverschap. De jaren vijftig waren voor de auteur een financieel moeilijke periode, maar dat weerhield hem er niet van te blijven schrijven. Om tegemoet te komen aan de financiële zorgen “verkoch” Boon zichzelf aan verschillende periodieken. Daarnaast hield hij zich ook bezig met andere zaken, onder andere met het schrijven van hoorspelen.

De originele hoorspelen van Louis Paul Boon vormen het onderwerp van deze scriptie. Boon heeft in totaal zes hoorspelen geschreven: *Het ravijn der schimmen*, *Het gewerschot*, *Mijn vader*, *de seinwachter*, *De trein van zaterdagavond*, *Spel bij dageraad* en *Standbeelden in de wildernis*. Ze zijn stuk voor stuk uitgezonden in het begin van de jaren vijftig op de openbare omroep. De luisterspelen worden vaak vergeleken met de inferieure feuilletonverhalen die Boon schreef voor het liberale weekblad *De Zweep*. De primaire oorzaak hiervoor is Boons overname van bestaande teksten in deze werken. Boon nam vaak klakkeloos passages over uit de bestaande bronnen.

Met deze scriptie wil ik een antwoord bieden op deze klassering van de hoorspelen. Boons luisterspel kunnen in mijn ogen niet in dezelfde rang geplaatst worden als de feuilletonverhalen. In deze onder pseudoniem geschreven reeksen voor *De Zweep* draait het in de eerste plaats om liefde en een “eind goed al goed” idee. Daartegenover staan de hoorspelen, die opvallend veel thematische gelijkenissen vertonen met veel van Boons romans. De concrete onderzoeksvraag in deze scriptie is

dan ook de vraag waar de hoorspelen zich precies bevinden in het oeuvre van Vlaanderens grootste schrijver.

Om op deze onderzoeksvraag een antwoord te kunnen bieden is de scriptie onderverdeeld in vier grote luiken. De eerste twee delen zijn gewijd aan het literaire oeuvre van Boon. In het eerste hoofdstuk wordt de evolutie van Boons schrijverschap uiteen gezet. Dit is belangrijk om een algemeen beeld te schetsen van de meervoudige schrijver die Boon is. Verschillende belangrijke momenten in zijn literaire carrière worden besproken en een beschrijving van zijn financiële toestand sluit hierop aan. Deze uiteenzetting is belangrijk om de ontstaanscontext van de hoorspelen te begrijpen en vervolgens de commentaren van critici omtrent deze werken te kunnen weerleggen.

Het tweede hoofdstuk behandelt Boons poëtica. Hieruit blijkt dat Boon een *seismograaf* wil zijn van de samenleving en in zijn werk verschillende facetten van de werkelijkheid probeert uit te beelden. Hierbij gaat Boon niet idealiserend te werk. De thema's die hij in zijn romans vaak bespreekt zijn steeds toe te schrijven aan één overkoepelende gedachte van de reactie op de moderniteit. In dit deel zullen de verschillende thema's en motieven uit zijn werk op een rijtje gezet worden zodat een duidelijk overzicht ontstaat waarnaar later terugverwezen zal worden bij de analyse van de hoorspelen.

In het derde luik van deze scriptie wordt vervolgens wat dieper ingegaan op de omstandigheden waarin deze hoorspelen tot stand zijn gekomen. Om een vergelijking met de *Zweep*-verhalen mogelijk te maken, wordt kort ingegaan op deze feuilletonverhalen en hun kenmerken, waarna het vaak gebruikte argument van "broodschrijverij" besproken en ontkracht wordt. Daarnaast bespreek ik de drijfveren die Boon ertoe brachten deze hoorspelen te schrijven voor de nationale omroep. Voorts wordt het genre van het hoorspel kort besproken om een algemeen beeld te verkrijgen van deze kunstvorm. Meer bepaald wordt een definitie gegeven en wordt het genre in het Vlaamse culturele veld van de jaren vijftig geplaatst.

Het vierde hoofdstuk tenslotte behandelt de hoorspelen van Louis Paul Boon in het licht van zijn oeuvre. Er wordt ingegaan op de verschillende thema's en motieven die in beide kunstvormen –de roman en het hoorspel – aan bod komen. Eerst en vooral wordt onderzocht in welke mate Boon de gehanteerde bronnen aanpast en overneemt. Vervolgens ga ik in op de terugkerende thematiek in de hoorspelen. Elk hoorspel bevat namelijk een aantal kenmerkende thema's en motieven die sprekend zijn voor Boons totale oeuvre. Uit deze analyse zal blijken dat de luisterspelen een volwaardige plaats verdienen in het oeuvre van Vlaanderens literaire herrieschopper.

Deel een: De schrijver Louis Paul Boon

1. Boons literaire ontwikkelingen

Lodewijk “Lowie” Paul Aalbrecht Boon werd geboren op 15 maart 1912 in het fabrieksstadje Aalst (Muyres 1999, 9). Hij groeide op in een katholiek en arm milieu, maar kreeg onverwacht toch de kans om te studeren aan de katholieke Middelbare en Hogere Technische School in Aalst (Muyres 1999, 9-11). Deze opleiding heeft hij echter niet afgerond omdat hij na anderhalf jaar van school werd gestuurd. De reden: “verderfelijke invloed op medescholieren”, onder andere te verklaren door zijn vroege liefde voor literatuur die niet lang bij de volksromannetjes en avonturenboeken van zijn vader bleef (Muyres 1999, 11).

Nadat hij van school was gestuurd, mocht Boon een opleiding volgen aan de Stedelijke Academie voor Schone Kunsten in Aalst (Muyres 1999, 13). Deze opleiding was enorm belangrijk voor zijn artistieke ontwikkeling. Per slot van rekening was het Boons grote wens kunstschilder te worden. Aan de academie komt hij onder meer in contact met avant-gardefilms en met links-anarchistische ideeën (Muyres 1999, 15).

Boon is nooit een conformistische jongen geweest. Hij heeft altijd aan de rand van zijn omgeving gestaan en werd gezien als een bang en zenuwachtig jongetje: ‘Ik [ben] als kind een sukkeltje [...] geweest, een onwennig, piekerend, zich steeds ongelukkig voelend jongetje. En helemaal niet de grapjas, voor wie men me later versleten heeft’ (Boon 1975, 24).

Deze sombere kijk zal er niet op verbeteren wanneer de continue oorlogsdreiging uiteindelijk uitmondt in Wereldoorlog II. Boon wordt in 1940 krijgsgevangen genomen voor vier maanden in de buurt van Maastricht, waarna hij terugkeert met veel pessimistische en depressieve gevoelens. De oorlogshandelingen hadden een hoge tol geëist van het moreel van de jonge Boon, en het pessimisme zullen we blijven zien in zijn literair werk (Muyres 1999, 19-20).

Boon zelf zocht de oorzaak van dit pessimisme in de hooggespannen verwachtingen vlak na de bevrijding (Muyres 1999, 59). In een interview met *Knack* van 1 februari 1978 verklaart hij: “Iedereen droomde na de tweede wereldoorlog van een andere en betere wereld. Alles bleef zoals het was” (Muyres 1999,61). Hij kon niet deelnemen aan de euforie, want hij was bang voor de komende atoomoorlog. Deze ervaring bleek heel traumatisch te zijn voor hem (Van den Oever 2007, 38).

Na de oorlog heerst er in het literatuurlandschap een discussie rond de vraag of het na de Duitse

bezetting mogelijk was aansluiting te zoeken bij de vooroorlogse literatuur. Men is er van overtuigd dat het vooral belangrijk is om de rust en de harmonie te herstellen (Bruinsma 1998, 62). Dit maatschappelijk optimisme vond ook een weerslag in de literatuur. De korte tijdsperiode tussen de bevrijding en het begin van de Koude Oorlog na 1947 stond in het teken van 'Zoek de Mensch'. Dit was een idealistische tijdsgeest in het culturele milieu na de bevrijding. De duidelijke humanistische kijk in die periode laat zich goed samenvatten met de stelling dat het 'Beest verslagen was, en nu de Geest kon overwinnen' (Van den Brandt et al. 2001,10).

Boon kon zich niet vinden in deze euforie, en zette zich daarmee aan de zijlijn. De ware mens, de 'Mensch' bleek een product te zijn van ideologie, hij was geconcipeerd. Bij Boon overheerst het besef dat de echte mens zielig is, zijn lichaam zwak en het menselijk tekort groot. Het is ook daarom dat de schrijver gedurende zijn hele carrière zal opteren voor het uitbeelden van het leven van de kleine man. Hij zal nooit een Groot Verhaal maken, want dat is een leugen. Het zijn de verschillende kleine verhalen van de kleine man die tellen, en het zijn die vertellingen die zijn literatuur zullen onderscheiden van de rest (Van den Brandt et al. 2001, 11). Boon vindt dat het zijn taak is om te analyseren, te aanschouwen en vervolgens tegen de stroom in te gaan (Bruinsma 1998, 117).

Boon had van jongs af aan grote artistieke aspiraties. Al in 1930 begon hij aan zijn eerste roman die de titel *Onbekende stad* zou hebben gekregen.¹ In november van dat jaar schreef hij ook een cyclus van gedichten, *Nacht-trein*, geïnspireerd op zijn dagelijkse reis naar en vanuit Gent (Muyres 1999, 16). Hij had al snel de artistieke ambitie om de wereld een spiegel voor te houden (Bruinsma 1998, 30). In een brief aan zijn goede vriend Colson wordt deze gedrevenheid duidelijk: 'Later, als ik zal groeien, in kracht van woorden, in sgerpheid van pen, zal ik m'n boeken over de wereld slingeren als zwiepende zweepslagen' (Muyres 1999, 16).

Toch lijkt het er in het midden van de jaren dertig op dat Boon nauwelijks nog ambities heeft. Schrijven doet hij niet meer, hij maakt hoogstens nog een aantal tekeningen en schilderijen. Daar komt verandering in als hij in 1937 zijn oude schoolvriend Roggeman tegen het lijf loopt. De twee vrienden waren elkaar uit het oog verloren na hun periode samen aan de academie (Muyres 1999, 17). In dezelfde jaren sloot Boon zich aan bij de jonge, progressieve kunstenaars die zich tegen het kapitalisme en het fascisme keerden. Deze groep – *compagnons de route* – behoorden tot de socialistische anarchisten: 'Wij, Passifisten, Anti-militaristen, Komunisten. Zoekers van een nieuwe wereldharmonie. Artiësten!' (Van den Brandt et al. 2001, 10). Het is nu al duidelijk dat het schrijven voor Boon geen kwestie is van schone kunst, maar van pure noodzaak, 'gelijk b.v.b. naar de koer gaan een behoefte is' (Muyres 1999, 28).

¹ Er is van *Onbekende Stad* enkel een fragment overgebleven (Muyres 1999, 16).

Boons officiële debuut, *De Voorstad groeit* (1943), is gebaseerd op een door hemzelf als mislukt ervaren roman *3 mensen tussen muren*, geschreven in 1941. Hier zien we al een beschrijving van ‘een sombere dode wereld, met hemelhoge, gebarsten en verweerde muren. Een donkere woeste dag (...) Iets dat niet van menschenhanden schijnt gemaakt te zijn. Batimenten die er in een onbegonnen tijd reeds stonden en waarvan niemand het ontstaan nog weet’ (Muyres 1999, 19-20). De ontvangst was goed, Boon mocht voor deze roman zelfs de Leo J. Krynprijs in ontvangst nemen. Deze prijs heeft belangrijke gevolgen gehad voor de schrijver. Hij ontvangt nu een contract bij uitgeverij Manteau en kan contact zoeken met verschillende bekende auteurs, onder wie Willem Elsschot (Muyres 1999, 20-21).

Boon kon de verwachtingen die men van hem had echter niet inlossen. *Abel Gholaerts* (1944), zijn tweede roman, werd over de hele lijn afgebroken vanwege de zwartgalligheid. Een van de bekendste kritieken komt van De Bruyn, die deze roman omschrijft als een aanleiding tot ‘verstikking in een riool’. Het boek ‘vergiftigt al wat het aanraakt’ en ‘het zuigt den levensmoed uit en jaagt de aderen vol met bleek, schroeiend vocht’ (Muyres 1999, 119).

In zijn eerste twee werken merken we in ieder geval een negatieve houding ten opzichte van het literaire establishment. Het werk van de Vlaamse auteurs in de jaren veertig is volgens Boon nog geen literatuur. Dit laat hij weten in de *Nederlandse Reklamakrante* van 28 juni 1972 (Muyres 1999, 115):

Het was toen nog mode dat een boek een mooi opstel moest zijn met schoon klinkende woorden en zinnen; kunst om de kunst, laat ons zeggen. Ze hielden er geen rekening mee dat ik een geboren talent was, een soort overtalent.

Begin jaren veertig was Boon in zijn schrijven niet te stoppen. In maart 1943 was hij al bezig aan *Vergeten straat*, de roman die pas in 1946 uitgegeven zou worden nadat hij het werk twee keer herschreven had (Muyres 1999, 21). Het boek heeft als hoofdthema de ‘fundamentele onmaatschappelijkheid van de mens’ (Raat 1980, 48), toont dat het concept *hoop* bij Boon (nog) niet verloren is gegaan, ondanks het feit dat de anarchistische nieuwe samenleving een utopie blijkt te zijn (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 397). Volgens Humbeeck ontdekt Boon ‘de hoop die revolutionair doet leven [sic]’ (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 401).

Hiermee zijn we de eerste fase in Boons literaire evolutie voorbij. Het jaar 1947 markeert een kantelpunt in zijn ontwikkeling. In dat jaar wordt de samenvatting van zijn kroniek *Mijn kleine oorlog* gepubliceerd, nog steeds bij Manteau. Deze kroniek werd grotendeels geschreven in de maanden tussen de bevrijding van België en het einde van WOII voor het weekblad *Zondagspost*

(Muyres 1999, 23). Boon vertelt hier geen Groot Verhaal, want dat is een leugen. Hij bekijkt de oorlog door de ogen van de kleine man, van de “illusieloze overlevers” (Van den Brandt et al. 2001, 11). In deze publicatie zien we een evolutie naar de *moderne* roman, die al eerder in gang werd gezet.² De twijfelende ik-verteller komt op de voorgrond te staan, en ook herkennen we steeds meer de situering van het concrete Aalst van 1939-1945 (Muyres 1997, 38).

Volgens een bepaalde tak van de Boonkritiek, de zogenaamde ‘Nijmeegse school’, is *Mijn kleine oorlog* het ‘uitgestelde debuut van Louis Paul Boon’ en markeert deze publicatie een belangrijk punt in het werk van de schrijver (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 391). De Nijmeegse critici herkennen hierin een breuk met zijn vroegste werk dat gekenmerkt wordt door gevoelens van wanhoop, een romantische innerlijke verscheurdheid en de angst voor het “Niets” (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 391). Zij verwijzen nu naar Boons ‘Roode Vaan-tijd’; de periode waarin Boon meewerkte aan het communistische tijdschrift *De Roode Vaan* (Muyres 1999, 23-24). In *Mijn kleine oorlog* zou Boon het ideaal van een klasseloze maatschappij naar voren brengen. Er is bij Boon nu expliciet sprake van een politiek ideaal en een welbewuste ideologie, namelijk het *socialisme*. Het pessimisme van zijn vorige werk wordt geïntegreerd in een dialectiek die gericht is op vooruitgang en emancipatie (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 390-391).

Dat 1947 een scharnierpunt is in de ontwikkeling van Boons oeuvre heeft echter nog een andere reden. Het is namelijk het moment waarop Boon zijn roman *Madame Odile* in stukken scheurt, een gebeurtenis die een grote symbolische waarde heeft gekregen (Van den Oever 2007, 28). Er zijn verschillende oorzaken voor deze ‘wanhoopsdaad’, waaronder zijn voortdurend twijfelen aan het belang en betekenis van zijn werk, de risico’s die hij liep, de onpopulariteit van zijn werk, ... Boon heeft door deze symbolische moord zijn twijfelzucht op een wel heel expliciete manier ‘geëtaleerd’ en een aantal mythes doen ontstaan rond zijn schrijverschap (Van den Oever 2007, 34). Er zijn echter een aantal concrete aanzetten aan te duiden die hebben geleid tot dit symbolisch scheuren.

Al van 1946 was de auteur aan het schrijven aan dit groots opgezette project van *Madame Odile*, waarin hij zich ‘misschien, misschien, misschien’ ging uitspreken (Muyres 1999, 21-22). Boon vond echter niemand bereid het werk uit te geven. Hij kreeg niet veel steun van zijn lezers, iets wat hij zeer persoonlijk nam omdat hij wou leven van zijn pen. In een brief aan Herreman schreef hij: ‘En soms voel ik eens de behoefte om op den schouder geklopt te worden. Tja, ik kan toch niet steeds zelf op mijn schouder kloppen?’ (Missinne 1997, 29). Daarbij aansluitend kwam tijdens zijn

² “Met elk gepubliceerd boek ging hij een stapje verder. Een breuk tekent zich eigenlijk al af in 1944-1945 met de geschreven verhalen ‘Maagpijn’ en ‘Boontje’s uitleenbibliotheek’, die later in het weekblad *Front* zijn gepubliceerd. Beide verhalen zijn weliswaar nog chronologisch met de gebeurtenissen mee verteld en handelen over concrete kleinburgerlijke problemen met een absolute hoofdpersoon, maar de visie op het bestaan is hier voor het eerst niet meer eenduidig en algemeen geldend” (Muyres 1997, 38).

‘roode vaan – periode’ bij Boon het pijnlijke besef van Boon dat het communisme als ideologie geen vooruitgang bleek te zijn. Deze ontzuivering komt koud en hard aan bij de schrijver (Van den Brandt et al. 2001,12).

Met de verkoop van zijn werk gaat het met het einde van de oorlog en het herstel van de persvrijheid niet de goeie kant op. Manteau ziet zich daarom verplicht de samenwerking met Boon stop te zetten (Muyres 1999, 23). Boon voelt zich gekrenkt door deze afwijzing en beslist om enkel nog romans te schrijven voor zichzelf, onder de titel *1^{ste} illegale roman van Boontje* (Muyres 1999, 22). Dit boek zal later uitgroeien tot het tweeluik *De Kapellekensbaan* (1953) en *Zomer te Ter-Muren* (1956), romans die samen gewaardeerd worden als een interessante gefragmenteerde ‘totaalroman’ en ‘anti-roman’ (Van den Oever 2007, 30).

1947 betekent hiermee een overgang van een min of meer naturalistische roman tot een ‘rasechte kafkaëske nachtmerrie’ (Van den Oever 2007, 40). Van den Oever legt deze ontwikkeling als volgt uit (2007, 40-41):

Voerde Boon zijn verdoemde heldin aanvankelijk naar de maatschappelijke ondergang waartoe haar omstandigheden haar determineerden en schilderde hij de harde politieke strijd van de opkomende arbeidersklasse, ten tijde van de negentiende eeuwse industrialisering is hier geen sociale roman ontstaan. Het hoofdpersonage nu is OndineKE – een maatje gekrompen – en hoewel ze gedoemd is aan haar onafwendbare sociale lot ten onder te gaan, verbeeldt ze zich dat de wereld maakbaar is en dat zij zich aan deze maatschappelijke krachten zal kunnen onttrekken. Ze is herkenbaar en meelijwekkend, ze is in deze nu volkomen herkenbare en eigentijdse roman ‘telkens weer mislukt’ en dat maakt de roman tot een gitzwarte nachtmerrie.

Boon neemt afscheid van zijn romantische isolement. Concreet wil dat zeggen dat hij plaats maakt voor het alledaagse. De grote schrijver Boon moet plaatsmaken voor een kleine figuur die zich aandient met de naam “Boontje”, een ‘kletsmaajoor die uit de negentiende-eeuwse cursiefjestradiatie weggelopen lijkt’, een personage dat soeverein noch alwetend blijkt te zijn (Van den Oever 2007, 35). Boon staat niet langer boven, maar tussen zijn naasten (Van den Oever 2007, 39-40).

Deze nieuwe fase van zijn literaire carrière ligt in het verlengde van zijn journalistieke werk (Van den Oever 2007, 32). Belangrijk voor *Madame Odile* bijvoorbeeld was zijn werk bij *Front* omstreeks 1946, waarin hij over alledaagse bekommernissen schreef (Van den Oever 2007, 29-30). Het is trouwens niet de eerste keer dat Boon zijn literaire werk combineerde met journalistieke schrijfsels. Al heel vroeg combineerde “Boontje” de twee, hoewel hij vaak het gevoel had dat zijn “geschrijf” voor de bladen zijn carrière als romanschrijver in de weg stond (Muyres 1999, 27-28). Hij was het snel gewoon om zijn ‘prozaïsche werkelijkheid van dag tot dag ‘door zijn 20 lijnen “te duwen” als door een molen die worstjes maakt’ (Van den Oever 2007, 31). Zo werkte hij van 1945 tot 1947 onder

andere voor *De Vlaamse gids*, *Front*, *Parool*, *De Zweep* en *Het Laatste nieuws* en vanaf 1948 mocht hij, dankzij Richard Minne, een rubriek publiceren in *Vooruit*, “Boontje’s bittere bedenkingen” – ook van groot belang voor *De Kapellekensbaan* (Muyres 1999, 24- 27).

Het alombekende figuur “Boontje” vindt zijn oorsprong in Boons journalistieke werk. Op 10 oktober 1951 verwijst hij voor de eerste keer naar dit eigenaardige figuurtje (De Wispelaere 1997, 62). Er lijkt een paradox te ontstaan tussen (De Wispelaere 1997, 62-63):

de romanschrijver Louis Paul Boon, die deze tweeduizendste bladzijde achter de rug heeft, zonder een enkel woord over zichzelf te zeggen... en tussen zijn schaduwbeeld Boontje, dat in de dag-en weekbladen steeds maar over zichzelf schrijft, zichzelf bespot, zichzelf onderzoekt, beschrijft, tussen beiden is een licht verschil waar te nemen.

Het ontstaan van dit ‘schaduwbeeld’ hangt samen met zijn besef dat hijzelf klein is, een soort “kakkerlak is die ieder moment kan worden vertrapt” (Van den Oever 2007, 39). Het falen van zijn groots opgezette project rond madame Odile heeft de schrijver doen beseffen dat hij zelf naïef en klein is en hij beslist om zijn eigen kleinheid ‘te meten aan de kleinheid der anderen’ (De Wispelaere 1997, 62-63). De belangrijke breuk van 1947 komt hier nog maar eens tot uiting. In zijn eerste romans hield Boon zich namelijk niet bezig met zelfexpressie en subjectivering. Nu ontwikkelt hij een figuur, Boontje, een masker dat het mogelijk maakt ‘zijn veelvuldig gespleten, verscheurd en verbrokken zelfportret uit te beelden’ (De Wispelaere 1997, 64-65).

Voor de Nijmeegse school heeft zich na de publicatie van *Mijn kleine oorlog* haast onmiddellijk een devaluatie ingezet in het werk van Louis Paul Boon. De school ziet 1953 als een symbolische datum. Boon verlaat in dat jaar Aalst en verhuist naar Erembodegem, waar hij zich terugtrekt in zijn “reservaat” en zich hiermee ook terugtrekt van zijn geloof in de vooruitgang van de mens (De Wispelaere en Humbeek 1989, 399).³ In dat opzicht is *Mijn kleine oorlog* een hoogtepunt maar luidt het boek tevens een einde in van de “communistische schrijver” die Boon was. De dialectiek die zij zagen tussen de hoop en het scepticisme is opgeheven in *De Kapellekensbaan* en heeft plaats gemaakt voor een ironisatie van de utopie (De Wispelaere en Humbeek 1989, 398). Volgens Vanheste duidt de periode 1946-1951 een tijdperk aan (De Wispelaere en Humbeek 1989, 399):

waarin zich de ontwikkeling inzet van een strijdbaar deel uitmaken van de samenleving naar een zich teleurgesteld terugtrekken uit die samenleving. Een ontwikkeling van de aan het maatschappelijk leven deelnemende naar de in zijn reservaat levende Boon. Maar het is ook de ontwikkeling van ‘Schop de mensen tot zij een geweten krijgen’ tot ‘Wat heeft het alles voor zin?’. De diptiek *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is het verslag van deze ontwikkeling.

³ Hij zal zich zelfs, na zijn indiensttreding bij *De Vooruit*, verzoenen met de sociaal-democratie. Hij verkeert nu namelijk zelf in materiële welvaart: “Ik ben blij dat we in een welvaartsstaat leven, alleen nog met pijn en smart in het hart dat het overal in de wereld niet hetzelfde is” (Muyres 1999, 62).

Deze critici zien *Menuet* (1955) als de laatste zware roman, als 'een terugval in de kwalen die het vroegste werk kenmerken' (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 399). Boon is een toerist geworden, een toeschouwer (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 401). De Arbeiderspers drukt vanaf 1954 jaarlijks één of meerdere boeken van Boon, waaronder *Menuet* in 1955. Ook krijgt de auteur in 1954 een job aangeboden als redactielid bij *Vooruit*, een gebeurtenis die een zekere berusting in de hand werkt (Muyres 1999, 30-32). Vanaf deze periode zien we hem meer en meer in de openbaarheid treden. Hij werkt mee aan radio en televisie en staat vooral bekend om zijn komische noot. (Muyres 1999, 32). Niet alleen de critici, maar ook Boon zelf erkent dat in een brief aan Roggeman: 'Mijn schrifturen worden hoe langer hoe lichtzinniger. Dat gaat zo. Eerst te zwart en daarna te fleurig. 'Menuet' was het laatste droefgeestige boek' (Boon, geciteerd in Boon en Muyres 1989, 84).

De berusting wekt een interesse voor het seksuele op in Louis Paul Boon. Volgens de Nijmeegse critici evolueert Louis Paul Boon van een 'zielig mannetje naar een vies ventje' (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 393). Boon verklaart zelf ook "leeggeschreven" te zijn in 1957 (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 393). Vanaf dan staan zijn romans in het teken van het seksuele en het uiterst sombere. Zo publiceert hij in 1956 zijn gedicht *De kleine Eva uit de kromme bijstraat*. Boeken zoals *Mieke Maaïke's obscene jeugd* (1972) met zijn ongebreidelde seksuele fantasieën, *Zomerdagdroom* (1973), *Paradijsvogel* en zijn fenomenale feminatheek behoren niet tot zijn (literaire/artistische) hoogtepunt en toch zijn ze noemenswaardig. Ze bevestigen opnieuw dat Boon iemand is die zich nooit zal schikken naar de wensen van een bepaalde (literaire) voorkeur (Muyres 1999, 35). Het is opvallend hoe critici ineens erg enthousiast zijn over zijn vorige werk. Zo zegt Paul Hardy in *De Gazet van Antwerpen* (geciteerd in Muyres 1999, 136):

Maar anderzijds mist dit verhaal die indrukwekkende, diepe cohesie welke zo kenmerkend is voor boeken als onder meer 'Vergeten straat' of 'De Kapellekensbaan'. Struktureel is het een ietwat rommelige opeenvolging van korte hoofdstukken, waar weliswaar een draad doorheenloopt, maar die dan toch weer de snijdende intensiteit ontberen van de stukjes uit 'Mijn kleine oorlog'. In 'Het nieuwe onkruid' heeft de stijl van Boon in ruime mate zijn karakter verloren' (citaat uit *Gazet van Antwerpen*, 28 juli 1964).

Ook "Lowie" zelf erkent dat hij aan het einde is gekomen van zijn artistieke wandeling. In een tekst van 25 oktober 1960 – met de titel 'Genesis' – verklaart hij dat de tijd om een grote roman te schrijven voorbij is (Boon, geciteerd in Van den Brandt et al. 2001, 84):

Helaas, die man had wat om over te schrijven, en ik niet. Hij stampte een heldin uit de grond, sleepte er een hele rotzooi van onmogelijke personages bij, bedacht almaar nieuwe verwickelingen en zoog uiteindelijke, na opgesomde elfhonderd vijvenvijftig pagina's, een pakkend slot uit zijn duim. Ik zou dat nooit aandurven.

In de jaren zeventig schrijft Boon enkele historische romans, die de Nijmeegse school beschouwt als

een “kleine heropleving” in zijn oeuvre (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 393). In 1971 verschijnt *Pieter Daens*, in 1976 *De Zwarte Hand*, in 1977 *Het jaar 1901* en de laatste historische roman verschijnt in 1979, *Het Geuzenboek* (Muyres 1999, 33). Op journalistiek vlak zal hij nog tot 21 januari 1978 zijn dagelijkse ‘Boontje’ schrijven voor *Vooruit*, wat een totaal opbrengt van ongeveer 5000 cursiefjes (Van den Oever 2007, 100). Hiermee zijn we aan het einde van zijn literaire carrière gekomen. Zijn leven wordt nu gekenmerkt door depressieve gevoelens, zelfmoordgedachten en drankmisbruik (Muyres 1999, 35).

2. Situering van de hoorspelen: de slechte financiële toestand van Louis Paul Boon

Hoewel Louis Paul Boon vandaag gezien wordt als één van de belangrijkste Vlaamse auteurs in de hele literatuurgeschiedenis, kon de auteur in zijn eerste jaren als schrijver niet genieten van deze faam. Hij werd niet gewaardeerd, had een slechte reputatie en werd nauwelijks gelezen. Dat zorgde ervoor dat Boon tot midden de jaren vijftig een enorme financiële put had gegraven, die hij trachtte te vullen met alles wat hij krijgen kon (Muyres 1999, 29).⁴

De financiële problemen van de jaren 1940 – 1950 hebben verschillende oorzaken. Hij werd geboren in een katholiek arbeidersgezinnetje en groeide op onder armoedige omstandigheden (Muyres 1999, 9). Ondanks het feit dat Boon een prijs gewonnen had met zijn debuut *De voorstad groeit* en hij hiermee een uitgever kreeg, bleek de verkoop van zijn romans in de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw behoorlijk tegen te vallen (Muyres 1999, 115).

De negatieve verkoopcijfers waren misschien te wijten aan het vernieuwende karakter van Boons werk. Het werk van Boon was namelijk geenszins te vergelijken met de literatuur van die tijd. Zoals hierboven reeds aangehaald, deelde Boon de overtuiging niet dat literatuur ‘mooi’ moest zijn en wou hij al zeker niet deelnemen aan de hoop en de euforie van na de bevrijding. Het citaat uit *Nederlandse Reklamekrante*, dat in het vorige hoofdstuk reeds is geciteerd, toont ook duidelijk aan dat hij al snel het gevoel had niet geapprecieerd te worden: ‘Ze hielden er geen rekening mee dat ik een geboren talent was, een soort overtalent’ (Muyres 1999, 115).

Belangrijker dan deze “vernieuwing” was evenwel de negatieve kritiek – of *boycot*, zoals Boon het zelf noemde – die hij moest ondergaan vanuit katholieke hoek; de katholieke zuil had in het conservatieve Vlaanderen op veel domeinen de touwtjes in handen. Het werk van Boon was zelfs een lange tijd verboden (Muyres 1999, 115). De katholieken hanteerden een systeem waarbij ze “kwalificatiecijfers” toekenden. Het kwalificatiecijfer I – dat werd toegekend aan *Abel Gholtaerts* –

⁴ Soms ging het op financieel vlak zo slecht dat Boon opnieuw gevels moest schilderen (Muyres 1999, 29).

betekende dat dit boek behoorde tot de “streng verboden lectuur”. Het kwalificatiecijfer II – toegekend aan *De voorstad groeit* – duidde aan dat het boek in de categorie “streng voorbehouden lectuur” werd geplaatst (Muyres 1999, 121). Dat had als gevolg dat zijn boeken niet te vinden waren in de bibliotheken en boekenwinkels. Ook in het onderwijs werd zijn naam niet uitgesproken (Muyres 1999, 115)

Het was vooral met zijn (nihilistische) wereldvisie dat Boon tegen katholieke schenen schopte. J. Caeymaex noemde die visie in *De boekengids* van 1944 ‘een vat venijn tegen leven, bestaan, God’ (Muyres 1999, 121). Ook Boons communistische verleden speelde hem parten: ‘Ik werd algemeen beschouwd als “de vrouw met het verleden”, en nergens hoefde ik meer aan te kloppen’ (Boon et al. 1988, 73). Het zou nog duren tot *De Kapellekensbaan* voor hij eindelijk erkenning kreeg (Muyres 1999, 117).

De critici namen geen blad voor de mond als het kritiek op Boon betrof. *Abel Ghollaerts* leidde tot extreem felle reacties; Jeanne de Bruyn bijvoorbeeld noemt Boon een auteur die ‘zweigt in miserie’ en die ‘alles besmeurt met zijn stinkende adem’ (Muyres 1999, 119). Zijn debuut werd al eens beschreven als ‘één onafgebroken modderstroom’, ‘een aaneenschakeling van eindeloos menselijk leed en alle mogelijke menselijke ellende’ (Muyres 1999, 118). Ondanks sommige positieve recensies vormden de negatieve kritieken de meerderheid van Boons receptie voor de volgende jaren (Muyres 1999, 121-122).

Boon was niet de enige die het gevoel had tegengewerkt te worden. Zijn voormalige uitgever, Angèle Manteau, schreef de slechte verkoop van zijn romans ook toe aan de negatieve kritiek uit het katholieke kamp. Het gevolg was dat ze afstand nam van Louis Paul Boon en zijn literaire werk (Muyres 1999, 125). Er zat voor Boon niets anders op dan weer gevels te gaan schilderen en ondertussen als freelance-auteur te werken voor verschillende tijdschriften. Zo schreef hij voor *De Vlaamse gids* de kroniek ‘Geniaal... maar met korte beentjes’ (Muyres 1999, 26).

Vanaf november 1949 zou Boon ook beginnen schrijven voor het weekblad *De Zweep* (Muyres 1989, 32). Volgens sommigen tonen deze publicaties veel gelijkenissen met de hoorspelen. In een volgend hoofdstuk komen we hierop terug. Belangrijk nu is het feit dat hij zijn bijdragen ondertekende met verschillende pseudoniemen (die hij later zelf beweert vergeten te zijn). Dat gegeven en het feit dat Boon zelf geen enkel van deze verhalen of boeken meer in zijn bezit heeft, wijst al op een lauwe interesse voor zijn eigen journalistieke werk (Van den Briele 1984,193). Het staat in ieder geval vast dat voor Boon de inkomsten via dit weekblad zeer welkom waren (Boon en Muyres 1989, 33-34):

Als ik Walravens dankbaar ben – en ik ben hem dankbaar, heel erg – dan is het omdat hij mij in mijn moeilijkste jaren, want ik had in die jaren met allerlei te kampen... er zijn dagen

geweest, enfin (...) Wij hebben dagen gekend dat wij aan het einde van alles waren en dan heeft Jan mij geholpen, gesteund en daar ben ik hem nog altijd zeer dankbaar voor.

Een vast inkomen hield Boon hier echter niet aan over. Vanaf het moment dat hij ontslagen werd bij *De roode vaan* is de auteur voortdurend op zoek geweest naar een vaste bron van inkomsten. Hij probeerde allerlei dingen om geld te verdienen: meewerken aan radio-uitzendingen, voordrachten, ... (Muyres 1999, 29). Zijn financiële toestand verslechterde nog toen hij in 1947 stopte bij *Front* (Muyres 1989, 25). In verschillende brieven deed hij een oproep om hem te helpen en kwam de wanhoop naar boven. Zo schreef Boon op 1 juli 1953 naar zijn vriend Roelants (Boon, geciteerd in Boon en Muyres 1989, 63):

Met steeds groeiend verlangen – is ook het verlangen een vrucht die rijpt, en rotten kan? – zie ik dan ook uit naar de ‘aanmoediging’ die mij ook voor mijn andere boeken werd geschonken, maar die ik nooit zozeer nodig had dan dit ogenblik: de Isengrimus staat daar verloren in het veld van Erembodegem, en belast met schulden bij de bank van de lening. Ik vraag alleen maar: laat het nu zo vlug mogelijk gebeuren!

Ook in verschillende brieven gericht aan Herreman komt de financiële nood vaak ter sprake (Boon, geciteerd in Boon en Muyres 1989, 77):

Beste Herreman, vernam zojuist het nieuws, langs Burssens om, dat mij een cheque van 10.000 ging aangeboden worden vanwege de ‘artistenbond’. Krijg nu achteraf het nieuws dat mij een cheque van 5.000 gaat aangeboden worden. Eeuwige pechvogel die ik ben, zullen hoogstwaarschijnlijk beide cheques er ene zijn, en zal die uit het kleinste bedrag bestaan. Nu, om het even: hij zal welkom zijn. Verder gaat het mij gelijk steeds, miserie op tafel.

Een keerpunt in Boons financieel moeilijke periode komt er in het midden van jaren vijftig en de jaren zestig. Niet alleen krijgt hij in 1954 een vaste job aangeboden bij *Vooruit*, ook het ooit zo machtige katholieke kamp begint stilaan te verbrokkelen. Steeds meer mensen beginnen te beseffen dat een bepaalde levensvisie niet het enige criterium is om een roman te beoordelen (Muyres 1999, 147). Vanaf de jaren zestig zien we dat veel middelbare scholieren eindelijk in contact komen met de naam Louis Paul Boon en met Boons literaire werk (Muyres 1999, 147).

De financiële situatie van de auteur, zoals hierboven geschetst, is belangrijk om de context te begrijpen voor het ontstaan van Boons zes hoorspelen, allemaal vermoedelijk geschreven voor 1952, en uitgezonden tussen 13 mei 1952 en 13 juli 1955 door het *Nationaal Instituut voor Radio-omroep* (Humbecck 1992, 563).

Deel twee: het werk van Louis Paul Boon

1. De poëtica van Louis Paul Boon

Een belangrijk uitgangspunt in de poëtica van Louis Paul Boon is zijn ontevredenheid met de literatuur zoals die bedreven werd in zijn tijd (Decorte 1980, 174):

Ik heb ook met de literatuur de spot gedreven, ik geloofde niet in de literatuur. *Ik wilde iets nieuws brengen*, ik wou de roman totaal vernieuwen, want ik vond de literatuur zoals zij op dat moment bij ons bedreven werd, niemendal waard.

Ook in de brief aan zijn vriend Herreman in augustus 1957 maakt hij zijn standpunt over de literatuur duidelijk (Boon, geciteerd in Boon en Muyres 1989, 15):

Ik weet dat voor u een kunstwerk een volmaakt afgewerkt meubel is (en er zijn inderdaad op dergelijke wijze zeer mooie dingen vervaardigd). Helaas, ik werk aan een boek niet zozeer met vaardige handen, maar vooral met een woedend hart en kloten. Ieder boek was eigenlijk een lijf-aan-lijf gevecht.

Om die reden wil Boon iets nieuws creëren in de literatuur. Hij stelt een viertal eisen aan de letteren, maar moet later toegeven dat hijzelf ook niet aan al deze vereisten kon voldoen (Muyres 1999, 39-40). Hieronder worden de vier eisen samengenomen en verdeeld in twee uiteenvallende luiken: de eis van waarachtigheid alsook de twijfel enerzijds en de aanspraak op het engagement anderzijds.

Waar moet de nieuwe romanliteratuur aan beantwoorden volgens Boon? Eerst en vooral moet een boek *waarachtig* zijn, zonder hierbij over te gaan tot een gevoelloos percipiëren van de werkelijkheid (Muyres 1999, 42). Literatuur moet alle facetten van een bepaalde tijd weergeven en op die manier een spiegel zijn voor de maatschappij. Dat zegt Boon in *De Roode Vaan* op 18 oktober 1945 (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 40):

Een literatuur moet de spiegel van haar tijd zijn. Het gansche wezen van dien tijd, de nooden en verlangens, de dromen en de politieke stroomingen, godsdienst en sociale toestanden, dat alles heeft zij weer te geven.

Boon gaat op zoek naar de realiteit, geeft een stand van zaken weer en mag hierbij niets uit de weg gaan: 'Een boek kan nooit een gaaf werk worden als het de meest waarachtige dingen van het leven negeert, als het kleinzielig de klippen omzeilt van strijd, liefde, haat en hartstocht' (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 41). Hiermee wil Boon duidelijk maken dat het niet de bedoeling is om een beeld te geven van de *schijnwereld*. Integendeel, hij moet de echte waarheid proberen te achterhalen, rekening houdend met de sociale en politieke wantoestanden in de na-oorlogse getraumatiseerde maatschappij. De roman functioneert hierbij dus niet als mooischrijverij, maar als een *biecht*, een bekentenis (Muyres 1999,42).

Bij het vaststellen van de “echte werkelijkheid” gaat Boon te werk als een *seismograaf*, iemand die onder de oppervlakte de trillingen opvangt en naar boven brengt. Volgens Van den Oever was het de ambitie van Boon om ‘de ziekteverschijnselen in kaart te brengen, de ziektegeschiedenis te schrijven van het arme en zieke Vlaanderen’(2007, 90).

Als seismograaf wil de auteur dus de waarheid ontrafelen, iets waar de schrijvers in zijn omgeving niet genoeg aandacht aan besteden. Toch wil deze zoektocht naar de waarheid niet meteen zeggen dat er überhaupt een waarheid *is*. Dit idee komt ook tot uitdrukking in het vierde hoofdstuk van *Als het onkruid bloeit*, waar Boon dit expliciet verwoordt (Boon 1972, 94):

Schrijf toch gewoon de waarheid, man, zegde ik meer dan genoeg tot deze die ik in de spiegel zag. Maar hij keek me aan als bijna een die beter wist. Want de waarheid, wat is dat voor iets? (...) als het zelfportret ‘Vincent met de strohoed’ waarheid is, is dan het zelfportret ‘Rembrandt met de koperen helm’ minder waarheid? Ik weet het echt zelf niet meer. Ik hoop alleen maar dat al deze onwaarheden uit mijn eigen kleine en onbelangrijke leven een beeld kunnen geven van wat in deze tijd voor iedereen bittere en door elk een ervaren werkelijkheid moet genoemd.

We herkennen hier duidelijk de ‘principiële twijfelzucht’ die volgens Van den Oever zo kenmerkend was voor Boon (2007, 70). In het oeuvre zien we dit voor het eerst in *Mijn kleine oorlog*, een oorlogskroniek die niet langer zoals zijn eerste boeken gekenmerkt wordt door objectiviteit. De twijfel aan de “kenbaarheid van de dingen” en de subjectiviteit staan in dit werk voorop (Muyres 1997, 38-39). De nietzscheaanse uitroep ‘Geloof niets! Twijfelt aan alles’ is hier van toepassing en is meteen de enige waarheid die Boon in zijn literatuur kan bevestigen (Van den Oever 2007, 71).⁵

Het achterhalen van de waarheid doet Boon door zich te baseren op eigen ervaringen, ‘aan den lijve ondervonden’ (Muyres 1999, 43). Voor hem moet literatuur doorleefd en doordacht zijn en moeten zijn ervaringen op een persoonlijke manier tot bij de lezer gebracht worden (Muyres 1999, 43). Een van Boons belangrijkste drijfveren voor het schrijven was het uiten van zijn gevoelens, ervaringen en verlangens. We herkennen hier duidelijk ook een *expressieve* functie: ‘Schrijven-schrijven, dat is: het arm hart dat niet tot rust komen kan, doorwoelen om de verborgen en diepe gedachte t’ontraadselen’ [sic] (Boon, geciteerd in Muyres 1999,38).

Deze “ervaringen uit het eigen leven” doen onmiddellijk denken aan Boons bekende ‘Boontjes’. Met deze teksten toont Boon tegelijkertijd het kleine leven én het leven in al zijn grootsheid. Het is precies in de ervaring van de kleine man – Boontje – dat de auteur zoekt naar het objectieve, wetende dat hij dit nooit op een neutrale manier kan onderzoeken (Van den Brandt et al. 2001, 81).

⁵ Deze onzekerheid weerspiegelt zich ook in Boons specifieke dialogische stijl, die beter dan de traditioneel monologische roman de twijfel presenteert (Van den Oever 2007, 74).

Een nuance bij deze expressieve functie is wel nodig. Hoewel Boon meerdere keren heeft verklaard dat hij het schrijven zag als een noodzaak om met zijn gedachten en emoties af te rekenen, staat het gebruik van autobiografische elementen helemaal niet gelijk aan een expressieve poëtica, integendeel. Volgens Van den Oever maakt het juist deel uit van een “groteske ondermijning” (2007, 89). “Boontje” is een *masker*, dat het de schrijver mogelijk heeft gemaakt de ziekelijke toestand in Vlaanderen uit te beelden (Van den Oever 2007, 90).

Naast de eis van waarachtigheid is er een tweede belangrijke aanspraak op de literatuur, namelijk de claim van het *engagement*. Volgens Boon moet een boek invloed kunnen uitoefenen op de samenleving (Muyres 1999, 41). Door de werkelijkheid te tonen zoals zij is, klaagt Boon bepaalde wantoestanden aan en op die manier is de schrijver een “wegbereider van de revolutie” (Muyres 1999, 43). Daarom verwoordt Boon in *Front* op 6 juli 1947 een boek als ‘een klap in het gelaat, iets dat ons wakker schrikt, iets waartoe moed behoorde om het te schrijven’ (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 51).⁶

Men mag er bij het lezen van de schrijvers werken echter niet van uitgaan dat hij de lezer in een bepaalde richting wil sturen. Hij wil absoluut geen propaganda voeren ten voordele van een bepaalde ideologie. Boon is namelijk van mening dat elke ideologie een “maaksel” is van de maatschappij (Muyres 1999, 42).⁷ De schrijver heeft zichzelf *nooit* een communist of socialist genoemd, ook al werd hij als “proletarisch schrijver” geportretteerd (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 55):

Ik ben altijd geëngageerd geweest, maar nooit voor een bepaalde idee of partij. De meeste geëngageerden van vandaag laten zich als een paard voor de wagen spannen, daarna worden zij voortgesleept.

Later zal Boon zich zelfs afzetten tegen deze geëngageerde literatuur, op een moment dat het genre populair begint te worden. Ook op dit punt speelt de weerbarstigheid van Boon een grote rol. Terwijl de pragmatische functie in de jaren vijftig een uitermate belangrijke eigenschap van zijn schrijven is, zet hij zich hier onmiddellijk weer tegen af van zodra dit meer en meer gebruikt wordt

⁶ Deze pragmatische functie van literatuur werd niet alleen door Boon naar voren geschoven in de periode volgend op de Tweede Wereldoorlog. Maatschappelijke problemen werden steeds meer aangebracht door Vlaamse auteurs. Toch wijkt ook hier Boon van deze schrijvers af, onder wie Van Aken en Daisne (Muyres 1999, 47-48). Terwijl zij nog steeds traditionele romans schrijven en vooral op inhoudelijk vlak vernieuwend zijn, zal Boon ook op zoek gaan naar een vorm waar hij andere mogelijkheden ziet om het leven beter in te formuleren (Muyres 1999, 39).

⁷ Boon werkt vanuit de realiteit eventueel naar een bepaalde ideologie toe, maar niet omgekeerd: “Niet dat hij zich een ideologie voor ogen stelt en vanuit deze ideologie de werkelijkheid ervaren gaat. Want op deze wijze werkend moet de kunstenaar in vele gevallen tot een vals beeld komen, of heeft hij af te rekenen met het grote gevaar in rhetoriek te vervallen” (geciteerd in Muyres 1999, 43).

in de jaren zestig en zeventig (Muyres 1999, 53). In *Humo* op 17 juni 1971 zegt hij hetvolgende (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 53):

Bah, ik geloof niet zo erg in geëngageerde literatuur. Vroeger betekende literatuur: een schoon opstel maken; nu is de mode veranderd: literatuur moet opstandig zijn. Ik geloof in geen enkele mode.

Uit dit alles is intussen gebleken dat Boon in een roman vooral de inhoud belangrijk acht. Dit bevestigt hij ook in *Vooruit* op 17 januari 1952 (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 51):

Ik verlang inhoud, en geen beschrijvingen (...) Wij hebben vooral inhoud nodig, zondat dat heeft het geen zin de vorm te willen vernieuwen. Dat is de Vlaamse literatuur op haar gewone tweederangspeil houden, om haar alleen door de vorm aan te passen.

Tot de jaren vijftig werd de nadruk bij Boon vooral gelegd op de inhoud. Dat wil echter niet zeggen dat de vorm onbelangrijk was. Vorm en inhoud moeten volgens hem samengaan en op elkaar inspelen. Voor Boon is een goed kunstwerk ‘de driehoek van geest, gevoel en techniek’ (Muyres 1999, 45).

‘Eerst schreef ik gelijk het een brave jongen past steeds maar voort aan een fatsoenlijke roman... fatsoenlijk waar het de vorm betrof... de vorm, tjonge, tjonge, de vorm!...’ (Boon, geciteerd in Van den Oever 2007,15). Omdat de vorm moet samengaan met de inhoud, neemt Boon dan ook snel afstand van de traditionele roman zoals die werd geschreven in de naoorlogse periode. Hij moet op zoek gaan naar een andere vorm die hem in staat zou stellen de werkelijkheid “zoals hij echt is” naar voren te brengen (Muyres 1999, 45-49).⁸ Boon wil zich niet langer laten belemmeren door formele eisen en kiest ervoor om *spontaan* te schrijven. Daarom gaat de nadruk vanaf de jaren vijftig steeds meer en meer op de (anti-)vorm liggen (Muyres 1999,46). Hij wil boeken schrijven die revolutionair zijn, maar kan dit niet vastleggen in vormen die “burgerlijk van geest en vorm” waren (Muyres 1999, 48-49).

Deze verschuiving bracht met zich mee dat Boon steeds meer en meer ging nadenken over het schrijven zelf en hij zal dit onderwerp ook vaak belichten in zijn werk (Muyres 1997, 40). Dat zien we bijvoorbeeld in *Mijn kleine oorlog*, waar hij met zijn eerste zin al meteen met de deur in huis valt: ‘gij schrijft uw kleine oorlog’ (*Mijn kleine oorlog*, geciteerd in Muyres 1997, 41). Boon zoekt een andere vorm van literatuur en gaat daarbij geen felle aanvallen op de bestaande uit de weg (Muyres 1997, 40-41).

⁸ Boons werk pas niet in het stramien van de traditionele roman: geen chronologisch verloop, geen eenduidig en consequent gebruikt vertelperspectief, geen duidelijk hoofdpersonage (of personages), enzovoort. In de traditionele roman wordt ook nooit gebruik gemaakt van intertekstualiteit.

De eisen van waarachtigheid en engagement, gecombineerd met een aangepaste vorm bleken te hoog gegrepen. Boon zelf heeft vaak aangegeven dat hij niet tevreden was over zijn eigen schrijfsels en dat maakte hem hopeloos (Muyres 1999, 37). Het is vooral het engagementsprincipe dat hem tegenwerkt. Boon kreeg het besef dat boeken schrijven met een maatschappelijk doel eigenlijk een zinloze activiteit is omdat de mens toch niet verandert. Het publiek is niet geïnteresseerd in een strijd voor een betere wereld (Muyres 1999,52). Zijn literaire werk blijkt geen resultaten te boeken en dat realiseert ook Boon zich in *Boontje's uitleenbibliotheek*: 'Ze willen dat een schrijver hun amuseert, hun blinddoekt, hun gelijk geeft, maar ze willen niet dat hij hun voor de spiegel brengt en zegt: spuw' (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 53).

2. Het oeuvre van Louis Paul Boon: voornaamste thema's en motieven

2.1. Reactie op de moderne samenleving en de moderne mens

Het centrale thema in Boons oeuvre is zijn reactie op de moderniteit. Binnen dit grote thema gaat de auteur een algemeen beeld ophangen van "de menselijke aard". We kunnen zelfs stellen dat alle thema's en motieven daarmee in verband staan. In zijn werk probeert Boon de maatschappij een spiegel voor te houden van de manier waarop deze samenleving omgaat met de moderniteit (Muyres 1999, 40). Dit beeld is uiterst pessimistisch, er kan niets veranderen en daar is de mens zelf verantwoordelijk voor (Muyres 1999, 113).

Zijn geboortestad Aalst was een voorbeeld van zo'n "doorgedraaide" moderne samenleving. Toen in dit fabrieksstadje de trein zijn opgang maakte, was dit een gebeurtenis waar men niet omheen kon (Humbeek 1999 a, 14). De euforie moet hier echter snel plaats maken voor een pijnlijk besef dat in se eigenlijk *niets* verandert. Arbeiders worden 'legertjes werkmensen aan de machines' en Aalst groeit helemaal niet uit tot de grootstad die het had moeten zijn (Humbeek 1999 a, 16).

Een belangrijk motief in het werk van Boon kan hierdoor verklaard worden. Het is in zijn werk namelijk opvallend dat er aan het einde bijna nooit iets wezenlijks verandert. Het belangrijkste voorbeeld zien we in *De voorstad groeit*. Dat boek eindigt met hetzelfde ritueel als datgene waar het mee begon en sluit af met de legendarische zin 'ach... enzovoort... enzovoort' (Muyres 1999, 68). Ook *Mijn kleine oorlog* kan als exemplarisch worden gezien. In de tweede versie van dit boek heeft de slagzin 'schoop de mensen tot ze een geweten hebben' plaats moeten maken voor het pessimistischere 'ach, wat heeft het alles nog voor zin' (De Wispelaere en Humbeek 1989, 399).

De moderniteit doet de meeste mensen denken aan "voortgang" en "optimisme". Boon daarentegen legt eerder de nadruk op *destructie* en *neergang*. In het begin van zijn carrière is hij

misschien nog hoopvol, maar de hoop zal snel kapot gemaakt worden, net zoals elke utopie overigens in Boons boeken. Het vooruitgangdenken wordt in Boons oeuvre geïnterrogatiseerd en dat kunnen we zien in het motief dat alle dromen en idealen vernietigd worden. Ofwel worden ze niet bereikt, ofwel blijken ze toch niet tot geluk te leiden zoals gedacht (Muyres 1999, 114).

In een parabel in *Vergeten straat* wordt dit motief goed weerspiegeld en samengevat: Vieze heeft een groot verlangen om de vlinder te vangen. Maar wanneer dit hem eindelijk lukt, blijkt er niet veel meer van over te schieten: 'Ja, hij heeft hem. Doch wat is het meer dan een hoopje vormloos wit pulver?' (*Vergeten straat*, geciteerd in Van den Brandt et al. 2001, 58). De reden waarom deze vooruitgang gedoemd is om te mislukken, situeert Boon in de *menselijke aard*. De natuur van de mens is volgens hem negatief en dit wordt gethematiseerd in zijn romans (Muyres 1999, 113). Ten eerste schrijft Boon vaak over de algemene *dwaasheid* van de mens, die – terwijl de natuur er steeds meer door beheerd wordt – alle gemeenschapsleven kapot maakt (Boon en Humbeek 2012, 453). De dwaasheid wordt gereflecteerd in de soms karikaturale portrettingen van personages, zoals madame Kaka in *Vergeten straat* (Cattoir 2009, 25).

Ten tweede zijn er nog andere menselijke eigenschappen. Zo komt in *Mijn kleine oorlog* de mens naar voren als *mislukkeling* of als dier en monster (Van den Brandt et al. 2001, 12). Maar vooral het *egoïstische* aspect van het menselijke karakter wordt vaak centraal gesteld (Muyres 1999, 113). Het egoïsme dat eigen is aan elk individu zorgt er volgens Boon voor dat het vormen van een gemeenschap onmogelijk is. Hij toont dit in zijn romans door de omgang van een gemeenschap als onderwerp te nemen waarbij de gemeenschap zelf ook vaak functioneert als een deel van het verhaal (Muyres 1999, 65).⁹ Een tweetal motieven leunen hier sterk bij aan, namelijk het motief van het *masker* en het motief van het *spel*.

'Een masker, het grijnst, het is wreed en denigrerend, en toch doet het geen kwaad. Het is een carnavalsmasker. Ze weet dat achter die dreigende wreedheid een lachende vieze zit' (Boon 1961, 42). Dit citaat uit *Vergeten straat* maakt onmiddellijk duidelijk dat maskers niet positief zijn in Boons werken. Ze fungeren als een symbool voor de schijn die de moderne mens ophoudt om te kunnen functioneren in de moderne maatschappij (Cattoir 2009, 12). Dat wordt goed uitgebeeld in *De paradijsvogel* in de figuur van Wadman: 'Ik heb lange tijd het masker aanvaard, dat mij door het lot over mijn innerlijke wezen werd gedrukt' (geciteerd in Van den Brandt et al. 2001, 58).

Dezelfde functie heeft het spel: net zoals Agnes in *Niets gaat ten onder* het "spel van het leven" zal meespelen, symboliseert het spel het leven in *De voorstad groeit* (Muyres 1999, 98 ; 67). Deze metafoor zien we ook in *De paradijsvogel*, waar zowel Beauty Kitt en haar "Big Boss" geen personen

⁹ Dat kunnen we bijvoorbeeld zien in *De voorstad groeit*, waar het verhaal voornamelijk draait rond de omgang van de verschillende mensen met elkaar in de voorstad (Muyres 1999, 65).

van vlees en bloed zijn, maar alleen maar een rol spelen in het “script van het moderne leven” (Boon en Humbeeck 2010, 453).

Boon heeft een extreem nihilistische visie op de maatschappij. De gemeenschap en het leven hebben absoluut geen zin (Muyres 1999, 114;113). Het egoïsme van de mens maakt dat het in het leven ieder voor zich is: ‘wie niet doodt, wordt gedood’, zoals het personage in *Niets gaat ten onder* vaststelt (Muyres 1999, 96). Ook *Mijn kleine oorlog* steunt op deze visie. Het is een “boek van de onmacht”, een boek over de oorlog waarin de mens zijn ware gezicht heeft laten zien en waaruit blijkt dat samenleven geen hoopvolle gedachte meer is (Muyres 1999, 74).

Soms sijnpele bepaalde aspecten van een *deterministische visie* door in Boons werk (Muyres 1999, 113).¹⁰ De vaststelling dat elke situatie onveranderlijk is, zorgt ervoor dat Boon zijn personages steeds passiever maakt (Muyres 1999, 113). Ondanks de pogingen van Koelie om een nieuwe gemeenschap te starten in *Vergeten straat*, is de invloed van het verleden op de gemeenschap zo groot dat het onvermogen tot redelijk geluk na al die jaren inherent is geworden aan de mens (Boon en Humbeeck 2009, 263). Het determinisme is ook prominent in *De voorstad groeit*, waar het niet de armoede is die voor het ongeluk zorgt, maar het noodlot en de aard van de mens zelf die het ongeluk veroorzaken (Muyres 1999, 68).

2.2. De stad als metafoor van de moderniteit

*Dit is het einde ener beschaving. Een woud kan omgehakt
worden, en wilde dieren kunnen gedood, desnoods opgevreten,
Maar een stad blijft en blijft. De tijd gaat er overheen.
De muren brokkelen en vallen. Er zal misschien alleen maar puin blijven.
Puin met enkele wilde bloemen en wat onkruid. Maar in al haar
verlatenheid en woestheid van dat woord: Puin, zal zij stad blijven*
(Brief L.P. Boon aan M. Roggeman, juli 1941,
geciteerd in Boon en Humbeeck 2007 a, 440).

Een van de belangrijkste motieven in het oeuvre van Boon is de *stad*. De metropool is dé metafoor van “de vooruitgang” en “de moderniteit”. Volgens Boon is de stad de plek waar de negatieve en de destructieve krachten van de mens langer uitwerking hebben, het is ‘de gratie van de opbouwende en vernietigende krachten’ (Boon en Humbeeck 2007 a, 437). Het is in dit “oerwoud van steen” (Boon en Humbeeck 2010, 446) dat de schrijver een ondergang van de westerse beschaving ziet, samen met zijn burgerlijk – industriële maatschappij (Boon en Humbeeck 2007 a, 439).

¹⁰ Naarmate zijn oeuvre verder evolueert zal dit determinisme steeds meer en meer op de achtergrond verdwijnen.

De stad en zijn associaties van vooruitgang en moderniteit komen veel voor in Boons romans. Zo horen we in de idyllische setting van *De avond vraagt u* plots een radiogeluid opkomen en wanneer Elie een mythische eenmaking als godin ondergaat, komt het geluid van de trein niet toevallig. Via dit alles maakt Boon dan ook meteen duidelijk dat men aan de moderniteit en aan de stad niet ontsnappen kan (Boon en Humbeeck 2007 a, 433).¹¹

De steden waarover Boon schrijft hebben vaak opvallende gelijkenissen met zijn eigen stad Aalst of met bestaande metropolen zoals Brussel (Boon en Humbeeck 2007 a, 442). Opvallend is dat de setting van Boons werk niet het (historische) centrum van de stad is, maar veeleer de – marginale – uithoeken van de stad. Meestal gaat het om afgesloten wijken en plaatsen. Zo wordt de setting in *Abel Gholaerts* gekenmerkt door ‘verval dat druipt van de muren’ (Boon en Humbeeck 2008, 387). De plekken waarin het verhaal zich vooral afspeelt zijn “onguur”, zoals de Jazzkelder, een ‘hol van vertier’ (Boon en Humbeeck 2008, 387). Ook in *De paradijsvogel* zien we iets soortgelijks. De roman vindt plaats in de afgesloten wijk Klooster van de stad Taboe, een wijk ‘die mensen opwreet en ze reduceert tot stront’, ‘een milieu waar het laagste in de mens wordt gestimuleerd’ (Boon en Humbeeck 2010, 445).¹²

2.3. Het monster dat trein heet

Nachttrein 1
Waanzin geklemt om de mond
In de nacht eten we niet, waar is onze geliefde
trein schokt maar en gilt

Denken we aan niets dan ons-zelf
ons-zelf en onze wilde waanzin
Razende trein
zonder rusten zonder rusten

(Boon, geciteerd in De Wispelaere en Humbeeck 1989, 340)

Denken we aan de stad, dan denken we ongetwijfeld ook aan de *trein*. De locomotief is sinds de moderniteit alomtegenwoordig en zal volgens Boon meehelpen aan de ondergang, de *ontsporing* van de moderne samenleving. De redenen waarom de locomotief zoveel angst inboezemt zijn meerduidelijk. Enerzijds gaat de trein te snel, (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 328). De angst die gepaard gaat met het ijzeren monster gebruikt Boon vaak om de ondergang van de maatschappij te illustreren. Een uitspraak van de heer Wadman in *De paradijsvogel* dient als voorbeeld (Boon 1958, 193):

¹¹ De steeds blijvende aanwezigheid van de stad en de moderniteit zal ook in Boons hoorspelen van groot belang zijn. In de hoorspelen komt dit element naar voren als een van de belangrijkste terugkerende motieven.

¹² Ook hier zien we een deterministische invloed.

Het klonk niet meer zo zuiver als daarstraks. Buiten de echo was er ook nog iets als het gerommel van een ondergrondse trein. De heer Wadman had de indruk, dat deze trein elk ogenblik ontsporen ging. Hij luisterde vol afwachting toe.

Anderzijds is deze machine erin geslaagd om iets te doen wat nog nooit eerder had plaatsgevonden: binnendringen *binnen* de gezinnen, binnen de gemeenschap. Dat zal een belangrijk thema vormen in het oeuvre van Boon (De Wispelaere en Humbeek 1989, 340). Het dient als symbool voor het feit dat de moderniteit – en de daarbij horende ondergang – niet meer ontkend kan worden. Dat wordt heel accuraat voorgesteld in *Vergeten straat*, wanneer Boon het passeren van de trein in dezelfde scène plaatst als de eerste menstruatie van Roza (Boon 1961, 14-15):

Ze bukt zich en wil kijken. Krak. Ze kijkt wild om zich heen, alhoewel het in haar buik is dat het krak zegt. Ze voelt iets nat en warm, en durft er haast niet naar tasten. Het is bloed. Het bonzen van haar hart overstemt het trillen van het pakhuis, het naderend gerommel voor de Noord-Zuid. Het ‘boem’ is niet meer enkele straten af, het is midden in haar hart.

2.4. De verhouding stad versus platteland

Alleen de dieren in het bos, voor zover ik niet een onder hen te verslinden had om mijn honger te stillen, waren mijn vriendjes. En reeds dan, zo jong nog, trof me de ongerepte schoonheid van dit door niets of niemand geschonden stuk natuur. Hier was niemand die me pijn of leed kon aanbrengen, die me aan kettingen vastbinden wou, of me tot bloedens toe sloeg. (*Memoires van de heer Daegeman*, Boon en Humbeek 2014, 17)

De meeste verhalen van Boon spelen zich af aan de uithoeken van de stad. Deze plaatsen bevinden zich vaak op de grens van de stad, op plaatsen waar de onontgonnen wilde natuur ook nog te zien is, zoals de “wilde” en “onherbergzame” natuur in *De voorstad groeit* (Boon en Humbeek 2007 a, 442). Boon concentreert zich dan ook vaak op de verhouding tussen stad en platteland.

Anders dan sommige (romantische) auteurs, gaat Boon in deze verhouding de natuur *niet* idealiseren, net zoals hij de gewone mens niet idealiseert. Integendeel zelfs, de natuur is even wreed als de stad en wordt vaak voorgesteld als een “brute materie” (Boon en Humbeek 2007 a, 442). In *Memoires van de heer Daegeman* wordt de aristocraat in zijn “reservaat” geconfronteerd met de wreedheid van de natuur, die hij naar eigen zeggen accepteert vanwege de natuurlijkheid ervan (Boon en Humbeek 2014, 317).¹³

¹³ Het motief van het ‘reservaat’ speelt ook een belangrijke rol in het oeuvre van Boon. Het concept ‘reservaat’ hangt samen met een verlangen om te ontsnappen aan het opdringerige (en volgens Boon gevaarlijke) leven in de stad. Boon gebruikt deze term voor het eerst in *Vooruit* op 1 december 1949 in het stukje ‘Het station van Agterdenbergh’. Het motief zal vooral belangrijk worden in *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-muren* (Boon en Humbeek 2012, 392).

2.5. Kritiek op de maatschappij en de gemeenschap

Zoals eerder vermeld is de reactie op de moderniteit een belangrijk thema in het oeuvre van Boon. In die thematiek is kritiek op de maatschappij alomtegenwoordig. Boon wil zoals gezegd de maatschappij een spiegel voorhouden en zal dat doen door *van binnenuit* kritiek te geven. Vanuit zijn romans legt hij de vinger op verschillende maatschappelijke en actuele verschijnselen. De oorlogsthematiek is één van deze motieven. In *Mijn kleine oorlog* is de oorlog zelf het grote thema, maar dan vanuit het standpunt van de kleine man. Het boek kan als een felle aanklacht tegen de oorlog gelezen worden waarin de auteur zowel de machthebbers als de onderdrukten met hun neus op de feiten wil drukken (Muyres 1999, 73). In *Wapenbroeders* zal Boon via het bekende Reinaertverhaal verwijzen naar de politieke actualiteit van na de oorlog (Muyres 1999, 86).¹⁴

Daarnaast zal Boon de “burgerlijke waarden en normen” onder de loep nemen. Hij wil namelijk aantonen dat het optimisme van de vooruitgang een illusie is (Humbeek 1995, 96). Hij maakt een aantal kritische bedenkingen bij het “masker van de samenleving” en de droom van de burgerlijke identiteit. Aanleiding hiervoor is zijn persoonlijke ervaring met zijn moeder, die vanwege haar wens een burgerhuis te bezitten de artistieke droom van haar zoon heeft gefnuikt (Cattoir 2009, 4). In *De Kapellekensbaan* wordt dit gegeven geportretteerd in het falen van Ondine om door de klasse van de burgerij opgenomen te worden. In de roman wordt duidelijk dat Boon zich ook afzet tegen de literatuur die hij met deze burgerlijke mentaliteit associeert (Cumps 2007, 101).

Ook de godsdienst en andere zingevingssystemen krijgen het hard te verduren in Boons literaire werk. Volgens Boon is godsdienst een leugen, een ‘denkbeeldig paradijs en het verlangen om het altijd weer gebrekkige bestaan te modelleren naar die idee’ (Boon en Humbeek 2010, 431). Dit idee wordt bijna letterlijk verwoord in *Wapenbroeders* (Boon 1955 b, 16):

Maar leer er uit dat in deze tijd zowel als in alle tijden achter de schoonste leuzen allen bedriegtdeboer hoogtij viert, en de idealen werden uitgevonden om er een stuiver aan te verdienen.

Waarschijnlijk is *De Paradijsvogel* het meest sprekende voorbeeld van deze thematiek. ‘Wij hadden de Paradijsvogel te zoeken, en wij hebben ontdekt dat hij alleen in onszelf bestaat’ (Boon, geciteerd in Muyres 1999, 103): die zin biedt meteen een synthese van de godsdienstthematiek. In *De Paradijsvogel* wordt het ontstaan van de godsdienst gemodelleerd naar waargebeurde feiten die zich afspeelden bij het ontstaan van Thibet, waarbij uit hongersnood veel overtollige kinderen werden overgebracht naar de bergen om daar te sterven (Boon en Humbeek 2010, 431). Maar ook in Boons pornografische romans, zoals *Mieke Maaïke’s obscene jeugd* herkennen we deze thematiek. De

¹⁴ Hij maakt onder andere verwijzingen naar de koningskwestie en de collaboratie (Muyres 1999, 86).

verteller gaat hier resoluut in tegen alle zedenpredikers en hekelt ook de christelijke huwelijksmoraal (Muyres 1999, 108). De godsdienstthematiek brengt een aantal religieuze motieven met zich mee. *De Paradijsvogel*, *Het boek Jezebel* en *De meisjes van Jesses* wemelen van de verwijzingen naar de Bijbel, en ook het cijfer zeven wordt vaak gebruikt (Boon en Humbeek 2010, 443).¹⁵

In de moderne samenleving is echter niet alleen het katholicisme een belangrijke bron van geloof. De jaren vijftig worden gekarakteriseerd door een ander “zingevingssysteem”: de *glamour* en *glitter* van Hollywood en de daarbij horende jongerencultuur. De sterren uit Hollywood worden behandeld als godinnen van de twintigste eeuw (Boon en Humbeek 2010, 419). Deze hedendaagse godinnen dienen vaak als inspiratie voor personages in veel van Boons romans. Marilyn Monroe is bijvoorbeeld het figuur dat achter Beauty Kitt in *De paradijsvogel* schuilt.

De jongerencultuur wekt een grote onrust op bij Boon. Persoonlijke ervaringen met zijn zoon Jo confronteren hem hiermee (Boon, geciteerd in Nuyens 1998, 87):

Zij verzetten zich niet tegen deze samenleving, waarin zij zich niet thuis voelen. Zij misprijzen haar wel, maar bevechten haar niet. Zij zien daar ten andere niet het nut van in. Zij vragen: “waarom... wat zouden wij er beters voor in de plaats brengen?”

Hiermee lijkt zijn gevoel van ondergang bevestigd te worden. De massa- en jongerencultuur wordt – vooral in zijn latere werk – gethematiseerd, meer bepaald de cultus rond hollywoodsterren, de hippiecultuur en het hiermee gepaard gaande druggebruik (Muyres 1999, 109).

2.6. Intertekstualiteit

Boon gebruikt veel bronnen in zijn werk die meestal nog goed herkenbaar zijn voor de lezer (Van Bork 1991, 143). Daarnaast schrikt hij er niet van terug verschillende genres en media te gebruiken; hij bedient zich vooral graag van krantenknipsels. Een voorbeeld is *Menuet*, een boek dat bestaat uit twee teksten waarvan de koptekst een opeenvolgende strook van krantenknipsels is.

Boon is een man van het volk – laten we niet vergeten dat hij zelf afkomstig is van de lagere arbeidersklasse – die in de eerste plaats voor het volk wil schrijven. Daarom maakt hij vooral gebruik van bronnen die bekend zijn bij de arbeidersklasse. Hierbij denken we in de eerste plaats aan detectiveromans en andere populaire genres zoals volksboeken (de verhalen van Jan de Lichte en Reinaert de vos) en kranten (met het leven van o.a. de Hollywoodsterren) (D’Haen 1994-1995: 486).

¹⁵ Het is geen toeval dat *De voorstad groeit* een setting heeft met *zeven* huisjes, die overigens veel weghebben van de zeven kerken uit de Apocalyps (Boon en Humbeek 2007 a, 419).

De auteur neemt echter niet zomaar de bronnen over. Integendeel, volgens Paul de Wispelaere gaat hij ze *personaliseren* (D'Haen 1994-1995, 486). Boon wil kritiek geven op de moderniteit en zal met behulp van humor en intertekstualiteit alle zekerheden en stellingen uit deze bronnen onderuit halen en in vraag stellen (D'Haen 1994-1995, 486). Hij voert als het ware een dialoog met de brontekst (Van Bork 1991, 148).¹⁶ Met een moraliserende maatschappijbevestiging als doel, werd in de volksboeken bijvoorbeeld de crimineel aan het einde onderworpen aan de wet. Boon daarentegen zet in *De bende van Jan de Lichte* alle zekerheden op de helling (Boon en Humbeek 2007 b, 393-394).

3. Boons personages

En zeg me niet meer 'ge beschrijft altijd abnormaliteiten en noemt dat dan normaliteiten', want waar is de grens die het normale scheidt van het abnormale? (...) en daarbij, kunnen de normalen niet het vlugst en het scherpst uitgebeeld worden langs de abnormalen om?
(*De Kapellekensbaan*, Boon 1985, 21)

Boon zag zichzelf als een seismograaf, iemand die de consequenties aantoonde van de moderniteit en van het naar zijn mening mislukte vooruitgangdenken. Hierboven is al verwezen naar de voorkeur voor "ongure" plaatsen. Een gevolg hiervan is dat Boon in de eerste plaats mensen van de *lagere sociale klassen* als onderwerp zal kiezen, tevens ook de klasse waaruit hijzelf afkomstig is. In sommige werken heeft Boon zich laten inspireren door 'levende mensen, die allen in mijn straat woonden' (in *Vergeten straat*) (Boon en Humbeek 2009, 244). De personages zijn daarom vaak echt "Vlaams", al worden zij niet geïdealiseerd.

Daarnaast worden ook de hogere sociale klassen geportretteerd, maar op een negatieve manier. Leaders tonen zich van hun meest egoïstische kant (Hellemans 2012), zoals Koelie in *Vergeten straat* die zijn gemeenschap in de eerste plaats wil opstarten voor zichzelf (Cattoir 2009,13). Een ander voorbeeld is de priester in *Als het onkruid bloeit* die zijn boekje te buiten gaat door te flirten (Janssens 2006, 203).¹⁷

3.1. Het demonische en het dierlijke in de mens

Wij waren dieren in de wildernis, om elkaar
heensluitend, ons afvragend in hoeverre dat
andere wezen te vertrouwen viel
(*Niets gaat ten onder*, Boon 1990, 39)

¹⁶ In *De Paradijsvogel* bijvoorbeeld is er een discussie met de Bijbel. Hij maakt aanpassingen aan in de originele tekst en giet ze zo in een nieuwe vorm (Van Bork 1991: 143-144). Hetzelfde doet met het levensverhaal van Marilyn Monroe. Boon speelt als het ware een spel met de verschillende feiten over het leven van de Hollywoodster, past dingen aan, maar zorgt er steeds voor dat de lezer Marilyn Monroe blijft herkennen in het personage (Van Bork 1991, 145).

¹⁷ Ook in de hoorspelen zullen we dit terugzien, voornamelijk in *De trein van zaterdagavond* waar de heer Matuschka – een zakenman in hart en nieren – van een demonische kant bekeken wordt.

Louis Paul Boon is ervan overtuigd dat gemeenschapsvorming voor de mens onmogelijk is vanwege zijn destructieve driften die versterkt worden door de moderniteit. Wanneer mensen een groep proberen te vormen, dragen zij een masker en spelen het spel volgens de vaste spelregels. Mensen zoeken geluk, maar vinden het niet. Het gevolg daarvan is vaak een *gespletenheid* van de moderne ziel die door Boon ten tonele gevoerd wordt via de vele demonische types in zijn werk (Boon en Humbeek 2010, 435).

De demonische en onpure personages worden dus als symbool gebruikt voor de *hele* gemeenschap (Boon en Humbeek 2010, 435). De mens is zijn/haar weg kwijt tussen alle maskers en is zichzelf verloren in de maatschappij.¹⁸ De schuld wordt in de eerste plaats gelegd bij de “op hol gedraaide maatschappij” (Boon en Humbeek 2014, 366-367). De exhibitionist in *Eros en de eenzame man* is een zieke man, maar volgens Ludy Stynen (citaat uit *De Roode Vaan* van 15 januari 1981) is dit niet zijn eigen fout: (geciteerd in Boon en Humbeek 2014, 370):

Via de hoofdpersoon krijgen we een blik op de rest van de maatschappij (...) In alle lagen van de bevolking vinden we dezelfde losbandigheid terug, slechts meer of minder geraffineerd. Het komt er op aan je conform te gedragen aan de norm van de groep waarin je toevallig verzeild bent.

Opvallend aan deze personages is dat ze een zekere sympathie opwekken. Het zijn niet altijd de ‘slechte’ figuren in het verhaal en vaak spelen ze zelfs de hoofdrol. Hij toont via deze personages de werking van de maatschappij (Boon en Humbeek 2014, 370). Het hoofdpersonage in *Memoires van de heer Daegeman* bijvoorbeeld wordt enerzijds gepresenteerd als een crimineel, maar tegelijkertijd wordt zijn eerlijkheid wel benadrukt. De maatschappij wordt dus via figuren als deze in Boons werken bekritiseerd (Boon en Humbeek 2014, 318-319).

3.2. Het Ondine- personage

Kindjes met een Engelengezichtje en een satansziel
(Boon in *Vooruit*, geciteerd in Boon en Humbeek 2010, 478)

De figuur van Ondine in *De Kapellekensbaan* is uitgegroeid tot een vaste waarde in het werk van Boon. Zij was in deze roman ‘iemand die probeert te ontstijgen aan haar milieu door een relatie aan te knopen met iemand van een hogere stand, en het fiasco waarop deze poging uitloopt, waarna ze gedesillusioneerd met iemand uit haar eigen milieu trouwt’ (Cumps 2007, 100).

¹⁸ Vaak komen de personages beschaafd over en dragen ze zelfs belangrijke functies van de gemeenschap (Boon en Humbeek 2010, 434). Zo is de heer Wadman in *De Paradijsvogel* een “eertzame, onkreukbare” man, maar achter de façade schuilt de ‘echte’ Wadman die schuld heeft aan veel zedenschadelijke feiten zoals moord en verkrachting (Muyres 1999, 102).

In de meeste andere romans van Boon gaat het vooral om jonge meisjes die net zoals Ondine “incarnaties van het kwaad” zijn (Cumps 2007, 100). Ze tonen de paradox van de mens: zijn slechtheid en honger naar macht worden geconfronteerd met zijn naïviteit en het onvermogen om zijn verlangens waar te maken (Cumps 2007,100). Roza uit *Vergeten straat* bijvoorbeeld heeft een onverzadigbare machtslust en zal er in slagen om de utopie in de afgesloten straat te doen mislukken (Cattoir 2009, 16). Ook het meisje dat de gesloten gemeenschap in *3 mensen tussen muren* verstoort zal hun kleine utopie ten ondergang brengen. Ten slotte wordt Noéma in *De Paradijsvogel* omschreven als ‘een offergeile heilige teef’, een ‘monster van godsdienstigheid’ (Boon en Humbeeck 2010, 457). Ondine, de ‘kleine heks van Ter-muren’ heeft dus verschillende gelijkgestemden in Boons romans (Cumps 2007, 100).

Het is in ieder geval duidelijk dat vrouwen over het algemeen een sterkere positie krijgen binnen de werken van Boon dan mannen. Ze zijn veelal ondernemender en materialistischer (Muyres 1999, 98). De man daarentegen is vaak het zwakke personage, het meest afwijkende figuur en diegene die zich zal verliezen in de moderniteit. Niet zelden is zo’n Ondine-figuur daar de – indirecte – oorzaak van. Bernardeken in *De Kapellekensbaan* bijvoorbeeld wordt voortdurend op stang gejaagd door Ondine (Muyres 1999,98).

3.3. Louis Paul Boon als personage: autobiografisch schrijver

Tot slot is er ook een belangrijke rol weggelegd voor de schrijver zelf. Boon integreert autobiografische elementen in zijn werk, maar, zoals hij zelf zegt, ‘met een klein korreltje zout, een beetje camouflage’ (Roggeman 1977, 187). Veel personages zijn bijvoorbeeld kunstenaars, net zoals de schrijver zelf. Bernardeken uit *De voorstad groeit* is net zoals Boon een schilder die de werkelijkheid niet volgen kon en dit hoopte te compenseren met zijn schilderkunst (Nuyens 1998, 44).

Niet alleen maakt Boon veel gebruik van autobiografische elementen, ook zijn *naam* speelt vaak een belangrijke rol. Het hoofdpersonage in *Eros en de eenzame man* bijvoorbeeld maakt onsuccesvolle schilderijen, maar zijn vriend Paul Boonen, is een succesvolle schrijver. In deze roman kunnen we de twijfel herkennen die Boon zelf heeft ondervonden in zijn keuze tussen schilderen en schrijven (Boon en Humbeeck 2014, 374-375). Naast *De Kapellekensbaan* komt dit ook terug in *Als het onkruid bloeit*, waar zowel de verteller als de protagonist door het leven gaan met de naam “Meneerke Boin” (Janssens 2006, 200).

Deel drie: de hoorspelen van Louis Paul Boon

1. Situering van de hoorspelen

1.1. Boons jaren vijftig

1.1.1. Broodschrijverij

De zes originele hoorspelen van Boon werden geschreven in het begin van de jaren vijftig. Deze tijd ziet Boon zelf als 'de materieel moeilijkste, maar literair de meest vruchtbare tijd' (Humbeeck 1992, 564). Een paar jaar daarvoor, in 1947, vond zich een belangrijk breekpunt plaats in de carrière van de schrijver met het legendarische "scheuren" van *Madame Odile* (Van den Oever 2007, 28).¹⁹ De jaren vijftig zijn de jaren waarin Boon op zoek is naar een nieuwe schrijfwijze die we kunnen zien in *Menuet*, meteen ook zijn laatste droefgeestige boek (Humbeeck 1992, 564). Ook *De Kapellekensbaan*, zijn belangrijkste werk, is in deze periode uitgegeven. Het schrijven van *De paradijsvogel* is in volle gang en ondertussen wordt *De bende van Jan de Lichte* uitgegeven in *Het Laatste Nieuws* (Humbeeck 1992, 564).

Dat Boon het financieel moeilijk had, is reeds in het eerste hoofdstuk duidelijk geworden. Zijn afkomst is hier uiteraard van belang, maar vooral de katholieke *boycot* speelde een grote rol. Zoals vermeld zorgde de *boycot* er voor dat zijn uitgever, Angèle Manteau, de samenwerking noodgedwongen moest stopzetten (Muyres 1999, 22). In deze periode verhuisde Boon naar Erembodegem, naar zijn zogenaamde "reservaat" (Muyres 1999, 30). Dat en het feit dat Boon geen vaste job had, zorgde ervoor dat hij moest leven van allerlei klusjes (Muyres 1999,29).

Het was niet de eerste keer dat de schrijver uit Aalst zijn pen in dienst van het geld stelde. Humbeeck beweert dat 'de tijd dat hij publiceren nog bijkans prostitutie achtte, zoals voor de oorlog, toen hij er nog wel meer romantische ideeën op nahield, was eind jaren vijftig al lang voorbij' (Boon en Humbeeck 2005, 839). Zijn werk bij *De Roode Vaan* en *Front* tijdens de bezetting diende in de eerste plaats om te kunnen voorzien in zijn levensonderhoud. Hoewel deze stukjes toch gekenmerkt worden door intelligentie en doordachtheid, moesten ze snel geschreven worden zodat hij steeds tijd kon vrijhouden voor zijn inventievere werk (Boon en Humbeeck 2005, 840).

¹⁹ Boon had oorspronkelijk veel verwachtingen van *Madame Odile*. Het zou het boek worden waar hij zich 'misschien, misschien, misschien' ging uitspreken (Muyres 1999, 22). Helaas waren de verkoopcijfers van zijn boeken te laag en moest zijn uitgever Angèle Manteau de beslissing nemen om niet langer te publiceren voor Boon (Muyres 1999,22). Als reactie daarop knipt hij *Madame Odile* kapot en maakt er later zijn tweeluik *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-muren* van (Muyres 1999,23).

1.1.2. De Zweep en Het Laatste Nieuws

1.1.2.1. Inleiding: relevantie voor het onderzoek

Veel onderzoekers, onder wie Humbeeck, hebben in hun analyse van de hoorspelen veel aandacht geschonken aan de financiële problemen waar Boon begin jaren vijftig mee te kampen had. De weinige publicaties die er tot nu toe zijn over zijn luisterspelen, maken bijna allemaal gewag van zijn financiële moeilijkheden (1999 b, 565).²⁰ Voor de meesten onder hen is het verband tussen de hoorspelen en de *Zweep*-publicaties dan ook snel gemaakt, beide literaire vormen zijn namelijk in dezelfde periode geschreven en gepubliceerd/uitgezonden. Het doel van deze scriptie is aan te kunnen tonen dat, in tegenstelling tot de publicaties voor *De Zweep* en *Het Laatste Nieuws*, de hoorspelen van Louis Paul Boon wél een belangrijke plek innemen in het oeuvre van de schrijver. De gelijkenissen tussen de hoorspelen en de publicaties voor *De Zweep* zijn – zoals in wat nog volgt zal blijken – niet terecht en moeten dan ook sterk worden genuanceerd.

Om dit te kunnen bewijzen, komt in wat volgt eerst een korte uiteenzetting van deze *Zweep*-publicaties en wat hier zo “anti-Boons” aan is. Vervolgens wordt kort het argument van de broodschrijverij besproken dat de voorgaande onderzoekers gebruikt hebben om te stellen dat de *Zweep*-verhaaltjes vergelijkbaar zijn met de hoorspelen. Ten slotte zal het in deel vier – de analyse van de hoorspelen – onweerlegbaar worden dat er meer verschillen dan gelijkenissen zijn tussen de *Zweep*-verhalen van Boon enerzijds en diens hoorspelen anderzijds, en de hoorspelen thematisch gezien juist heel goed passen in het literaire oeuvre van Boon.

1.1.2.2. *De Zweep* en *Het Laatste Nieuws*

Belangrijk in Boons financieel moeilijkere periode zijn de werkjes die hij schreef voor het liberale weekblad van *Het Laatste Nieuws*, *De Zweep* (Humbeeck 1999 b, 24). Boon heeft in totaal meer dan driehonderd bijdragen geleverd aan dit liberale weekblad, in de periode tussen 27 november 1949 en 1954 (Boon en Humbeeck 2005, 840). Tot op heden weten onderzoekers nog altijd niet precies over hoeveel bijdragen het juist gaat (Muyres 1998, 8).

Boon schreef voor dit weekblad in de eerste plaats liefdesfeuilletons en sporadisch een documentair artikel. Volgens Muyres behoren deze publicaties *niet* tot zijn literaire oeuvre (1998, 9). Hij spreekt van “Courths-Mahler-achtige verhaaltjes”, die volgens hem niets met literatuur en met de werkelijkheid te maken hebben (Muyres 1998, 9). Dat is frappant, aangezien Boon er juist om bekend

²⁰ Naast Humbeeck in *De Kantieke Schoolmeester* (1999) deelt ook Ineke Bulte (1994) mee dat het vermoeden van broodschrijverij bij het schrijven van zijn hoorspelen groot is.

is te schrijven *over de werkelijkheid zoals zij werkelijk is*, zonder verbloemen, de (harde) waarheid blootlegend. Muires omschrijft de stukjes als volgt (1998, 9):

Bijna allemaal zijn ze geschreven volgens eenzelfde eentonig en vervelend procedé: Pietje en Mientje worden verliefd op elkaar, maar er komt iets tussen waardoor zij elkaar dreigen mis te lopen. Mientje denkt dat Pietje al getrouwd is of een ander op het oog heeft. En Pietje denkt dat Mientje niets voor hem voelt. Uiteindelijk komt het natuurlijk allemaal nog goed, beide geliefden vallen in elkaars armen en leven nog lang en gelukkig. Slechts een heel enkele keer lopen ze elkaar definitief mis. De variaties op dit stramen zijn niet te tellen, maar dat maakt het niet boeiender.

De gelijkenissen met het oeuvre van Boon zijn nauwelijks nog te vinden. Er is geen sprake meer van seksuele lusten en de verhoudingen tussen man en vrouw zijn eerder een kwestie 'van het hart en roze-rode lippen' (Muires 1998, 9). De personages zijn zowat tegenovergesteld aan de personages uit zijn romans. In plaats van de *egoïstische* mens komen in deze werkjes vaak altruïstische figuren voor. Dat is bijvoorbeeld te zien in *Een vrouw heeft lief*, één van de feuilletonverhalen bestaande uit 26 afleveringen: 'Ik weet wel waar ge zijt heengegaan Liza... En het heeft mij eigenlijk verheugd, dat ge midden uw eigen geluk, nog aan het geluk der anderen kunt denken' (Humbeek 1999 b, 25). Hier wordt het personage Roza gekenmerkt door empathie in plaats van egoïsme.

Ook het slot van de verhaaltjes vertoont eerder verschillen dan gelijkenissen. *Een vrouw heeft lief* eindigt met niets anders dan gelukzaligheid, net één van de elementen die bijna nooit voorkomen in Boons oeuvre. Zijn romans eindigen vaak zonder een wezenlijke verandering met het begin en de miserie stapelt zich stelselmatig op. In *Een vrouw heeft lief* daarentegen sluit het verhaal af met de zin 'en ook zij bouwen voort aan hun geluk' (Humbeek 1999 b, 25). Waar de personages in de romans haast nooit in slagen – ze zijn immers altijd tevergeefs op zoek naar geluk – lukt het de figuren in de *Zweep*-verhalen bijna altijd. Daarenboven eindigt *Een vrouw heeft lief* met de bezegeling van een (dubbel) huwelijk en *bevestigt* hier dus de maatschappelijke orde. Boons romans daarentegen kiezen er bijna altijd voor om dit systeem juist tegen te spreken.

Naast de verhaallijn en de personages valt ook de setting niet onder te brengen in Boons schrijven. Hoewel het verhaal in *Een vrouw heeft lief* zich afspeelt aan de rand van een bos enerzijds en in de stad anderzijds, wat herkenbaar is bij Boon, kunnen we ook hier niet spreken over een duidelijke gelijkenis met zijn totale oeuvre. In tegenstelling tot Boons werken wordt de natuur wel verheerlijkt en er is geen sprake van sombere buurten: 'de klokken bengelden, vlaggen hingen overal rond, nergens kon een voet zetten, of men stapte over bloemen en veelkleurige papieren snippers' (Humbeek 1999 b, 25).

Het geleverde werk voor het liberale weekblad mag echter niet over dezelfde kam geschoren worden. De onderwerpen van Boons documentaire artikels passen bijvoorbeeld al meer in zijn klassieke interessegebied. We denken hier in de eerste plaats aan *De bende van Jan de Lichte*, de roman die oorspronkelijk verschenen is in *De Zweep* (Muyres 1998, 10). Daarnaast zijn ‘Het laatste avontuur van Reinaert’ en het documentaire artikel over Matuschka teksten die al sneller met Boons andere werken geassocieerd kunnen worden (Muyres 1998, 10).²¹

1.1.2.3. Gezamenlijk argument van broodschrijverij

Ik johan janssens, dichter en weekbladenschrijver,
ben een broodschrijver. En in mijn gelaat zei hij dat ik
een broodschrijver was, maar achter mijn rug zal hij wel
gezegd hebben dat ik een hoer ben die schrijf voor het
geld.
(*De Kapellekensbaan*, Boon 2013, 349)

Het schrijven en uitzenden van de hoorspelen van Boon en de gepubliceerde stukjes voor *De Zweep* vonden plaats in dezelfde periode, in het begin van de jaren vijftig. Vooral opvallend is het moment van beëindiging: Boons laatste hoorspel werd uitgezonden in hetzelfde jaar dat hij zijn laatste stukje schreef voor *De Zweep*, 1954. Laat dat nu net het jaar zijn waarin hij eindelijk een vaste job aangeboden kreeg bij *De Vooruit* (Muyres 1999, 30). Het argument dat Boon deze teksten en hoorspelen in de eerste plaats heeft geschreven voor het geld wordt hierdoor nog sterker. Het gevolg van deze veronderstelling is dat deze teksten het niet “waardig” zijn opgenomen te worden in het oeuvre van Boon. Dat gaat in elk geval op voor de *Zweep*-verhalen.

Naast het financiële argument zijn er echter nog een aantal andere signalen die doen vermoeden dat Boon zelf niet trots was op zijn geleverde werk, althans wat betreft de *Zweep*-verhalen. Ten eerste is er de verklaring van Jeanneke Boon die toegeeft meegeschreven te hebben aan veel van deze verhalen (Boon J. 1990, 99):

Terwijl ik zat te naaien, tikte hij die verhalen direct op de machine (...) Soms keek hij op en vroeg: “welke kleur van ogen zouden we haar nu geven?” of: “hoe gaan we haar nu noemen?”

Ten tweede is er de manier waarop Boon inspiratie vergaarde voor deze verhalen. Hij bestudeerde bestaande verhalen, hun verhaallijn en hun personages en maakte daar dan iets “nieuws” mee (Boon en Humbeeck 2005, 841). Vaak deed hij evenwel de moeite niet om tot iets nieuws te komen en kopieerde hij simpelweg bestaande teksten (Boon et al. 1988, 105):

Ik keek oude damesweekbladen na, om het genre onder de knie te krijgen. Las een verhaaltje waarin de dochter van het kasteel bij het gebroken wiel van een postkoets geholpen wordt

²¹ Een ander voorbeeld is het artikel ‘Nieuwe God van het zilveren scherm’ dat Boon schreef over Marlon Brando. Hierin valt duidelijk de interesse voor de jongerencultuur in te herkennen (Nuyens 1998, 84).

door een arme maar mooie jongeman... En me hierop inspirerend schreef ik een verhaal, waarin de dochter van een multimiljonair het vliegtuig neemt, en bij een gebroken vliegtuigvleugel geholpen wordt door een man in de cockpit. Toen schreef een oude dame naar de redactie, dat ze twintig jaar geleden hetzelfde verhaal gelezen had

Als het op de *Zweep*-publicaties aankomt, zijn er meer dan genoeg voorbeelden te geven waarin Boon zich uitlaat over deze activiteit (Boon, geciteerd in Boon en Humbeek 2005):

Terwijl ik propaganda maak voor een literatuur die wat meer om het lijf zou hebben – of misschien liefst wat minder! – schrijf ik verder mijn feuilleton over liefde en min, en al wat dit achterlijke volk zo geren leest²²

Tot slot geldt ook Boons gebruik van pseudoniemen als een argument om te stellen dat hij deze verhalen ook niet tot zijn oeuvre rekende. De schrijver maakte gebruik van verschillende pseudoniemen, waaronder Marc Meenen, J. D’Harck, Lea Brandts, Lodewijk Erwt, ... (Van den Briele 1984, 193-194). De schuilnamen werden in de eerste plaats gebruikt om zijn identiteit te verhullen, een communist werd immers niet getolereerd in het liberale nest (Van den Briele 1984, 193).²³ Een andere oorzaak kan liggen in het feit dat Boon zelf niet geassocieerd wou worden met deze “pulpliteratuur”. Hij slaagde er zelf trouwens ook niet in de precieze hoeveelheid teksten die hij geschreven had bij te houden. Boon schat ongeveer dertig romans geschreven te hebben voor *De Zweep* (Van den Briele 1984, 193).

Naast de verhalen voor *De Zweep* worden een aantal argumenten gegeven om ook Boons hoorspelen als broodschrijverij en dus ook als minder kwalitatief af te schilderen. Ten eerste heeft Humbeek het vermoeden dat Boon de radio, “de lawaaidoos”, niet zag als een instrument dat enige literaire waarde kon hebben (Humbeek 1992, 565). Daarbovenop is Boon nooit een voorstander geweest van het toneel, een genre dat toch voor een groot deel overeenkomt met dat van het hoorspel: ‘Ik heb mijn romans als filmscenario’s beschouwd. Toneel vond ik ouderwets. Ik zag er niets in. Ik heb nooit van toneel gehouden’ (Roggeman 1997, 201).

Niet alleen lijkt Boon het niet te vinden met het medium van het hoorspel, ook had hij niet de wens zijn hoorspelen openbaar te maken, in tegenstelling tot zijn romans. Bij een veiling van de Boonverzameling van Gert-Jan Hemmink werd een bundel typoscripten teruggevonden van vier van Boons hoorspelen: *Het gewerschot*, *De trein van zaterdagavond*, *Spel bij dageraad* en tenslotte

²² Met het “achterlijke volk” verwijst Boon waarschijnlijk naar de burgerlijke klasse die zich bezig hield met deze verhaaltjes te lezen.

²³ Boon werd in het maatschappelijke veld gezien als een communist. Dat hij door Hoste niet gewenst was in zijn liberale weekblad, spreekt dan ook voor zich. Jan Walravens en Albert Maertens waren Boons contactpersonen bij *De Zweep* (Humbeek 1999 b, 24). Walravens wou dat Boon meewerkte aan zijn nieuw tijdschrift *Tijd en Mens*, maar in ruil daarvoor moest hij Boon aan geld helpen: “Het voorstel van Jan Walravens was dan, dat ik gratis mijn bijdragen zou leveren voor ons tijdschrift en dat ik ondertussen een beetje brood zou verdienen door mee te werken aan het weekblad *De Zweep*” (Boon et al. 1989, 32).

Standbeelden in de wildernis. Hierbij zat een geschreven verklaring, die zowel door Boon als Hemmink ondertekend werd (Bulte 1994, 681-682):

Niets uit dit boek mag gefotokopieerd, vermeld, verspreid of aan anderen bekend, daar dit *dagwerk* is, soms met of zonder inspiratie. De hoorspelen *Het geweeschot* en *Spel bij dageraad* werden als het ware ‘gepikt’ bij andere schrijvers, en de maker ervan schaamt zich daar nog steeds om. De luisterspelen (hoorspelen) *De trein van zaterdagavond* werd samengesteld uit krantenberichten omtrent Matuschka, die zich gedrongen voelde te doen ontsporen, en het hoorspel *Standbeelden in de wildernis*, het mooiste, is geïnspireerd op de geschiedenis van een zwarte diktator op Haïti. De schrijver ervan laat Gert-Jan-Hemmink zweren hierover wel te praten, maar het nooit of nooit aan iemand te laten zien.

Er zijn met andere woorden een aantal argumenten voorhanden om te stellen dat Boons hoorspelen samen met de pulpliteratuur voor *De Zweep* niet tot het literaire oeuvre van Boon gerekend moeten worden. Boon schreef zijn romans namelijk in de eerste plaats voor zichzelf, wetende dat het publiek deze werken niet altijd op prijs kon stellen. De beperkte jaren waarin hij zich met deze genres bezighield vallen meer dan toevallig samen met zijn financieel zware periode en dat heeft ongetwijfeld meegespeeld in zijn keuze zijn pen in dienst van deze genres te stellen. De *Zweep*-publicaties behoren in ieder geval niet tot het literaire oeuvre van de schrijver. Zoals hierboven intussen gezegd schreef Boon enkel voor het weekblad voor de centen. Ze zijn vaak rechtstreeks overgenomen uit bestaande pulpliteratuur en zijn bovendien onder pseudoniemen geschreven. Dat kunnen we echter niet zeggen over de hoorspelen. In deel vier ga ik hier dieper op in door te bewijzen dat de luisterspelen op thematisch vlak *wel* als “Boons” beschouwd kunnen worden.

1.2. Uitzending van de hoorspelen

1.2.1. Het Nationaal Instituut voor Radio-Omroep

Het Nationaal Instituut voor Radio-Omroep (afgekort N.I.R.) werd opgericht in 1930 en heeft bestaan tot 1960. Het was eigendom van de Belgische staat en sinds 1940 maakten ook televisie-uitzendingen deel uit van het repertoire. Van belang voor deze scriptie is dat het N.I.R. zich ook bezighield met luisterspelen. Zo gaf het instituut schrijvers de opdracht buitenlandse hoorspelteksten te vertalen bij een gebrek aan voldoende Vlaams werk. Wat de mensen op de radio hoorden, waren dus voornamelijk *bewerkingen* van bestaand proza en toneel (Van den Briele 2004, 9).

Uit jaarverslagen van het N.I.R. blijkt dat de radio-omroep zich niet alleen bekommerde om kwantiteit, maar ook om *kwaliteit*. In het rapport van 1955 bijvoorbeeld lezen we: ‘Voor de luisterspelen werd ook dit jaar de grootst mogelijke verscheidenheid nagestreefd en is men er tevens in geslaagd een flink peil te bereiken’ (Belgisch Nationaal Instituut voor Radio-Omroep

Jaarverslag 1955, 2). Op jaarbasis zijn er in totaal 52 hoorspelen uitgezonden, waarvan 24 Vlaamse (Belgisch Nationaal Instituut voor Radio-Omroep Jaarverslag 1955,2).

Veel schrijvers kwamen in contact met het genre van het hoorspel via de hoorspelwedstrijden die vanaf 1950 georganiseerd werden onder leiding van Marcel Coole. Hij stond aan het hoofd van de literaire en dramatische dienst van het N.I.R. en via deze wedstrijden wou hij vooral Vlaamse schrijvers lokken. Merkwaardig is dat in verslagen van deze wedstrijden de naam Boon *nooit* opduikt. Boon zal dus buiten wedstrijdverband om in contact gekomen zijn met het N.I.R. (Van den Briele 2004, 9). Een belangrijke naam hierbij was ongetwijfeld Raymond Brulez.

1.2.2. Raymond Brulez als contactpersoon bij het N.I.R.

Raymond Brulez is een Vlaamse schrijver, geboren in 1895 (Humbecck 2006, 77). Bekendheid heeft hij voornamelijk verworven met zijn debuutroman *André Terval* (1930). Zijn literatuur wordt gekenmerkt door een diepgeworteld scepticisme dat, net zoals bij Boon, nooit plaats zal maken voor een optimistische ingesteldheid (D’Haveloose 1962, 161). Hij kon zich niet engageren en toonde zich als een hyperindividualist (D’Haveloose 1962, 161). Het werk van Brulez wordt gekenmerkt door een sterk anti-patriottisme, een tendens die we ook bij Boon in de jaren dertig kunnen herkennen (Humbecck 2006, 87). Daarnaast gaan beide schrijvers de “kleine kanten van de samenleving” hekelen. Brulez besluit hieruit dat het individu machteloos staat tegenover zijn omgeving. Een gedachte die we ook terugvinden bij Boon (D’Haveloose 1962, 161-162).

De poel van Vlaamse schrijvers is niet zo groot en gezien hun gezamenlijke conclusies wat betreft de menselijke kantjes is het niet te verwonderen dat beide schrijvers een vriendschap opgebouwd hebben (Boon et al. 1988, 90):

Veel mooie herinneringen heb ik aan Raymond Brulez, een onzer beminlijkste en zachtmoedigste beoefenaars der Schone letteren, wiens vriendschap me heel wat steun heeft gebracht.

Tussen beide schrijvers bestond er wederzijds respect. Toen Boon in 1954 *André Terval* cadeau kreeg van zijn collega, heeft dit een grote invloed gehad op hem: ‘net het boek [...] dat ik in die jaren moest lezen. Hij wees mij een weg aan die ik dankbaar ben opgewandeld.’ (Boon, geciteerd in Humbecck 2006, 89). Omgekeerd had ook Brulez grote bewondering voor Boons werk. Wanneer hij zetelde in de jury van de Driejaarlijkse Staatsprijs voor het proza zei hij: ‘Deze keer is de prijs voor U of ik heet geen Raymond Brulez meer.’ (Boon et al. 1988, 85).²⁴

²⁴ Helaas zou Boon de Driejaarlijkse Staatsprijs voor het Proza pas behalen in 1972 met de roman *Pieter Daens* (Boon et al. 1988, 85).

De goede verstandhouding tussen Boon en Brulez doet een vermoeden rijzen dat Brulez Boons contactpersoon was aan het N.I.R. Brulez werd daar namelijk in 1936 aangeworven als literair adviseur voor de Vlaamse uitzendingen. Het was zijn taak om hoorspelen op te sporen, te vertalen en eventueel zelfs te regisseren (D'Haveloose 1962, 7). Een jaar later, in 1937, werd hij verantwoordelijk geacht voor het “departement Gesproken uitzendingen” samen met Gust de Muynck (D'Haveloose 1962, 7). Vanaf 1958 werd Brulez uiteindelijk benoemd als adjunct directeur generaal (D'Haveloose 1962, 8).

Het vermoeden van de belangrijke rol van Brulez wordt versterkt wanneer we de volgende passage uit *Memoires van Boontje* erbij halen. Net als vele andere literaire vrienden probeerde ook Brulez Boon te steunen in diens financieel moeilijke periode: ‘Nog steeds was “leven van mijn pen” niet mogelijk, alhoewel ik het toch stilaan ietsje beter kreeg [...] Af en toe bracht Raymond Brulez een hoorspel van mij op de radio.’ (Boon et al. 1988, 122). Nochtans was dit niet het enige dat Boon dankzij de hulp van zijn vriend Brulez op de radio mocht doen (Boon et al. 1988, 90):

Ik schreef toen nog ruwe taal en vieze woorden, en waarom Raymond – die toen ‘Direkteur Gesproken Woord NIR’ was – me vroeg een wekelijks praatje op de radio te houden, begrijp ik nog steeds niet. ‘Over wat moet ik praten?’ wou ik van hem weten. En heimelijk hoopte ik dat hij zou geantwoord hebben: ‘t kan me niet schelen...’ (...) Met zijn beminnelijke glimlach antwoordde Raymond: ‘Praat elke week over uwe tuin!’

2. De hoorspelen van Louis Paul Boon

2.1. Het hoorspel

2.1.1. Wat is een hoorspel?

Wanneer het over hoorspelen gaat, nemen mensen vaak de woorden “gesproken toneel” in de mond (Van den Briele 2004, 6). Het hoorspel vertoont inderdaad verwantschap met het toneel, maar het levert geen gunstige resultaten ze aan elkaar gelijk te stellen. Ten eerste is het hoorspel een *individuele aangelegenheid*. Daarnaast vereist het een verschillende technische aanpak, het zijn de geluiden die voor de verbeelding moeten zorgen (Van den Briele 2004, 9).

Ook in het *Algemeen Letterkundig Lexicon* wordt een vergelijking gemaakt met het toneel (Van Bork et al. 2012):

Een dramavorm die uitsluitend bestemd is om door radio te worden uitgezonden en dat daarom ook wel radiospel genoemd wordt. In de beginjaren, de jaren twintig, leunde het hoorspel nog zeer sterk op de traditie van het toneel, maar het kreeg steeds meer een autonoom karakter door toepassing van akoestische middelen ter vervanging van de visuele

mogelijkheden van het toneel. Zo werden de mogelijkheden van de expressiviteit van de stem uitgetest en werden sfeerscheppende geluidseffecten toegepast, zoals muziek, achtergrondgeluiden en geluidsimitaties.

Zoals uit de definitie blijkt is het medium van de radio van doorslaggevend belang voor het genre van het hoorspel. De geschiedenis van het hoorspel begint dan ook met de eerste *uitzending* ervan op de radio (Bulte 1984, 1). Dat maakt van de uitzending van *A Comedy of Danger* van Richard Hughes op de Engelse radio het eerste hoorspel binnen zijn geschiedenis (Bulte 1984, 2).²⁵ Volgens Bulte werd het ‘wezen van het hoorspel vaak in verband gebracht met het wezen van de radio, en dit betekende dat het werd afgesneden van zijn auditieve, orale, culturele wortels en werd gerelateerd aan de wereld van techniek en massacommunicatie’ (Bulte 1986, 416).

De onlosmakelijke band die het hoorspel in Vlaanderen en Nederland met de radio heeft, zorgt ervoor dat deze kunstvorm bij ons een moeilijk bestaan leidt. Hoorspelen in ons taalgebied zijn bijna volledig afhankelijk van de nationale omroep en zijn bijgevolg eigendom van de omroepinstellingen (Bulte 1986, 413). Dat brengt met zich mee dat het hoorspel als kunstvorm een heel ander lot beschoren is dan literatuur en toneel. Het kan niet rekenen op zowel een lange- als een kortetermijnbehandeling (Bulte 1986, 413). Hoorspelen worden slechts een beperkt aantal keren vertolkt, mogen niet verkocht en verspreid worden en daarom ontbreekt een kritisch forum dat het kaf van het koren probeert te scheiden en dat oordeelt of een hoorspel al dan niet als kunst gecatalogeerd kan worden, of toch eerder niet verder raakt dan louter amusement (Bulte 1986, 413).

Daarnaast heeft de band met de radio er ook voor gezorgd dat het luisterspel zich moet nestelen in de inrichtingen van de omroep, en daarbij ook de plaats die de radio inneemt in de samenleving (Bulte 1986, 414). De nationale omroep is er namelijk voor iedereen: ‘de radio is er voor allen, dus de programma’s dienen ook voor allen te zijn’ (Bulte 1986, 415). De luisterspelen moeten op de eerste plaats acceptabel zijn en mogen de openbare orde en de goede zeden niet in het gedrang brengen (Bulte 1986, 415).

Toch maakt het hoorspel volgens Bulte wel een kans om gezien te worden als kunstvorm (1986, 416). Het staat als kunstvorm eigenlijk ergens tussen de literatuur, het toneel en de muziek (Bulte 1986, 416). Net zoals kunst kan een hoorspel choqueren en onbegrijpelijk zijn. Dat de hoorspelen van Boon daarom ook als kunst gezien kunnen worden, zal hierna duidelijk gemaakt worden. In Boons hoorspelen vinden we namelijk – ondanks het feit dat ze zijn uitgezonden op de openbare omroep – onderhuidse kritiek terug op de maatschappij.

²⁵ Dit hoorspel wordt als het ‘eerste luisterspel’ beschouwd omdat het voldoet aan de twee voorwaarden: “voor de radio geschreven” en “door de radio uitgezonden” (Bulte 1984, 2). Nochtans werden er al voor dit hoorspel andere toneelstukken getoond op de radio (Bulte 1984, 2).

2.1.2. Het Vlaamse hoorspel in de jaren vijftig

Het eerste Vlaamse hoorspel, *De terechtstelling* van Ernst Johanssens (vertaald uit het Duits door Yvonne de Man) werd uitgezonden in 1931 (Van den Briele 2004, 7). De structuur van het hoorspel bestond uit ‘zes tonelen, door paukenslagen gescheiden’ (Van den Briele 2004, 7). De luisterspelen die in de jaren vijftig geschreven en uitgezonden werden in Vlaanderen hadden bijna allemaal dezelfde structuur. We kunnen daaruit afleiden dat het hoorspel in Vlaanderen een lange tijd in een ‘rustige vijver heeft gezwommen’(Van den Briele 2004,7).

Zowel in de jaren dertig als in de jaren vijftig waren Vlaamse hoorspelen voornamelijk bewerkingen en vertalingen van *bestaande* hoorspelen, toneelstukken of proza (Van den Briele 2004, 6). Tijdens de Tweede Wereldoorlog stond de ontwikkeling van het hoorspel stil en ook na de oorlog kwam er weinig verandering in de nog prille traditie van het hoorspel (Bulte 1984, 15). Ook nu waren het voornamelijk bewerkingen van bestaande teksten zoals *Elckerlyc*, maar ook modernere werken werden tot hoorspel bewerkt (Van den Briele 2004, 8).²⁶

Toch veranderde er iets in de jaren vijftig. ‘De televisie bracht verandering [...] een groot deel van het voorheen zo fidele luisterpubliek liet tijdens de avonduren de radioknop dicht en ging voor de beeldbuis zitten’ (Poppe 1973, 162). Tegen de verwachtingen in zorgde dit echter voor een *verbetering* in de hoorspelcultuur. De radio werd ‘ontlast van haar taak als vulgariserend massamedium’ en kon zich steeds meer focussen op de kwaliteit van de hoorspelen (Poppe 1973, 162).

2.2. Boons zes originele hoorspelen

Zoals gezegd heeft Boon zich maar een beperkte periode beziggehouden met het maken van hoorspelen. Tot nu toe zijn er in totaal zes gebundelde hoorspelen van de auteur beschikbaar. Volgens Humbeek hoort ook *De astroloog en het begijntje* tot de verzamelde hoorspelen, maar volgens Ineke Bulte is Humbeek hierin fout, aangezien dit spel *niet* van Boons hand is maar van zijn zoon, Jo Boon (Bulte 1994, 684). De twijfel omtrent dit hoorspel is er omdat Verdoodt het de ene keer wel en de andere keer niet opnam in zijn *Boon-bibliografie* (Bulte 1994, 684).

²⁶ Een voorbeeld van zo’n modernere tekst is de bewerking van *De boer die sterft* van Karel van de Woestijne (Van den Briele 2004, 8).

De zes hoorspelen die deze scriptie als onderwerp heeft zouden allemaal geplaatst kunnen worden in de *enge* definitie van het hoorspel. Hadden we ervoor gekozen om de brede definitie van het hoorspel te nemen, ‘alles wat op de radio verschenen is’, dan moesten verschillende andere teksten van Boons hand meegerekend worden (Bulte 1994, 684).

Het is merkwaardig dat de geluidsbanden van de hoorspelen al reeds geruime tijd “verdwenen” zijn uit het BRT-archief (Humbeeck 1992, 576). Dat staat onderzoek naar de hoorspelen echter niet uit de weg. Van de nationale omroep weten we namelijk dat er heel getrouw naar de aantekeningen van de auteur werd gekeken bij het maken van een luisterspel. We kunnen er dus vanuit gaan dat de eigenlijke uitzendingen van de hoorspelen niet zo ver naast de scenario’s gezeten hebben.

De algemene teneur die naar boven komt als we bestaand onderzoek naar de hoorspelen van Boon bekijken is dat ze afgedaan worden als “broodschrijverij”. Onderzoekers hebben daarvoor een aantal argumenten. Velen maken hierbij gebruik van een vergelijking met de publicaties die hij verzorgde voor *De Zweep*. Boon was bovendien geen grote fan van het massamedium radio, en ook als theatermaker zullen we Boon nooit herinneren (Van den Briele 2004, 5). Daar staat tegenover dat we, in tegenstelling tot de meeste van zijn liefdesverhaaltjes voor *De Zweep*, in de hoorspelen van Boon toch ook veel van zijn typerende thema’s kunnen herkennen. Hij zal ook dit medium gebruiken om een kritiek te uiten op de moderniteit en dan vooral wat de moderniteit kan aanrichten op de moderne mens.

Deel vier: analyse van de hoorspelen

1. Korte inhoud

1.1. Ravijn der schimmen

De avonturier Oosterhuis bevindt zich aan het einde van de beschaving, maar tegen het advies van zijn gids in, wil hij verder het gebergte in trekken. Een inlander helpt hem hierbij – dat de man “blank van huid” is “en er beschaafd voorkomt” blijkt verderop een belangrijk detail (Boon 1952a, 3). Op een bepaald moment komen Oosterhuis en zijn gids bij een hangbrug. De brug begeeft het en Oosterhuis valt in het ravijn... maar hij overleeft.

Het ravijn blijkt bewoond en de mensen daar ontfermen zich over het slachtoffer, die in complete verwarring en ontredding ontwaakt na zijn val. Een vrouw, Maria, kijkt niet van zijn zijde en vertelt Oosterhuis dat hij terecht is gekomen in een dorp op de bodem van het ravijn, bewoond door een christelijke volksstam die eeuwen geleden weggejaagd werd uit hun oorspronkelijke woonplaats.

Maria en Oosterhuis lijken het goed met elkaar te vinden en worden verliefd. Ze leert hem de verschillende plekjes in het ravijn kennen, waaronder enkele idyllische plaatsen en hij ontmoet enkele andere bewoners. Alles lijkt vredig en gelukkig, maar het is slechts schijn. Oosterhuis voelt aan dat de stamleden bezorgd zijn en niet genieten van hun gelukkig leven. Na enig aandringen blijkt dat iedereen bang is dat een groot geheim dreigt uit te komen en als ze onder elkaar zijn, komen we te weten dat het misschien Oosterhuis is die hen zal ontmaskeren. Oosterhuis ontdekt ook een paar zaken die nog meer vragen oproepen. Zo vindt hij een sigarettenkoker van “William Belthley”, een voorwerp uit de wereld boven het ravijn.

Uiteindelijk slaagt Oosterhuis er in van de waarheid te achterhalen: de gids die hem heeft begeleid, deed dit met kwaad opzet. Hij lokt zijn slachtoffers *met voorbedachten rade* naar het ravijn zodat ze verongelukkig en beneden beroofd kunnen worden. Maria probeert de situatie nog uit te leggen. De stam worstelt al jaren met een bijtend schuldgevoel en het overleven van Oosterhuis' val werd door iedereen gezien als een genade van God. Oosterhuis kan zich na zijn ontdekking niet meer verzoenen met dit “paradijs” en ontsnapt 's nachts. ‘Vaarwel, Ravijn der Schimmen!’ (Boon 1952a, 29).

1.2. Het geweschot

Het verhaal speelt zich af ‘ergens langs een steenweg in Vlaanderen, iets dat vroeger een kleine boerenbedoening was, maar nu een zagerij van brandhout’ (Boon 1952 b, 1). Maria en Lea zijn twee zussen die samen de zagerij onderhouden en voor hun vader zorgen. Hun vader kampt met paranoia, hij blijft steeds volhouden dat hij stappen hoort.

Het geïsoleerde, rustige gezinsleven wordt verstoord wanneer Walter de familie binnendringt. Hij komt net terug van Congo en is op zoek naar zijn grootvader die hier vroeger woonde. In plaats van zijn inmiddels overleden grootvader vindt hij echter een wildvreemd gezin terug in de grootouderlijke boerderij.

De vaderfiguur is van meet af aan achterdochtig tegenover Walter, maar de twee zussen nodigen hem uit om toch even te blijven voor de koffie, en ze raken aan de praat. Als blijkt dat het harde werken nauwelijks brood op de plank brengt, oppert Walter dat met een man erbij de zagerij veel beter zou draaien. Vooral Lea is dit idee zeer genegen. Walter zou haar uit hun isolement kunnen helpen.

Walter lijkt er zich snel op zijn gemak te voelen en wil de boel beter helpen organiseren. Maria is aanvankelijk terughoudend tegenover deze buitenstaander, terwijl Lea aan zijn lippen hangt en absoluut wil dat hij blijft, om meer dan enkel economische redenen. Spijtig genoeg voor Lea heeft Walter meer oog voor Maria. Hij laat er geen gras over groeien: ‘Zeg het, zeg het dat ge met mij trouwen wilt. Zeg het!’ (Boon 1952 b, 15). Maria zegt ja op zijn aanzoek, en zoals te verwachten was, reageert Lea heel verbitterd. Ze verwijt Maria dat niemand naar haar kijkt en iedereen haar vergeet, en tracht haar zus tegen Walter op te zetten door twijfel te zaaien over zijn goeie intenties.

Tot overmaat van ramp hoort ze dat Walter terug naar Congo wil en Maria zal meenemen. Lea’s leven dreigt er zo nog troostelozer op te worden. Om hier een stokje voor te steken, neemt ze het geweer dat de zussen verstopt hadden voor hun vader en legt dit terug binnen zijn bereik. Vervolgens jaagt Lea haar vader op stang en zorgt er op die manier voor dat hij schiet... “op de stemmen”, op Walter.

Walter heeft maar een oppervlakkige wonde, maar besluit hierna al snel om terug naar Congo te gaan, alleen. Zo is Lea er toch in geslaagd haar zus voor zich alleen te houden en kan hun leventje gewoon terug verdergaan.

1.3. De trein van zaterdagavond

Het bevreemdende verhaal, gebaseerd op waargebeurde feiten, begint met een ‘langgerekt fluiten van een trein’ (Boon 1954 a, 2), waarna onmiddellijk ingezoomd wordt op de huiskamer van de familie Matuschka. Na een discussie met zijn vrouw verdwijnt de heer Matuschka naar de spoorrails waar hij tot zichzelf komt en waar het monster in hem naar boven komt: ‘Stel U voor dat zo een trein ontspoord. Ontspoord! ONTSPOORT!’ (Boon 1954 a, 3). Hij raakt compleet buiten zinnen en wordt de dag nadien wakker in Berlijn.

Hoe hij hier geraakt is, wat er hem bezielde heeft, wat er gaande is met hem: hij weet het niet. De terrorist in hem neemt al gauw de controle over: hij koopt ecrasiet aan, bouwt een koffertje en verstopt zich in het bos, wachtend tot de D-trein Budapest- Wenen passeert... Palfy, één van de treinpassagiers, overleeft de crash. Hij wil helpen en komt tussen de brokstukken een vreemde, verwarde man tegen. Dit blijkt Matuschka te zijn, die zich voordoeft als een overlevende van de crash. De inspecteurs komen ter plaatse en het enige waar “het slachtoffer” Matuschka schijnt aan te denken, is aan zijn verdwenen koffer. Hij gaat terug naar Wenen bij zijn familie en besluit tot zichzelf: ‘Nooit meer!’ (Boon 1954 a, 11).

De politie-inspecteurs zijn die zonderlinge figuur echter nog niet vergeten. Uit verder onderzoek blijkt dat die Matuschka een ‘gezeten burger, een goed echtgenoot, een braaf vader van een dertienjarig meisje’ is (Boon 1954 a, 14). Maar een nieuwe aanwijzing van Palfy, namelijk dat die “zonderlinge heer” gescheurd ondergoed droeg, maar ook een vest en jas in goede staat.

Matuschka wordt naar het politiebureau geroepen. Hij maakt elegant gekleed en heel zelfverzekerd zijn opwachting, maar maakt al snel een nerveuze indruk. Tijdens het verhoor laat Matuschka plots vallen dat hij door zijn werk in een steengroeve met ecrasiet vertrouwd is, en dat is de stof waarmee de aanslag werd gepleegd. Hij wordt aangehouden.

In de gevangenis is hij aanvankelijk rustig, tot plots de andere ik het overneemt en vertelt hoe hij de aanslag pleegde. Op dit moment is hij niet langer “de heer Matuschka”, maar een ‘dier, een wild verscheurd dier’ (Boon 1954 a, 21). De persoonlijkheden in hem wisselen zich heel snel af. De twee detectives schetsen apart apart van elkaar een tegengesteld portret van de man. De eerste detective ziet de publieke Matuschka, de tweede heeft zijn duistere alter ego leren kennen. Hij is dus een man met een gespleten persoonlijkheid.

Tijdens een huiszoeking wordt veel bezwarend materiaal gevonden. Ook is Matuschka’s Vulcan fiberkoffer onvindbaar, zo één als er tussen de bomresten gevonden werd. Matuschka kan niet meer

ontkennen nu, en vertelt exact wat er gebeurd is op de nacht van 12 op 13 september. Hierbij wisselen zijn twee persoonlijkheden elkaar af. Het is duidelijk dat deze twee personen in hetzelfde lichaam niet van elkaars bestaan afweten. In zijn verklaring blijkt dat hij van plan was meerdere aanslagen uit te voeren. De terrorist in hem vindt het enkel jammer dat de inspecteurs zijn plannen hebben gedwarsboomd. De inspecteurs zitten er verslagen bij: 'wat is dat voor een mens? Inderdaad, wat is dat voor een mens' (Boon 1954 a, 37).

1.4. Mijn vader, de seinwachter

Dit hoorspel handelt over Richard die met Nadine wil trouwen, maar vaststelt dat ze deel uit maakt van een bevreemdend gezin dat leeft in een beklemmende omgeving. Vooral de vader staat heel negatief tegenover een nakend huwelijk. Nadine en haar moeder wijten dit aan de kille buurt, maar Richard vermoedt dat er meer aan de hand is. De vader blijkt getuige te zijn geweest, 'daar aan het rode licht, reeds voor uw komst, iemand te hebben gezien' (Boon 1953 a, 11). Op het pad langsheen de sporen probeert Richard de volgende dagen te achterhalen wat er aan de hand is.

Op een gegeven moment staat Richard opnieuw aan het pad en ziet hij in de verte een man staan, van wie Richard aanneemt dat dit de vader van Nadine moet zijn. De man maakt zich echter uit de voeten. Nadine vertrouwt hem eindelijk toe dat het gezin worstelt met een aantal verhalen die wel of niet in werkelijkheid zijn gebeurd. Het betreft een gestalte die enkele jaren geleden voor een naderende treinramp heeft gewaarschuwd, staande voor de tunnelwand, met zijn ene hand voor zijn ogen en zijn andere arm zwaaiend terwijl hij riep: 'In godsnaam... uit de weg daar!' (Boon 1953 a, 20). Nadines vader heeft recent verteld dat hij dezelfde gestalte had gezien, en als dan plots Richard ten tonele verschijnt, wordt er een link tussen beide gelegd.

De familie is bijgevolg in doodsangst en is bang voor wat gaat volgen. Richard daarentegen probeert een aantal logische verklaringen te zoeken: gezichtsbedrog? Geluiden door de wind? Hij wil helpen en stelt voor om een avond te blijven en te onderzoeken of die gestalte echt bestaat of, zoals hij vermoedt, een illusie is.

Nadine besluit mee te gaan. En inderdaad: opeens verschijnt de gestalte waarover sprake: 'In Godsnaam, kijk uit... kijk uit!' (Boon 1953 a, 28) . De schim loopt weg en terwijl de naderende trein passeert hoort Richard een luide gil. De gestalte blijkt uiteindelijk de vader van Nadine te zijn. Het was zijn bedoeling om Richards zenuwen op de proef te stellen zodat die onder de trein zou belanden. Hij had zich echter zelf maar op het nippertje kunnen redden. Richard en Nadine besluiten te verzwijgen dat ze weten hoe de vork aan de steel zit, en zoeken een woonst in een rustige omgeving, waar ze haar ouders mee naartoe nemen.

1.5. Spel bij dageraad

Dit hoorspel speelt zich af tijdens Wereldoorlog II, in een garage die dekmantel is voor een clandestien Engels radiostation. De uitzending wordt verstoord en er breekt paniek uit, vooral bij Berger, de bediende. Zijn collega Wauters probeert hem tevergeefs te kalmeren. Volgens Berger is het allemaal de schuld van Paula. Zij heeft net de nieuwe monteur Rops aangesteld, en die heeft een Engelstalige vriend meegebracht, Miller. De discussie tussen Berger en Wauters wordt verstoord door 'een mof' die hen allemaal in een rij laat staan, en hen opsluit in de kelder.

De vijf zitten opgesloten in de kelder en de meningen lopen uiteen over hoe het nu verder moet. Wauters bepleit kalmte en afwachten, Paula daarentegen wil ontsnappen. Er vormen zich twee kampen in de kelder: Rops en zijn Engelstalige vriend Miller enerzijds, Berger en Wauters en Paula anderzijds. De paniek van Berger en zijn vijandigheid jegens de anderstaligen drijven de spanning naar een hoogtepunt.

Ook Wauters begint zich toch wat vragen te stellen over de aanwezigheid van de twee anderstaligen en raakt zelfs slaags met Miller. Rops bekent dat Miller een Amerikaanse piloot is die onderweg is om een belangrijke opdracht te volbrengen die veel mensenlevens kan kosten. Met deze onthulling stijgt de spanning ten top. Berger wil geen heldendood en dreigt de waarheid te gaan vertellen, Rops trekt in reactie zelfs zijn pistool. Het wantrouwen tussen beide kampen is nu op een hoogtepunt.

Rops en Miller onthullen hun plan: als de eerste trein nadert, zal iemand door het raam klimmen om de baan vrij te maken. 'En dan rennen we. Allemaal samen rennen we gelijktijdig de trein toe' (Boon 1954 b, 34), om vervolgens op de trein te springen. Berger stribbelt opnieuw tegen maar wordt bewusteloos geslagen. Het is iets na drie uur, de trein zal elk moment komen. Ze lopen het raam uit, maar een Duitser heeft hen gezien. Paula, die zich nog in de kelder bevindt, hoort schoten. Het einde van het verhaal is echter ontvullend: al wat vooraf ging blijkt een spelletje te zijn van kinderen, en dat spel wordt verstoord door de vader van Paula.

1.6. Standbeelden in de wildernis

Haïti. Louverture, "de eerste der negers" (Boon 1955 a, 1), probeert een revolutie tegen de Franse overheersers te organiseren. Louverture wil de Franse Revolutie laten herleven, maar dan gericht tegen de Franse landeigenaars. Louverture gelooft in hard werken om zo de ontvoogding af te dwingen. Dessalines, de negergeneraal, gelooft echter niet in deze idyllische manier van emancipatie. Volgens hem is enkel "brutale machtsovername" de enige oplossing. Ondanks het feit

dat in Frankrijk Napoleon de keizerstroon heeft aanvaard, blijft Louverture volhouden dat ze de strijd niet mogen opgeven. Hij laat een brief schrijven naar Napoleon waarin staat dat hij hem de steun geeft.

In het Franse kamp op Haïti wordt hier echter niet goed op gereageerd. Generaal Leclercq en zijn vrouw Pauline Bonaparte hebben immers de ambitie om koning en koningin van Haïti te worden! Leclercq vreest deze bevolking, die ‘middenin de jungle een eigen beschaving oprichten’ (Boon 1955 a, 13). Volgens Pauline is Louverture echter slechts een “zwarte nabootser” van haar broer, Napoleon (Boon 1955 a, 13).

Maar Leclercqs vrees blijkt terecht. Soldaten en kolonisten worden massaal vermoord en bovendien breekt de gele koorts uit. De verwarring en ontreddeiding stijgen ten top als de lokale opstandelingen de Marseillaise zingen, het lied van de Franse Revolutie die nog zo vers in het geheugen ligt bij de militairen. Zelfs nu is Pauline nog niet bereid zich gewonnen te geven. Ze beslist uiteindelijk om zelf de onderhandeling te voeren met de Haïtianen. Zij overtuigt Dessalines ervan dat haar broer Napoleon hem bewondert en dat zijn tijd gekomen is om als eerste negergeneraal aan de zijde van de blanken te staan. Dessalines laat zich door deze list vangen en helpt Paula om Louverture uit te schakelen. Dessalines is nu negergeneraal aan het hof van de blanken. Louverture wordt ondertussen opgesloten in een kerker en richt zelfs smeekbedes tot Napoleon zelf.

Na een tijdje verbreekt Christophe, “de zwarte napoleon”, de stilte en zegt tot Dessalines: ‘opnieuw zijn wij slaven geworden’ (Boon 1955 a, 32). Ook is de gele koorts terug uitgebroken: 15000 Franse officieren en 25000 Franse soldaten zijn gestorven. Er dreigt met andere woorden opnieuw een opstand uit te breken: ‘de trommen van de opstand... De oproep tot de negers’ (Boon 1955 a, 33). Ook Lerclercq is gestorven aan de gele koorts en Paula is gevlucht.

De zwarten hebben de strijd deze keer gewonnen maar ze zijn er wel Louverture mee verloren, die gestorven is in de kerker. Dessalines wordt ter dood veroordeeld wegens zijn verraad tegenover het zwarte ras. Christophe staat nu aan het hoofd van Haïti, maar dit is allerminst een positief vooruitzicht. Hij zal heersen als de zwarte Napoleon.

2. Gebruik van bronnen

In het vorige hoofdstuk werd aangehaald dat Boon vaak gebruik maakt van intertekstualiteit. De oorspronkelijke verhalen zijn vaak duidelijk te herkennen. Van een simpele ontlening is echter geen sprake, veeleer is er een dialoog met de brontekst. Van den Oever verwoordt het als volgt: ‘Alle

materiaal dat hij aanraakte veranderde in *Merde'* (2007, 92). Op die manier geeft Boon kritiek op de bestaande orde die de brontekst ondersteunde.

De boeken van Jan de Lichte bijvoorbeeld zijn gebaseerd op bestaande volksboeken uit de negentiende eeuw (Boon en Humbeeck 2007 b, 392). Boon herschreef deze volksboeken maar zorgde er – in tegenstelling tot de oorspronkelijke verhalen – voor dat het historische personage Jan de Lichte zich *niet* ging conformeren aan de maatschappelijke status quo (Boon en Humbeeck 2007 b, 394). De verhalen worden zodanig herwerkt dat ze eigenschappen gaan vertonen van de parodie. Boon neemt de verteltechniek en de stijl over van de oorspronkelijke tekst, maar exploiteert het discours en maakte daarbij enkele veranderingen om zijn boodschap – zijnde een reactie op de gevestigde orde – over te brengen (Boon en Humbeeck 2007 b, 401).²⁷

Deze vorm van intertekstualiteit die aangeduid kan worden in een groot deel van Boons werk staat lijnrecht tegenover het gebruik van bestaande teksten in zijn publicaties voor het liberale weekblad *De Zweep*. Zoals reeds gezegd moesten deze stukjes in de eerste plaats snel geschreven worden. Het was er Boon niet om te doen zich te baseren op de verhalen om vervolgens kritiek te uiten. Integendeel, onder zijn pseudoniem wou Boon – conform de gangbare manier “romantische verhaaltjes” te schrijven – zo weinig mogelijk tijd verspillen aan deze verhalen. De bronteksten die Boon gebruikte, vertonen in geen enkel opzicht de thematiek die Boon zou kunnen aanspreken.

Boons hoorspelen kunnen niet geplaatst worden in één van deze beide categorieën. Ook hier worden bronteksten gebruikt, maar hoewel sommige onderzoekers menen dat hij de verhalen letterlijk heeft overgenomen, zou ik willen beargumenteren dat het in de hoorspelen niet gewoon gaat om een snelle bewerking zonder een toepassing van zijn kenmerkende thematische elementen. Wel dient vermeld dat Boon zijn thematiek in dezelfde mate als in zijn romans uitwerkt.

Bijna alle hoorspelen zijn gebaseerd of vinden alleszins inspiratie in eerder verschenen literatuur. De bediening van bronteksten wordt in de luisterspelen echter niet gemaakt om de orde die er aan de grondslag van lag, om te gooien. Dat wil nochtans niet zeggen dat Boon in de hoorspelen geen onderhuidse kritiek meegeeft. Integendeel, in elk hoorspel vinden we verschillende thema's en motieven terug die kenmerkend zijn voor Boons oeuvre.

Hoe Boon dan wel omgaat met de bronteksten is tweeledig. In de hoorspelen *Het ravijn der schimmen* en *De trein van zaterdagavond* wordt het hele verhaal, inclusief veel van de dialogen,

²⁷ Een van de veranderingen die hij aanbrengt is het personage Jan de Lichte zelf. In plaats van een analfabeet, verschijnt hier een intellectueel die aan het hoofd staat van een goed functionerende groep (Boon en Humbeeck 2007 a, 401).

rechtstreeks overgenomen uit de oorspronkelijke lectuur²⁸. Vooral *Het ravijn der schimmen* kent veel parallellen met andere literatuur. Het hoorspel is gebaseerd op Belcampo's tekst 'de avonturen van Oosterhuis' uit de bundel *Nieuwe verhalen* (Humbecck 1992, 573). De beschrijving van de bevolking, van de kloof en de verhaalloop vallen integraal samen met het luisterspel.

Toch is in dit hoorspel iets vreemds aan de hand. Bepaalde elementen uit Belcampo's verhaal worden hier namelijk niet overgenomen. Bij Belcampo is er bijvoorbeeld melding van "ongebonden relaties" tussen de verschillende kloofbewoners (Van den Briele 2004, 13). Het zou voor Boon een voor de hand liggende keuze zijn dit element zonder meer over te nemen. Het draait bij hem tenslotte altijd om een averechtse beweging tegenover de orde. In het hoorspel vinden we hier echter niets van terug. Daarnaast is ook het einde verschillend (dit zien we trouwens in *elk* hoorspel dat gebaseerd is op een bestaande tekst). Oosterhuis maakt in Belcampo's versie aanstalten om terug te keren naar dit ravijn om daar gelukkig te worden. Bij Boon sluit het verhaal evenwel af met de zin 'vaarwel... ravijn der schimmen' (Boon 1952 a, 29).²⁹ Van den Briele probeert het te verklaren door de angst van de maatschappelijke visie (2004, 14). Per slot van rekening heeft Boon in zijn hoorspelen niet dezelfde literaire vrijheid als wanneer hij zijn romans schrijft. De radio is zoals reeds gezegd een massamedium dat toegankelijk moet zijn voor een groot en uitgebreid publiek.

Daarnaast zijn ook veel analogieën te vinden tussen Berndorffs *Het raadsel Matuschka* en het overeenkomstige hoorspel *De trein van zaterdagavond* (Humbecck 1992, 567). De reden waarom Boon niet veel aanpassingen heeft gemaakt lijkt niet zoals voor de *Zweep*-verhaaltjes een kwestie van tijdsgebrek te zijn. De originele verhalen hebben op zich voldoende thema's waar Boon zichzelf in kon vinden. Desalniettemin worden in *De trein van zaterdagavond* andere accenten gelegd dan bij Berndorff. In *Het raadsel Matuschka* wordt een poging gedaan om het vreemde gedrag van Matuschka te verklaren door een traumatische ervaring in zijn jeugd.³⁰ Boon zal dit element niet overnemen en zo des te meer nadruk leggen op de algemene demonische kant van de mens en de consequenties van de moderniteit.

²⁸ De bewerkingen worden door voorgaande onderzoekers algemeen afgedaan als "ondermaats" en dus niet kwaliteitsvol. Zo stelt Bulte in *De Kantieke Schoolmeester* dat de bewerking van Belcampo 'onder de maat is van het origineel' is (1994, 683). Ook volgens Van den Briele is het een en het ander 'te letterlijk overgenomen' (2004, 13).

²⁹ Luc van den Briele verklaart dit door te zeggen dat het "geforceerde slot" waarschijnlijk te wijten is aan 'het opgelegde maximum en de tijdsdruk' (2004, 13). Toch kunnen we ook hier het steeds terugkerende motief in herkennen.

³⁰ Een heel hoofdstuk wordt hieraan gewijd: 'verminkte jeugd' (Berndorff, 1931, 68). De kleine Matuschka wordt op de kermis bij een hypnotiseur geroepen. Hij wordt uitgelachen door de hele markt (Berndorff 1931, 70-71). De hypnotiseur doet Matuschka's stoel wiebelen en zegt dat hij op een trein zit. Matuschka valt flauw en sindsdien is hij in zichzelf gekeerd en heeft hij last van medische klachten (Berndorff 1931, 72).

Voor *Het geweschot* en *Mijn vader, de seinwachter* ligt de situatie anders. Boon neemt de globale verhaallijn over en enkele dialogen, maar maakt een reeks aanpassingen waardoor de verhalen absoluut niet meer hetzelfde zijn en juist daarom meer toegewezen kunnen worden aan Boon. Voor *Het geweschot* heeft Boon zich voornamelijk gebaseerd op *The Fox*, een novelle van D.H. Lawrence (Bulte 1994, 683). Van dit mysterieuze verhaal wordt de grote verhaallijn overgenomen: Henry valt binnen in de boerderij van March en Banford en wil trouwen met de zelfstandige March. Banford is jaloers en wil de situatie vermijden. Het verhaal begint op dezelfde manier in *Het geweschot*, al worden er andere namen gebruikt. Hier gaat het om Walter die binnenvalt in de houtzagerij van Maria en Lea.

Wat Boon echter aanpast, is van groot belang voor de onderliggende thematiek. In het kortverhaal van Lawrence zal Henry diegene zijn die de dood van Banford op zijn geweten heeft. Henry verlaat samen met March de boerderij en ze trekken naar Canada.³¹ In de herwerking van Boon daarentegen is op het einde van het verhaal niets veranderd.³² Lea en Maria blijven op de houtzagerij voor hun vader zorgen. Daarenboven ligt in Boons hoorspel de schuld niet bij Walter maar bij Lea. Het is Lea die Walter wou doden in plaats van omgekeerd. Daarnaast kiest Boon er ook voor de mysterieuze verhaallijn van de vos niet uit de brontekst over te nemen.

Boon haalt inspiratie uit het kortverhaal maar zet de verhaalloop zodanig naar zijn hand dat het zijn thema's zullen zijn die belicht worden. Niet alleen maakt hij aanpassingen wat betreft de *plaats* (zie 'setting'), ook het *verhaal zelf* wordt in grote mate aangepast. De machtsverhoudingen tussen de personages liggen anders, het einde van het verhaal is tegenovergesteld en daarbovenop voegt Boon een aantal dingen toe: de zussen in *Het geweschot* wonen niet alleen op de houtzagerij, maar moeten zorg dragen voor hun labiele vader. Van een onbekwame vaderfiguur is in *The Fox* geen sprake.

Hetzelfde zien we in *Mijn vader, de seinwachter*. De basis voor dit luisterspel ligt in twee teksten van Dickens: *The Lamplighter* enerzijds (Humbecck 1992, 572) en *The Signal Man* anderzijds (Van den Briele 2004, 18). Vooral *The Signal Man* vertoont veel analogieën met het hoorspel. Net zoals in *Het geweschot* neemt Boon de globale verhaallijn over, maar past daarbij het einde aan waardoor het hele verhaal ineens onherkenbaar wordt. Bij Dickens gaat het namelijk in de eerste plaats om een spookverhaal. De verteller komt terecht bij een seinwachter die hem vertelt dat een geest hem

³¹ Henry wordt in *The Fox* afgewezen door de oudere March (die duidelijk onder invloed staat van Banford). Hij keert terug naar het oorlogskamp maar komt na een tijdje razend terug. Aangekomen op de boerderij, zorgt hij ervoor dat Banford bij het snoeien onder een boom terecht komt en sterft. Er zit voor March niets anders op dan mee te gaan naar Canada, al zijn ze allebei niet gelukkig.

³² Het feit dat er niets verandert op het einde van de roman maakt de tekst op zich al veel meer "Boon". Aangezien hij van mening is dat de wereld en de mens onveranderlijk zijn, laat hij zijn verhalen vaak eindigen zonder een wezenlijke verandering. Dat is een motief dat overigens terugkomt in bijna alle hoorspelen.

waarschuwt voor naderend gevaar. Op een bepaalde dag komt de verteller terug bij de seinwachter, die dood blijkt te zijn. In Dickens' kortverhaal is er duidelijk een mysterie dat op het einde niet opgelost lijkt te worden.

Boon heeft ook hier de algemene verhaallijn en enkele specifieke elementen overgenomen: de setting van het verhaal, de beschrijving van de "geest" en veel van de dialogen. In *Mijn vader, de seinwachter* wordt het verhaal echter op algemener vlak zodanig herwerkt dat we ook hier geen echt spookverhaal meer in kunnen herkennen. Net zoals bij *Het geweeschot* blijkt aan het einde van het verhaal niets groots veranderd te zijn: er zijn geen doden, enkel gewonden. Daarnaast wordt de verantwoordelijkheid gelegd bij één van de personages zelf, zijnde de vader. Op deze manier geeft Boon een onderhuidse kritiek mee op de huidige maatschappij en de gespletenheid van de mens, een thema dat hieronder besproken zal worden.

Het staat in ieder geval vast dat Boon vanuit elke brontekst een aantal dingen letterlijk overneemt in zijn hoorspelen. Dat is ook het geval bij de bronteksten die hij qua verhaallijn en thematiek wél zal aanpassen, zoals *Het geweeschot* en *Mijn vader, de seinwachter*. Nemen we *The Fox* als voorbeeld: Henry, de man die komt binnenvallen bij de twee vriendinnen March en Banford stelt op een bepaald moment voor te gaan logeren in een herberg in de buurt (Lawrence 1961, 98):

'I suppose I'd better be going, or they'll be in bed at the "Swan".' 'I'm afraid they're in bed, anyhow', said Banford. 'They've all got this influenza.' 'Have they!' he exclaimed. And he pondered. 'Well', he continued, 'I shall find a place somewhere.' 'I'd say you could stay here, only' Banford began. He turned and watched her, holding his head forward. 'What?' he asked. 'Oh, well', she said, 'propriety, I suppose'. She was rather confused. 'It wouldn't be improper, would it?' he said, gently surprised. 'Not as far as we're concerned', said Banford. 'And not as far as I'm concerned', he said, with grave naïveté. 'After all, it's my own home, in a way.' Banford smiled at this.

Boon heeft deze passage haast letterlijk vertaald en overgenomen in zijn hoorspel. In elk luisterspel zijn gelijkaardige voorbeelden aan te duiden (Boon 1952 b, 7-8):

Walter (met merkbare tegenzin): Nu, ik geloof dat ik beter doe als ik opstap. Anders liggen ze in de herberg al in bed. (...) Lea: Ik ben bang dat ze toch al in bed liggen. Ze hebben allemaal griep. Walter: Werkelijk? Nu, ik zal wel ergens elders plaatsvinden. Lea: Ge zoudt hier kunnen blijven, als tenminste... we moeten rekening houden met vader, ziet ge! (...) Walter: Tot slot van rekening is het toch ook mijn eigen tehuis geweest. In zekere zin was het mijn tehuis!

We kunnen alvast concluderen dat bronnengebruik in het oeuvre van Boon een grote variatie kent. Het lijkt erop dat critici in het verleden te snel conclusies trokken en de hoorspelen zo uit zijn oeuvre verbandden. In het volgende hoofdstuk worden de belangrijkste thema's binnen deze

hoorspelen uiteen gezet, om zo te trachten te bewijzen dat de hoorspelen wél een plaats verdienen in het oeuvre van Boon.

3. Boon in de hoorspelen

3.1. Setting van de hoorspelen

In deel twee haalde ik reeds aan dat Boon in zijn werk een voorkeur heeft voor afgelegen en meestal afgesloten plaatsen. De verhalen spelen zich meestal af aan de rand van de stad in de “ongure” buurten – op de grens tussen de stad en de natuur. Hierbij roepen de beschrijvingen van zowel de stad als de natuur negatieve gevoelens op. De natuur wordt allesbehalve geïdealiseerd. Ook in de hoorspelen vinden we deze kenmerkende plaatsbeschrijvingen terug.

Het gewerschot en *Mijn vader, de seinwachter* zijn twee hoorspelen die volledig in dit plaatje passen. Het eerste hoorspel speelt zich af ‘ergens langs een steenweg in Vlaanderen, iets dat vroeger een kleine boerenbedoening was, maar nu een zagerij van brandhout is geworden’ (Boon 1952 b, 1). Iets vergelijkbaars is te zien in *Mijn vader, de seinwachter*, dat zich afspeelt ‘aan een seinwachtershuisje, in de diepte van de spoorbaan’ (Boon 1953 a, 2).

Het zijn beide afgelegen plaatsen aan de rand van de samenleving (Humbeeck 1992, 571). Net zoals in *Vergeten straat* het geluid van de Noord-Zuidverbinding de constante aanwezigheid van de stad – van de beschaving – ingeeft, worden ook hier symbolen gebruikt om de moderniteit te evoceren. Natuurlijke geluiden zoals ‘het sproeien van water’ (Boon 1952 b, 2) en ‘het blaffen van een hond’ (Boon 1952 b, 2) in *Het gewerschot* worden afgewisseld met auto’s die op een steenweg rijden en ‘het verre geratel van een trein’ (Boon 1952 b, 3). De trein zorgt tevens in *Mijn vader, de seinwachter* voor het oproepen van de beschaving in de ruimte ‘ingesloten door druipende muren van ruwe steen, die buiten een streepje hemel geen enkel uitzicht overlaten’ (Boon 1953 a, 5).

Voor *Mijn vader, de seinwachter* heeft Boon niet veel veranderd aan de setting van de brontekst, *The Signal Man* van Charles Dickens³³. Ook spelen Lawrence’s *The Fox* en *Het gewerschot* zich af in een gelijkaardige omgeving. Een tweetal kleine wijzigingen hebben ervoor gezorgd dat de ruimte in het hoorspel typerender voor Boon wordt. Ten eerste legt Boon de nadruk op de steenweg, met andere woorden op de moderniteit³⁴. Lawrence hecht daarentegen meer belang aan de natuur. Zijn verhaal speelt zich dan ook af aan de rand van een bos. Ten tweede speelt het verhaal bij Boon zich

³³ De beschrijving van Boon is haast helemaal overgenomen van Dickens: ‘His post was as solitary and dismal a place as ever I saw. On either side, a dripping-wet wall of jagged stone, excluding all view but a strip of sky (...) So little sunlight ever found its way to this spot, that it had an earthy, deadly smell, and so much cold wind rushed through it, that it struck chill to me, as if I had left the natural world’ (Dickens 1859,2).

³⁴ De metafoor van de weg is overigens zeer belangrijk in Boons eerste roman *De voorstad groeit* (De Wispelaere en Humbeeck, 1989, 375).

af in een houtzagerij in plaats van een boerderij. Toch duidt hij evenwel aan dat deze plaats ooit een boerderij is geweest. Wil Boon hiermee aantonen dat elk verhaal zich steeds opnieuw afspeelt en dat werkelijk niets verandert in het leven, of dat de moderniteit al het pure en het natuurlijke overneemt?

Net zoals in het oeuvre van Boon zijn de beschrijvingen van de plaatsen niet optimistisch te noemen. Wanneer Richard (*Mijn vader, de seinwachter*) binnentreedt in deze verlaten plek, legt hij onmiddellijk het verband tussen het teruggetrokken karakter van Nadine en de sfeer die heerst in de omgeving. De deterministische invloed die zo eigen is aan veel van Boons romans komt hier terug (Boon 1953 a, 3)³⁵:

‘Ik begin te begrijpen wat Nadine bedoelde, als zij over de beklemmende atmosfeer van haar ouderlijke huis sprak... Ik kan mij best voorstellen, dat het op haar gemoed heeft ingewerkt. Deze wind in de telefoondraden, deze ganse huiverige omgeving...’

Spel bij dageraad en *Standbeelden in de wildernis* bevatten in tegenstelling tot de hierboven besproken hoorspelen geen verwijzingen naar een duistere en geheimzinnige ruimte. Hoewel *Spel bij dageraad* zich afspeelt in een afgesloten ruimte is er nauwelijks een negatieve beschrijving van die locatie. Het verhaal vindt plaats in de kelder, een garage die omgebouwd is tot een ondergronds radiostation. De setting doet denken aan de kelders in *Menuet*, die ook niet beschreven zijn op een duistere en lugubere manier. Bovendien bevinden de figuren zich enkel temporeel in deze gesloten ruimte, alsof Boon op die manier een tijdelijk experiment wil uitvoeren zoals in *Vergeten straat*. Net zoals in de laatstgenoemde roman zou hiermee kunnen worden aangetoond dat het vormen van een gemeenschap onmogelijk is.

Tegenover de sombere plaatsen in *Mijn vader, de seinwachter* en *Het geweschot* staat de setting van *Het ravijn der schimmen*. Hier hebben we eveneens een afgesloten plaats (een kloof aan ‘de laatste post van de beschaving’ (Boon 1952 a, 2) maar anders dan in de reeds besproken hoorspelen is de beschrijving van deze plek romantisch en rooskleurig (Boon 1952 a, 13)³⁶:

Wanden zijn behangen met tapijten, in plaats van het grijs en blauw van een rotswand te zien, een diepe gloed van kleuren, rood en blauw, ook geel en groen, purper en karmijn.

In het laatste hoorspel, *De trein van zaterdagavond*, wordt geen afgesloten omgeving besproken. Boon maakt hier wel gebruik van een tegenstelling die ook in *Vergeten straat* toegepast wordt: enerzijds de afgesloten huiskamer van de familie Matuschka: ‘de huisklok en een meisje dat

³⁵ Een voorbeeld is *De paradijsvogel*. Deze roman speelt zich af in de afgesloten buurt Klooster van de stad Taboe, een plek dat ‘mensen opwreet en ze reduceert tot stront’, ‘een milieu waar het laagste in de mens wordt gestimuleerd’ (Boon en Humbeek 2010, 445).

³⁶ Boon gebruikt dezelfde beschrijving als Belcampo, waarbij de natuur dus wel geïdealiseerd wordt en minder duister schijnt dan in de meeste andere hoorspelen en romans. Deze schets kan als voorbeeld dienen voor de hele karakterisering van de kloof met al zijn “wonderen der natuur”.

sommetjes maakt', maar tegelijkertijd het dreigende symbool van de grote stad dat weerklinkt in de afgesloten ruimte van de woonkamer: 'het langgerekte fluiten van een trein. Denderende wielen' (Humbecq 1992, 566)³⁷. Door het hoorspel zo van start te laten gaan, maakt Boon al van bij het begin duidelijk dat de moderniteit inwerkt op de mens. Dat gegeven wordt verder besproken in de thematiek hieronder³⁸.

3.2. Thematiek

3.2.1. Algemeen

Boon is een seismograaf van de maatschappij, iemand die de samenleving een spiegel wil voorhouden en zo de realiteit toont zonder fantasie en idealisering. Het overkoepelende thema van zijn werk is de reactie op de moderniteit, een thema dat uiteenvalt in verschillende terugkerende onderwerpen en motieven die ook in de hoorspelen onderscheiden kunnen worden.

3.2.2. Het falen van relaties binnen de gemeenschap wordt versterkt door de indringer

3.2.2.1. Ravijn der schimmen, Het geweeschot en Mijn vader, de seinwachter

Het is voor de hand liggend dat een schrijver die zich bezighoudt met de samenleving zoals ze werkelijk is een bepaalde groep mensen en de omgang binnen deze community als onderwerp voor zijn literatuur neemt. Boon volgt de gemeenschap in haar dagelijks leven en in haar streven naar een beetje geluk. Zo verhaalt *De voorstad groeit* de geschiedenis van een gemeenschap en is *Vergeten straat* een historie over de oprichting van een 'vrije gemeenschap' die mislukt (Muyres 1999, 65; 70).

In Boons hoorspelen draait het eveneens om afgesloten gemeenschappen (Van den Briele 2004, 12). De bewoners van de kloof in *Het ravijn der schimmen* kunnen enigszins vergeleken worden met de afgesloten bewoners uit *Vergeten straat*. In dit hoorspel komt de afgesloten gemeenschap echter niet in isolement door een simpele vergissing, maar zijn ze door een andere godsdienst verdreven. De inwoners proberen, net zoals de bevolking in *Vergeten straat*, het beste te maken van de situatie waarin ze verzeild raakten (Boon 1952 a, 10):

Er is hier in de kloof een heel dorp. Wel duizend mensen leven hier. Het is een volksstam die lang geleden – zo vertelt onze geschiedenis – zich heeft teruggetrokken toen een sterkere stam ons land in bezit nam. Wij leven hier sinds onheuglijke tijden in het verborgen.

Een andere soort collectiviteit is te vinden in *Het geweeschot* en *Mijn vader, de seinwachter*. Het gaat in deze hoorspelen niet om een gemeenschap van mensen die op dezelfde plaats wonen, maar

³⁷ *Vergeten straat*: hierbij denken we aan de scène waar het denderen van de trein ervoor zorgt dat de beeldjes in de huiskamer bewegen.

³⁸ Ook in *Het geweeschot* komt deze tegenstelling terug: 'er worden koffiekopjes op tafel geplaatst. Men maalt koffie en laat water koken. Verderaf de gewone geluiden van de avond, het zwaarmoedig geluiden van de wind, het verre geratel van een trein, het voorbijrijden van auto's op de steenweg' (Boon 1952 b, 3).

om twee gezinnen die beschouwd worden als groepen. Het gezin in *Het gewerschot* bestaat uit de zussen Lea en Maria die samenwonen met hun vader. In *Mijn vader, de seinwachter* maken vader, moeder en Nadine deel uit van het huishouden.

Boon probeert via deze collectiviteiten aan te tonen dat het vormen van een gemeenschap onhoudbaar is. Vandaar dat elke situatie in de groep die utopisch lijkt te zijn, in feite uitzichtloos en onmogelijk is. Bovendien spreekt Boon nauwelijks over geluk. Als er al sprake is van voorspoed blijkt dit van korte duur te zijn. De dromen die de personages nastreven zijn onhoudbaar of blijken achteraf de verwachtingen niet in te lossen.

Het ravijn der schimmen heeft op zich veel weg van een utopie. De populatie in de kloof lijkt een samenhangende groep te zijn en Oosterhuis wil niets liever dan deel uit te maken van deze beschaving (Boon 1952 a, 21):

Maria... Ook ik zou willen opgenomen worden in het leven van deze stam, en hier gelukkig zijn! (...) Ja, gelukkig moet ge hier leven, in deze diepten waar ge een ongestoord bestaan kunt leiden.

Boon zou echter nooit de tekst van Belcampo als brontekst gebruikt hebben als hier geen addertje onder het gras zat. Net zoals in de meeste van Boons werken is ook hier het geluk maar van korte duur. Oosterhuis heeft een groot verlangen om kennis te vergaren over het werkelijke leven in het ravijn, maar net zoals in *De voorstad groeit* kennis niet altijd leidt tot geluk, wordt ook Oosterhuis' droom kapotgeslagen van zodra hij die kennis eindelijk verworven heeft.³⁹

In tegenstelling tot *Het ravijn der schimmen* is er in *Het gewerschot* en *Mijn vader, de seinwachter* op geen enkel moment sprake van een utopische situatie. De leefsituatie van beide huishoudens kan zelfs gezien worden als het tegenovergestelde – een distopie. De zussen Lea en Maria zijn eenzaam, moeten hard werken en hun vader is een constante bron van zorgen. In *Mijn vader, de seinwachter* is niemand gelukkig met de geïsoleerde toestand waarin de gezinsleden vastzitten.

De reden waarom de gemeenschap onhoudbaar is, ligt volgens Boon in de eerste plaats in de menselijke aard (waarover later meer), maar evengoed aan de *moderniteit* die het hele leven kunstmatig heeft gemaakt. Deze opvatting brengt hij in zijn werken – en vooral in de hoorspelen – naar voren door het “evenwicht” in de groep te laten verstoren door een *indringer* (Humbecck 1992, 570). Op het eerste zicht lijkt alle verantwoordelijkheid te liggen bij deze buitenstaanders, maar het

³⁹ In *De voorstad groeit* is het Guido die streeft naar zoveel mogelijk kennis. Zijn grotere wijsheid leidt echter tot een nihilistische visie op de wereld en uiteindelijk pleegt hij zelfmoord (Muyres 1999, 66). Ook in Belcampo's *Avonturen van Oosterhuis* maakt de waarheid de droom kapot: 'Ik was een verslagen mens. Het beste, het edelste, het mooiste in mij was verraden, mijn levensgeluk lag neergetrapt' (Belcampo 1958, 264).

wordt al snel duidelijk dat het probleem in de gemeenschap zelf schuilt (Humbreeck 1992, 570).⁴⁰ In *Menuet* bijvoorbeeld speelt het naamloze meisje de rol van indringster: zij zal de stabiliteit tussen man en vrouw ontwrichten door haar aanwezigheid, maar de problemen waren al langer aanwezig in het gezin. Dit motief wordt heel expliciet op de voorgrond gezet in de hoorspelen.

De “harmonie” in *Het geweeschot* en *Mijn vader, de seinwachter* wordt verstoord door een personage van buitenaf (Humbreeck 1992, 570 ; 572). In *Het geweeschot* is Walter de buitenstaander. Hij wordt met argwaan bekeken door de vader van Lea en Maria. Toch zal het uiteindelijk Lea zijn die voor het grote onheil gaat zorgen.⁴¹ De vader is er van overtuigd dat de voetstappen die hij steeds weer hoort, van Walter zijn: ‘Schiet hem neer. Schiet dan toch! Hij is het, deze die hier steeds maar rondsluipert en het onheil brengen gaat. Ja, ja... Deze is het. Hij komt het onheil hier onder ons dak brengen!’ (Boon 1952 b, 4).

Daarnaast wordt Richard, de “indringer” in *Mijn vader, de seinwachter* aanvankelijk niet goed opgevangen, maar ook in dit verhaal zal het de spil van de familie zijn, de vader, die in staat is grote ongelukken te veroorzaken (Boon 1953 a, 4)⁴²:

Waar is ze nu, de moeder? Ha, zij staat daar tussen de spoorstaven te wachten (...) Net eender staat zij daar... waakzaam en afwachtend, alsof de komst van een vreemde steeds iets gevaarlijks, steeds iets dreigends moet betekenen...

Evenzeer is er in *Het ravijn der schimmen* een outsider, de heer Oosterhuis. Hij brengt het evenwicht in de kloof in de war, maar dit schijnt de bevolking juist te willen (Boon 1952 a, 26):

Oosterhuis... ge kunt dit niet weten, maar sinds eeuwen leeft in ons volk een sterke overtuiging, en die is: wanneer ooit een vreemdeling die vreselijke val zou overleven, zal dat een wonderlijk teken zijn... een teken van genade (...) een ontzaglijke verwachting was neergedaald in aller harten.

Door in elke collectiviteit een nieuweling te laten aantreden worden een aantal dingen duidelijk. Ten eerste komen de oppervlakkige verhoudingen tussen de verschillende leden naar boven. Vooral wat betreft de liefde worden de oppervlakkigheden in de verf gezet (Van den Briele 2004, 14 ; 16). Er is geen enkel werk van Boon waar er sprake is van echte romantische, alles doordringende liefde. Personages worden verliefd op onbereikbare personen (denk maar aan Ondine in *De Kapellekensbaan*) of worden door eenzaamheid naar elkaar gedreven. In ieder geval: een gebrek aan liefde is nooit ver weg (Muyres 1999, 113).

⁴⁰ Op dit punt verschillen de hoorspelen in de meeste gevallen van de bronteksten.

⁴¹ Wat Boon hier doet met de brontekst, *The Fox*, is heel belangrijk. In de oorspronkelijke tekst is het namelijk Henry, de indringer, die de moord zal plegen. Hij kan de keuze van March niet verdragen laat Banford daarom boeten.

⁴² De aanpassingen aan *The Signal Man* zijn van groot belang. Niet alleen geeft Boon de vader van Nadine alle verantwoordelijkheid voor de eigenaardige gebeurtenissen. Boon zal daarenboven de seinwachter een familie geven. In *The Signal Man* was er enkel sprake van de vader zelf, bij Boon wordt dit aangepast tot een groep, een gemeenschap.

Het liefdesmanco zien we in *Het geweeschot* vooral bij Lea. Vanaf het eerste moment dat Walter hun huis binnenwandelt, heeft ze een toekomst met hem voor zich. Dat heeft niets te maken met liefde op het eerste gezicht. Het enige wat ze wil is ontsnappen aan het isolement waar zij en haar zus in vastzitten: 'Blijf maar, Walter. Het zal beter worden, ook met het werk enzo [...] En... en... O, Walter, ik verlangde er al zo lang naar dat hier... iemand kwam' (Boon 1952 b, 12-13). Nochtans is het niet alleen een gebrek aan liefde die maakt dat gevoelens aan de oppervlakte blijven. Voor Walter is liefde en huwelijk niets meer dan een berekening (Van den Briele 2004, 16). De kritiek op de moderne man is hier overduidelijk (Boon 1952 b, 14):

Ik was ginder zo eenzaam. Sinds lang verlang ik er naar een vrouw te hebben [...] van gisterenavond kreeg ik het te pakken. Ik zag u, en meteen wist ik, dat ik al die tijd alleen naar u heb gewacht. Ik zag u en wist het.

Sommigen zien deze oppervlakkige verhoudingen als een argument om de hoorspelen gelijk te stellen aan de verschillende werkjes die Boon voor De Zweep geschreven heeft. De betrekking tussen Maria en Oosterhuis in *Het ravijn der schimmen* wordt bijvoorbeeld vergeleken met de romances in de verschillende feuilletons (Van den Briele 2004, 14). Toch is er zoals gezegd in de hoorspelen een diepere betekenislaag te onderscheiden. Boon wil met deze oppervlakkigheden het gebrek van liefde aantonen en de geforceerdheid die de moderniteit met zich meebrengt. Een ander argument om de hoorspelen niet op dezelfde golfhoogte te plaatsen als de *Zweep*-verhalen is het feit dat de hoorspelen helemaal geen goed einde hebben. Er verandert op het einde niets (zoals in *Het geweeschot* en *Het ravijn der schimmen*) of het einde is ontvullend (*Mijn vader de seinwachter* en *Spel bij dageraad*). Een happy ending zoals in de feuilletons is er niet.

Een motief dat samenhangt met deze oppervlakkigheden is dat van het *masker*. Dit motief is alomtegenwoordig in het oeuvre van Boon. Verschillende personages proberen zich in de groep te gedragen in functie van wat van hen verwacht wordt. Mark, de grootgrondbezitter in *De voorstad groeit*, houdt steeds het hoofd koel, maar als hij even zijn masker durft afzetten ziet de lezer dat het hart van de man gebroken is. In de hoorspelen komt dit motief vooral tot uitdrukking door de verschillende achtergehouden geheimen. Zo heerst er in de kloof in *Het ravijn der schimmen* een grote angst en is het duidelijk dat de inwoners iets vreselijks te verbergen hebben achter hun dekmantel van geluk. Dat ontgaat zelfs Oosterhuis niet (Boon 1952 a, 22):

Waarom zijt ge plots zo stil, zo terughoudend geworden? (nadenkend) En zie, het is me reeds opgevallen hoe ook de anderen lachend en groetend mij naderen.. maar pas hebben ze mij de rug toegekeerd of ze worden eveneens zoals gij nu, stil en zwaarmoedig.

Op gelijkaardige wijze wordt in *Mijn vader, de seinwachter* veel informatie achtergehouden om de schijn – want zo hoort het in de moderne samenleving – hoog te houden. In het gezin mag duidelijk niet gesproken worden over het vreemde gedrag van Nadines vader. Toch is het Nadine die – met de

komst van Walter – haar masker af zal zetten. Nadines moeder blijft desondanks proberen de werkelijkheid te verdoezelen (Boon 1953 a, 8-9):

Nadine: Er is iets dat mij in vader afschrikt. (...) dat hij zo onrustig handelt

Moeder: (haastig): zwijg daarover, Nadine!

Nadine: (alsof zij dit niet heeft gehoord): Gij moet het ook wel gemerkt hebben, moeder! (...) hij wou op onderzoek uit, alsof hij vreest dat er iets gaat mislopen...

Moeder: (ontwijkend) Dat zal wel geweest zijn, om aan het bezoek van vanavond te ontsnappen.

3.2.2.2. *Spel bij dageraad en Standbeelden in de wildernis*

Net als de hierboven besproken luisterspelen, beschrijven *Spel bij dageraad* en *Standbeelden in de wildernis* een groep afgezonderde mensen. In *Spel bij dageraad* bestaat dit collectief uit uiteenlopende karakters die samen opgesloten zitten in een kelder, terwijl het in *Standbeelden in de wildernis* gaat om een hele beschaving. Via deze hoorspelen zal Boon aantonen dat hier eveneens het organisch in stand houden van een gemeenschap onhoudbaar is. Boon gaat hiervoor op zijn kenmerkende manier te werk. Een indringer zal zich telkens inmengen in de groep en de bestaande verhoudingen uit evenwicht brengen. De nieuwkomer krijgt de schuld op zich, maar uiteindelijk blijkt dat het ongeluk reeds van in het begin aanwezig was in de groep zelf.

Spel bij dageraad is een hoorspel dat verschilt van de andere, in die zin dat hier meer dan elders de focus wordt gelegd op de onderlinge relaties tussen de verschillende personages (Van den Briele 2004, 24). Meer dan in de andere hoorspelen krijgt de luisteraar uiteenlopende gemoedstoestanden en wisselende verhoudingen tussen de gevangenen te horen.⁴³ Door de protagonisten in deze benauwde situatie te plaatsen en daarbovenop twee nieuwelingen toe te voegen, creëert Boon opnieuw een situatie waarbinnen het onmogelijk is om een oprechte, hechte gemeenschap te vormen waarin er sprake is van wederzijds vertrouwen. Het regent verwijten over en weer en ze geven elkaar de schuld van hun gevangenschap.

Rops en Miller worden gezien als de vreemdelingen en krijgen meteen de schuld voor de afzondering van de hele groep. Vooral Berger is heel wantrouwig ten opzichte van deze “anderstaligen”.⁴⁴ Toch is ook hier het ongeluk al van in het begin aanwezig. Wauters, Berger en Paula zouden sowieso worden opgesloten door de Gestapo, met of zonder de nieuwelingen, want ‘wie met vuur speelt, zal zich verbranden’ (Boon 1954 b, 16).

⁴³ In het hoorspel worden deze wisselingen duidelijk gemaakt door verschillende stemvariaties. We lezen in de scenario's meer dan in de andere hoorspelen aanwijzingen van hoe de acteurs de stem moeten gebruiken. Zo wordt Wauters stem afgewisseld door kalmte, geprikkeldheid, driftigheid, ...

⁴⁴ ‘En geen mens kent hem, Wauters... geen mens kent zijn naam! [...] En niet alleen dat zij een nieuwe monteur aanvaard heeft – iemand die haar aanbevolen werd door wie – weet – wie maar bovendien dat die gek ook nog een vriend meebrengt. Dat is het toppunt!’ (Boon 1954 b, 6).

Uiteraard zorgen Rops en Miller voor enige complicaties, maar in tegenstelling tot Berger probeert Rops tenminste nog tot een oplossing en samenwerking te komen. Berger daarentegen zorgt er alleen maar voor dat de gemoederen in de kelder er nog slechter op worden, hij zoekt een zondebok en vindt die. Het is zijn schuld dat er een tweespalt ontstaat is in de groep en dat werkt een ontsnappingsstrategie tegen.

De “groep” waar het in *Standbeelden in de wildernis* om gaat is niet zo beperkt als in *Spel bij dageraad*. In dit hoorspel gaat het om een volk, meer bepaald de zwarte bevolking op het eiland Haïti. Na jaren van onderdrukking waren zij eindelijk op de goede weg, mede onder invloed van de Franse Revolutie. Hier is dus nog geen sprake van een idyllische situatie, maar door “de eerste der Zwarten” (Boon 1955 a,1), Louverture, wordt de utopische gedachte levend gehouden en in concrete plannen vertaald.⁴⁵ Boon zou Boon echter niet zijn als hij de utopie niet zou doen mislukken.

De gemeenschap wordt verstoord in haar ontwikkeling door indringers van buitenaf: Napoleon Bonaparte heeft Franse troepen naar hun kolonie gestuurd en Pauline Bonaparte wil hier koningin worden. Zij brengen het evenwicht dus duidelijk in gevaar. Toch zal ook in dit hoorspel de echte verantwoordelijkheid voor het kwaad liggen bij iemand uit de zwarte beschaving zelf. Het is Dessalines, de “negergeneraal”, die zijn eigen volk zal verraden.

Een ander typerend motief komt in dit hoorspel naar boven: dromen worden verwoest en geluk is van korte duur. De grote wens van Louverture mislukt door de achterbakse Dessalines. Maar ook het geluk van Dessalines blijkt kortstondig te zijn: al snel neemt de zwarte beschaving het terug op voor zichzelf en wordt Dessalines ter dood veroordeeld. Van een *happy ending* is in dit hoorspel geen sprake: Christophe, de zwarte Napoleon, zal nu als een tiran heersen over Haïti. Ook hier blijkt werkelijk niets veranderd te zijn.⁴⁶

3.2.2.3. De trein van zaterdagavond

De trein van zaterdagavond, Boons vierde luisterspel, heeft een aparte positie in deze thematiek. Hier worden geen interne verhoudingen binnen een gemeenschap beschreven om de onmogelijkheid van het vredige samenleven aan te tonen. Boon zal op een andere manier kritiek geven op de kunstmatigheid van de samenleving, door de gespletenheid van één persoon als

⁴⁵ Louverture wil een nieuwe beschaving oprichten die de blanke beschaving zou opvolgen in de geschiedenis. De manier waarop hij dat wil doen heeft echter niets met macht en uitbuiting te maken, maar met hard werk ten voordele van iedere bewoner: ‘Er ligt zomaar geen goud te rapen, ook niet voor ons. Maar er is integendeel goud te winnen, als we maar hard genoeg beginnen werken. Onze suikerplantages betekenen goud. En een nieuwe regering, dat vooral betekent goud... Wij moeten de meesters van dit eiland blijven, Dessalines. Haïti is de springplank (...) Haïti is het bruggenhoofd dat wij moeten behouden, ten koste van welke prijs ook, en van waaruit wij de ganse beschaafde wereld der blanken zullen beginnen oprollen’ (Boon 1955 a, 6).

⁴⁶ Niets verandert werkelijk: opnieuw een bewijs tegen de maakbaarheid van de mens.

onderwerp te nemen (Humbeeck 1992, 568). In dit hoorspel is er geen sprake van een indringer die door Boon gebruikt wordt om de oppervlakkigheden en de onderliggende problemen zwaar de oppervlakte te brengen.⁴⁷

Toch zijn de oppervlakkigheden en het bijhorende motief van het masker van essentieel belang in dit hoorspel. Uit het dragen van een masker is bij Matuschka een tweede persoonlijkheid ontstaan dat zijn eigen leven is gaan leiden in de dolgedraaide maatschappij. Het masker dat hem verplicht wordt door de moderne maatschappij, dat van de goede vader en de goede zakenman, wordt soms ruw van zijn gezicht gerukt om de “tweede Matuschka” naar de voorgrond te laten treden, een man bij wie alle oppervlakkigheden weggevalen zijn en die streeft naar de “bevrijdende mens” (Humbeeck 1992, 568).

Tot slot is ook in dit hoorspel het geluk slechts van korte duur. Matuschka heeft een bepaald visioen dat een groot verlangen in hem wakker maakt. Hij moet en zal een trein laten ontsporen. Het moment van ontploffing brengt een euforisch gevoel bij hem teweeg (Boon 1954 a, 21):

Terwijl de wagens de diepte ingingen, de hele trein in brokken en flarden tot één ruine versplinterde, sprong ik als een wild dier uit mijn schuilhoek tevoorschijn. Ik klampte mij vast aan een boomstam, lachte, gilde.

Het gelukzalig gevoel is echter kortstondig. Al snel ‘raasde’ hij rond ‘in dat gedeelte van het bos’, ‘wankelde, stortte neer, huilde... brulde als een bezetene’ (Boon 1954 a, 21). Hij wordt opnieuw overvallen door dat typische gevoel van de moderniteit, waarbij mensen steeds meer willen. Die ene aanslag was niet genoeg, hij moest er nog plegen om telkens dat kleine moment van euforie te verkrijgen.

3.2.3. Concrete kritieken op de moderniteit

3.2.3.1. Motief van de trein

*Als God in Boons werken is dood gegaan,
is hij vermoedelijk onder de trein gekomen
(De Wispelaere en Humbeeck 1989, 328)*

De trein is alomtegenwoordig in het oeuvre van Boon. Dit “product van de Rede” wordt bij Boon vaak als motief gebruikt in zijn groot anti-Verhaal, ‘dat van de Ondergang van de Trein, de Rede, de Vooruitgang’ (van den Brandt et al. 2001, 16). Het motief van de trein is een belangrijk argument om te stellen dat de hoorspelen van Boon wel degelijk de thema’s navolgen die zo eigen zijn aan Boons

⁴⁷ Tenzij de tweede persoonlijkheid van Matuschka gelezen wordt als een verpersoonlijking van “de indringer”.

werk. De trein neemt een prominente plaats in *Het gewerschot*, maar vooral in *De trein van zaterdagavond* en *Mijn vader, de seinwachter*.

In de eerste plaats gebruikt Boon - en dan vooral aan de hand van achtergrondgeluiden - de trein om een duistere sfeer te scheppen. We lezen bijvoorbeeld in *Het gewerschot*: 'het verre geratel van een trein, het voorbijrijden van auto's op de steenweg' (Boon 1952 b, 3). Via het treinmotief maakt Boon meteen duidelijk dat er iets angstaanjagends staat te gebeuren: de associatie trein/gevaar is van bij het begin duidelijk aanwezig. Een ander voorbeeld kan teruggevonden worden in *Mijn vader, de seinwachter*. Het hoorspel begint met 'het spelen van de wind in telefoondraden, het denderen van een trein' (Boon 1953 a, 2). Nadat is ingezoomd op Richard die zich een weg naar beneden probeert te banen, is het geluid van de trein - en dus ook van het ongeluk - reeds genaderd (Boon 1953 a, 2):

Het verre denderen van de trein is ondertussen tot een heftiger en sidderend aangezwollen. Het gillen van de treinfluit. Het onstuimig razen der wielen.

Naast het sfeerscheppen heeft de locomotief in *De trein van zaterdagavond* en *Mijn vader, de seinwachter* nog een diepere betekenis. De stoommachine als het symbool van de moderniteit speelt een zeer belangrijke rol in het verhaalverloop. In *Mijn vader, de seinwachter* is de vader van Nadine geen voorstander van het huwelijk van zijn dochter. Hij wil zichzelf verlossen van zijn toekomstige schoonzoon en maakt hiervoor gebruik van "het ijzeren monster". Hij drijft de zenuwen van Richard zodanig op de spits dat deze bijna vermorzeld wordt onder de trein. Met deze symbolische passage sluipt in de tekst dus tevens een kritiek op het conservatisme en het huwelijkssysteem.

Matuschka (*De trein van zaterdagavond*) wil in de eerste plaats wraak nemen op de samenleving en de moderniteit en zal daarom hét symbool hiervan letterlijk de diepte in doen storten. Boon maakt deze kritiek op de moderniteit en het bijhorende kapitalisme zichtbaar door een aantal subtiele details. Ten eerste laat hij Matuschka reeds in het begin van het hoorspel weglopen na een ruzie die over geld gaat. Het is niet toevallig dat hij vlak na deze discussie voor de eerste keer het wraakidee bedenkt (1954 a,3):

Stel U voor dat zo een trein ontspoord. Ontspoord! ONTSPOORT! Het gekraak het oorverdovend geschreeuw... (...) Stel u voor... vlammen die uit de verwoeste wagens omhoog rijzen, een chaos, een satanisch visioen. Dat... dat eens te mogen beleven!

Ook wanneer de aanslag net gepleegd is en Matuschka zich tussen de massa begeeft als slachtoffer, maakt Boon duidelijk dat de onderliggende drijfveer van het personage de hoop op wraak tegen de moderne materialistische mentaliteit is. Zo laat hij zijn personage ronddwalen met als enige punt van zorg: zijn koffer. Daarnaast vraagt Matuschka ook later een schadevergoeding aan voor 'moreel en lichamelijk leed, plus 200 verloren pengó' (Boon 1954 a, 13).

3.2.3.2. Kritiek op de arbeid

In zijn alomvattende reactie op de moderniteit is het onmiskenbaar dat Boon ook uithaalt naar het kapitalistische denken. Dat hebben we deels gezien toen we hierboven beschreven hoe Matuschka vervreemd geraakt van zichzelf door zijn financiële problemen en vervolgens wraakgedachten koestert. Boon reageert in zijn oeuvre echter niet alleen op de geldkwestie, ook de arbeid op zich werkt vervreemdend en is het onderwerp van kritiek. In *De Kapellekensbaan* bijvoorbeeld wordt dit naar voren geschoven door het verhaal zich te laten afspelen rond de fabriek in de Kapellekensbaan. Boon plaatst de verhaallijn van Ondine op de voorgrond, een meisje dat probeert te ontsnappen aan de routine van het fabrieksleven. Ook in *Menuet* zien we het vervreemdende effect van de “moderne” arbeid. De man dwaalt steeds verder en verder weg van zichzelf door het isolement waar hij beroepshalve in geplaatst wordt.

Dit motief van de geïsoleerde arbeid is zeer belangrijk in *Mijn vader, de seinwachter*. De vader van Nadine moet ook arbeid verrichten in puur isolement wat ervoor zorgt dat hij steeds verder wegdrijft van de realiteit, met alle gevolgen van dien. De oorzaak van het vreemde gedrag van de vader wordt vooral door Nadines moeder gelegd in de eenzaamheid van zijn uit te oefenen job (Boon 1953 a, 8 ; 12-13):

En schenk vooral geen aandacht, aan zijn nogal vreemde... manier van optreden [...]
Er wordt nauwkeurigheid en waakzaamheid van hem geëist. De hele dag door moet hij in gespannen waakzaamheid doorbrengen. En eigenlijk heeft hij toch geen bepaalde arbeid te verrichten. Ik bedoel, geen handenarbeid. Alleen maar voortdurend opletten of alles in orde is... Steeds maar langs de spoorbaan lopen en rondkijken... [...] Hij heeft alleen zijn kansen verkeken en is er daarna nooit weer bovenop gekomen.

Ook in *Het geweeschot* wordt kritiek gegeven op de werkzaamheden in de moderne wereld. De twee zussen moeten niet in puur isolement werken, maar hun arbeid is niettemin motiverend en geestelijk verrijkend te noemen⁴⁸. Ze werken dag in, dag uit lange uren en houden hier bijna niets aan over. Dat merkt ook Walter meteen op (Boon 1952 b, 6):

Walter: Brood en jam? Nu, meer hoeft het niet, helemaal niet. Maar... nu ja, met die zagerij – ge zaagt brandhout heb ik gezien – is het dan... (...) Tja, hoe zal ik het zeggen – gaat het dan zo slapjes?

Maria: We werken anders hard genoeg, zou ik zeggen.

Walter: Ja, des te erger. Maar ge kunt niet hard blijven werken, en steeds brood met jam hebben. Dat is geen uitkomst.

Vreemd genoeg heeft Boon in zijn eerste hoorspel, *Het ravijn der schimmen*, de portrettering van Oosterhuis niet overgenomen van Belcampo. Immers, Oosterhuis past perfect in een bepaald type personage dat gedoemd is ten onder te gaan aan de moderniteit (Belcampo 1958, 244):

⁴⁸ Deze passage is volledig overgenomen uit de brontekst, *The Fox*, waar Henry tegen March en Banford ook te kennen geeft dat deze manier van leven onhoudbaar is.

Ik was toen nog bezeten door een drang naar welstand, macht en aanzien en dat maakte mij ijverig. Ik ijverde zo in mijn vak dat alles van 't leven me eigenlijk ontging, ja ik was al zo ver heen dat ik elke vorm van genieten als iets onnatuurlijks beschouwde, elke werkzaamheid, die niet op mijn terrein lag als een verspilling van mijn kracht en alle godsdienst als een toevlucht voor lafhartigen

Het zal Boon niet aangesproken hebben dat Oosterhuis zo'n evolutie meemaakte naar een tedere, lieve en verstandige man die uiteindelijk in staat was de wonderen van de natuur te ontdekken. Indien Boon deze portrettering zou overgenomen hebben, zou hij zijn eigen overtuiging in de onmaakbaarheid van de mens hebben tegengesproken.⁴⁹

3.2.3.3. Kritiek op de godsdienst

Doorheen het hele oeuvre van Boon is er een steeds terugkerende kritiek op het geloof en andere geloofssystemen op te merken. Boon verwijst naar de Bijbel en gebruikt verschillende religieuze motieven die op een ironische manier verwerkt worden. Dat is ook in zijn hoorspelen niet anders. In *Het ravijn der schimmen* en *De trein van zaterdagavond* komen namelijk een aantal religieuze motieven terug die Boon overgenomen heeft uit de bronteksten. Deze fragmenten kunnen namelijk gebruikt worden om een kritiek op de godsdienst te formuleren.

De titel van het hoorspel *De trein van zaterdagavond* bevat alvast een religieus motief. Volgens de Hebreeuwse kalender is zaterdag de "opgelegde rustdag" (De Wispelaere en Humbeeck 1989, 570) en door dit in de titel te plaatsen legt Boon onmiddellijk een grote nadruk op het geloofselement. Daarnaast lezen we in Berndorff's *Het raadsel Matuschka* een gesprek tussen Jean Renard en zijn vrouw over een vorige treinaanslag die ook op een zaterdagavond was gepleegd. Deze "rustdag" wordt geëxploiteerd in dienst van de terreur. Het gesprek tussen Jean en zijn vrouw wordt integraal overgenomen door Boon (maar dan als een gesprek tussen Palfy en een andere reiziger).

Het motief van zaterdagavond is echter niet het enige detail godsdienstige element dat Boon zal overnemen uit de bron van Berndorff. In *Het raadsel Matuschka* draagt het hoofdpersonage steeds een amulet van de Heilige Sint Antonius en is hij een trouwe kerkganger. Ook in Boons hoorspel vinden we deze details terug.

Daarnaast neemt Boon in zijn eerste hoorspel, *Het ravijn der schimmen*, een aantal religieuze motieven in de mond die overgenomen zijn van de brontekst. Oosterhuis wordt in beide teksten door de inwoners behandeld als een afgod. In de kloof bevindt zich een tempel en de bewoners van het ravijn zijn in beide teksten Christenen (Boon 1952 a, 19):

⁴⁹ Overigens is dit niet het enige dat Boon niet heeft overgenomen. Belcampo's verhaal eindigt namelijk wel met een ontsnapping van Oosterhuis, maar maakt een belangrijke insinuatie dat hij snel terug naar de kloof zal gaan.

Wij zijn Christenen... in ons is het christendom het verst naar het Oosten vooruitgeschoven. Door Brahma werden we van de aarde afgesneden, en we zijn hier met onze godsdienst meegevlucht.

De kritiek op de godsdienst is niet ver te zoeken: de ene godsdienst drijft de andere godsdienst letterlijk de dieperik in. Maar ook het fundament van de godsdienst zelf wordt bekritiseerd, net zoals Boon deed in *De Paradijsvogel*. Ook hier is het geloof namelijk in de eerste plaats een dikke leugen om bepaalde kwetsende waarheden achter te verstoppen. De bewoners van de kloof koesteren de hoop dat hun zonden vergeven zouden worden van zodra iemand de vreselijke val zal overleven. Met andere woorden: hun zedelijk gedrag wordt door de schijn van het geloof goedgepraat (Boon 1952 a, 26):

Sinds eeuwen leeft in ons volk een sterke overtuiging, en die is: wanneer ooit een vreemdeling die vreselijke val zou overleven, zal dat een wonderlijk teken zijn... een teken van genade. En daarmee zou bevestigd worden dat ons volk niet helemaal verloren is... dat wij ons dan als gered mogen beschouwen, ondanks het ontzettende dat ge zopas hebt gezien.

3.2.3.4. Kritiek op de geschiedenis en de evolutie

Boon is een geëngageerde auteur, maar hij zal zich nooit volledig engageren voor een bepaalde ideologie. Voor hem is elke ideologie namelijk een “maaksel” van de maatschappij (Muyres 1999, 42). Elke machthebber en elke heersende ideologie heeft volgens hem de drang de “verdere evolutie” van de mensheid te bepalen. Boon gelooft niet in de maakbaarheid van de mens, en kan deze gedachte dus ook niet ondersteunen.

Volgens De Wispelaere beschikken de machthebbers over het gewapende woord, de Geschiedenis, en kunnen hiermee hun ideologie laten doorwerken op de bevolking (D’haen 1994, 496). Vandaar dat Boon zich afzet tegen de officiële geschiedschrijving en in plaats daarvan kiest voor het “persoonlijke moment” (D’haen 1994, 496). Ook dit komt terug in het hele oeuvre, onder andere door het anekdotische voorrang te geven op de “officiële” verhalen.

In Boons laatste hoorspel, *Standbeelden in de wildernis*, zien we deze kritiek als één van de hoofdthema’s verschijnen (Humbeeck 1992, 575). Het woord “geschiedenis” komt veel aan bod en wordt door Boon op een vooral ironische manier behandeld. ‘Geschiedenis is een vreemd iets’, lijkt wel de slagzin van het hoorspel te zijn. Louverture is er in dit hoorspel van overtuigd dat het ras van de “zwarten” op het punt staat zichzelf de geschiedenis toe te eigenen. Hij ziet de zwarte bevolking als de volgende schakel in de evolutie van de mens: ‘Wij zijn een verdere schakel in de ketting. Eens waren we negerslaven, die door de blanken op Haïti gebracht. Arme onwetende slaven waren we’ (Boon 1955 a, 4). Het optimisme dat van Louverture uitgaat, wordt echter snel verstoord door de achterbakse Dessalines. Boon maakt via dit personage duidelijk dat niemand de verdere schakel is in

de evolutie van het verfoeilijke menselijke ras. Dessalines maakt dezelfde fout als talrijke keren gemaakt werd in het verleden. Het geloof in de maakbaarheid van de mens is dus eens te meer de kop in gedrukt.

Daarnaast wordt ook op een andere manier gelachen met de geschiedenis. 'Geschiedenis is een dwaas ding. Het is eigenlijk maar een spel' (Boon 1955 a, 10): in het hoorspel wordt duidelijk dat de geschiedenis eigenlijk niets anders is dan een poppenspel - de ene nabootsing na de andere. Louverture bootst Napoleon na, de tempel van de zwarten heeft een Franse naam en de zwarten zingen de Marseillaise. Het standpunt is duidelijk: elke fase in de geschiedenis kent exact dezelfde personen en elke fase in de geschiedenis wordt op dezelfde manier beëindigd: zonder enige verbetering. 'Geschiedenis is een vreemd iets, Dessalines! Slechts hij wordt in de geschiedenis de verstandigste genoemd, die zich op de gepaste tijd en op de gepaste plaats bevond...' (Boon 1955 a, 28).

3.3. Personages en de menselijke aard

Boon kiest er steeds voor om personages te gebruiken die in de eerste plaats "mens" zijn. Daarom zijn de figuren in zijn werken bijna nooit geïdealiseerd en zijn ze bijgevolg geschikt om de "menselijke aard" te illustreren. Het zijn geen helden, maar zwakke schakels, figuren die gedoemd gaan onder hun eigen aard en de moderniteit.⁵⁰

De hiërarchische groep waartoe deze personen vaak behoren is de lagere sociale klasse. In *Het geweerschot* zien we hier een voorbeeld van: de zussen Marie en Lea knopen met moeite de eindjes aan elkaar. Daarnaast gaat Boon in zijn oeuvre en in zijn hoorspelen de "hogere beklede" personen niet onbesproken laten. Net zoals hij in zijn romans "belangrijke" figuren zal beschrijven op een eerder negatieve wijze, zien we hoe in *De trein van zaterdagavond* de hogere sociale klasse geportretteerd wordt in de figuur van Matuschka.

Belangrijk bij Boon is dat geen enkele persoon geïdealiseerd wordt. Voor hem wordt de menselijke aard in de eerste plaats gekarakteriseerd door egoïsme. Dat is meteen de voornaamste reden waarom het vormen van een oprechte gemeenschap onmogelijk is. Ook dat aspect zien we goed uitgewerkt in Boons luisterspelen. De vader in *Mijn vader, de seinwachter* en Lea uit *Het geweerschot* drijven het door hun egoïstische aard zo ver dat ze in staat zijn een moord te plegen. Hetzelfde zien we in *Het ravijn der schimmen*, waar de bewoners van de kloof mensen van hun leven beroven om zichzelf te kunnen voorzien van levensmiddelen. Tenslotte is de egoïstische kant

⁵⁰ In *Spel bij dageraad* wordt dit heldendom als een belangrijk motief genomen door Berger er expliciet afstand van te laten nemen.: 'Ik vertik het, later een held genoemd te worden. Gij kunt voor mijn part de held spelen, maar ik wil naar huis.' (Boon 1954 b, 28).

te onderscheiden in *Spel bij dageraad*. Ook hier denkt elke persoon alleen aan zichzelf en zorgt dit voor wederzijds wantrouwen en voor een onmogelijkheid tot samenwerking.

Een typerend kenmerk voor de menselijke aard bij Boon is het demonische en het dierlijke. Dat hangt nauw samen met de gespletenheid van de mens. Veel personages in Boons werk lijken in eerste instantie beschaafde mensen, maar hebben vaak een duistere kant waarin het dierlijke herkend kan worden. Meestal is dit gedrag te verklaren als de consequentie van de moderniteit. Het demonische en de gespletenheid van de mens vinden we ook in de hoorspelen terug, bijvoorbeeld in de vader van Nadine in *Mijn vader, de seinwachter*. Het isolement van de vader heeft in zulke mate op hem ingewerkt dat zijn demonische kant de bovenhand neemt en hij zichzelf vervolgens voorstelt als een schim die zijn toekomstige schoonzoon de dood wil indrijven. Hetzelfde kunnen we zien bij Lea in *Het geweeschot*.

Matuschka in *De trein van zaterdagavond* is het mooiste voorbeeld van deze gespletenheid van de mens. Net zoals de heer Wadman in *De Paradijsvogel* komt Matuschka over als een beschaafd man (Boon 1954 a, 24):

Hij heeft een zeer uitstekende naam, behoort onder andere tot de mildste schenkers, als er gecollecteerd wordt voor de godsdienstige doeleinden. Hij gaat ook trouw ter kerk.

Maar net zoals de heer Wadman achter deze façade onzedelijke feiten pleegt, zien we dat er in Matuschka ook een andere persoonlijkheid schuilt. In de wiken beschrijft men hem als een man die in het midden van de nacht toekomt en zich daar gedraagt als een gek. De politieagenten kunnen er niet bij dat deze beschaafde man in de cel zit, tot ze het volgende tafereel zien (Boon 1954 a, 21):

Maar... dat is geen mens meer, meneer Hainz! Dat is een dier, een wild verscheurend dier loopt daar in de cel rond! [...] Kijk dan toch, meneer Gennat! Hoe dit wilde dier in zijn cel rondwaart. De haren hangen hem in de ogen, schuim staat hem op de lippen. Hij slaat zijn vuisten stuk tegen de muren.

Deze personages krijgen bij Boon doorgaans een grote sympathie, omdat zij de ware crisis van de moderne mens in beeld brengen (Humbeek 1992, 569). Matuschka wil een einde maken aan de moderniteit en de consequenties die de moderniteit met zich meebrengt. Boon beschrijft deze man niet als een waanzinnige. Voor hem stellen deze personen juist de werkelijke mens voor. Dat kunnen we lezen in het artikel dat Boon schreef over Matuschka in *De Zweep*: 'Terecht vraagt men zich af, of deze Silvester Matusjka geen waanzinnige was! Een waanzinnige? Helemaal niet!' (Boon 1952 c, 4).

Tot slot valt ook in de hoorspelen op hoe vrouwen – net zoals in het oeuvre van Boon – meestal de sterkere karakters zijn en de mannen vaak gezien worden als zwakkelingen. De vader van Lea en Maria in *Het geweeschot* kan niet gezien worden als een sterk personage. Hetzelfde gaat op voor de

vaderfiguur in *Mijn vader, de seinwachter*. Ook in *Spel bij dageraad* neemt Paula de leiding in handen en in *Het ravijn der schimmen* wordt de verantwoordelijkheid voor de verzorging van Oosterhuis in de handen van een vrouw gelegd, Maria.

Een speciale soort vrouw in de romans van Boon zien we in het Ondine-personage dat reeds hierboven beschreven werd. Deze “incarnaties van het kwaad”, die tegelijkertijd de paradox tonen van constructie en destructie, vinden we ook terug in de hoorspelen - meer bepaald in *Het gewerschot* en *Standbeelden in de wildernis*. Lea is namelijk enerzijds het toonbeeld van een zelfstandige vrouw die de houtzagerij onderhoudt, terwijl ze anderzijds het kwade monster uitbeeldt dat er alles aan zal doen om het geluk van haar zus en Walter in de weg te staan.

In *Standbeelden in de wildernis* wordt een belangrijke positie ingenomen door Pauline Bonaparte, de zus van Napoleon die zich opmaakt om koningin van Haïti te worden: ‘Ik zal er de heerseres zijn. Ik zal heersen over Haïti, al moest de laatste man er voor geofferd worden!’ (Boon 1955 a, 16). Zij is in alle opzichten de incarnatie van het kwaad, sluwheid is haar leidmotief (Boon 1955 a, 21-22):

Sluwheid is misschien wel het voornaamste in dit leven. Sommigen beschikken over haast onbeperkte middelen. Sommigen zijn geniaal. Maar wat baat het, als men het niet ten gepaste tijden gebruiken kan? (...) wij beschikken over reserves, waaruit deze negers nog niet kunnen putten. Duizenden jaren van sluwheid moeten tenslotte overwinnen op de primitieve kracht...

Conclusie

Met deze scriptie hoop ik een nuancering te hebben aangebracht bij de algemeen geldende veronderstelling dat de hoorspelen van Louis Paul Boon het niet verdienen gerekend te worden tot zijn literaire oeuvre. Deze negatieve positionering van de luisterspelen wordt door voorgaande onderzoekers gemaakt op basis van een aantal punten. In de eerste plaats onderstrepen onderzoekers het feit dat zowel de hoorspelen als de feuilletonverhalen geschreven zijn in dezelfde periode, dit zijnde de periode waarin Boon te kampen had met financiële moeilijkheden. De vaststelling dat zowel het laatste hoorspel als het laatste *Zweep*-verhaal getoond en gepubliceerd zijn in 1954 versterkt deze speculatie. In dat jaar krijgt Boon namelijk een vaste job aangeboden bij *De Vooruit* en komt er een einde aan de financieel moeilijke periode.

Daarnaast nemen onderzoekers het bronnengebruik als argument om de minderwaardigheid van de hoorspelen aan te tonen. Een van de belangrijkste onderscheidende elementen bij Boon is zijn intertekstualiteit en zijn gave om bronnen te herwerken tot een parodie met een ondergrondse kritiek op de gevestigde orde. Van zo'n herwerking is in de hoorspelen inderdaad geen sprake. Velen menen dat het in de hoorspelen om een "simpele ontlening" gaat die dan nog nietig is in vergelijking met het originele. Door het bronnengebruik te onderzoeken ben ik echter tot een andere conclusie gekomen. Er is inderdaad sprake van *ontlening*, maar Boon neemt enkel de thema's en verhaallijnen over die hij zelf interessant achtte in het licht van zijn oeuvre.

Ik heb vastgesteld dat Boon op twee manieren te werk gaat wanneer hij zich baseert op een bestaande tekst. In het eerste geval bevat de oorspronkelijke tekst *zelf* een aantal thema's die passen in Boons poëtica en themarepertoire. Dat was het geval in *De trein van zaterdagavond* en *Het ravijn der schimmen*. In het tweede geval neemt Boon de grove verhaallijn over van de bronteksten maar maakt kleine en grote aanpassingen zodat het geheel meer in zijn visie past. *Het gewerschot*, dat gebaseerd is op *The Fox* van D.H. Lawrence en *Mijn vader, de seinwachter*, teruggaand op *The Signal Man* van Charles Dickens zijn daar voorbeelden van.

De thema's en motieven die naar boven komen in de luisterspelen zijn stuk voor stuk te plaatsen binnen het oeuvre van Boon. Voor deze vaststelling is het niet relevant dat sommige thema's reeds aanwezig waren in het basisverhaal. Boon heeft de teksten namelijk *zelf* gekozen en heeft ze vervolgens omgewerkt tot *zijn* hoorspel. Had het oorspronkelijke verhaal elementen die niet in Boons visie paste, zoals het mysterieuze element van de vos in Lawrence's *The Fox*, gooide hij deze gewoon overboord.

Verschillende thema's worden in Boons hoorspelen naar voren gebracht. Net zoals in zijn overige werken kunnen deze elementen geplaatst worden onder een alomvattende "reactie op de moderniteit". In de eerste plaats wordt een bepaalde *gemeenschap*, een *groep* mensen bestudeerd. Boon gelooft *niet* in de maakbaarheid van de mens en heeft over het algemeen een negatief beeld van de sterveling. De op het zicht utopisch lijkende situaties in de hoorspelen (bijvoorbeeld in *Het ravijn der schimmen*) worden naarmate het verhaal vordert ontkracht.

Boon wil de onhoudbaarheid van de gemeenschap tonen en doet dit (vooral) in de hoorspelen via het toevoegen van een *indringer*. Deze buitenstaander lijkt er voor te zorgen dat het evenwicht in de groep verstoord geraakt, maar steeds weer blijkt dat het eigenlijke probleem reeds van binnenin aanwezig is. Dat de harmonie zo snel verstoord kan geraken, heeft maar één verklaring: de kunstmatigheid van de moderne samenleving. Mensen worden verplicht een masker op te zetten en zich te gedragen volgens de spelregels van de maatschappij. Deze motieven komen meer dan eens voor in Boons romans en spelen ook in de hoorspelen een belangrijke rol.

Daarnaast wordt in de hoorspelen het motief van de trein frequent gebruikt. De locomotief is een constante in het oeuvre van Boon. Het is hét symbool van de harde moderniteit en de dreiging dat de vooruitgang afstevent op een afgrond. In bijna elke roman horen we het rommelen van de trein en dat is in de hoorspelen eveneens het geval. In *De trein van zaterdagavond* en *Mijn vader, de seinwachter* is dit motief zelfs zo belangrijk dat het hele verhaal rond de locomotief draait.

In de formulering van de kritiek op de moderniteit komen nog motieven terug die zowel in de romans als in de hoorspelen aan te duiden zijn. Zo wordt onderhuidse kritiek gegeven op de arbeid van de moderne mens, het systeem van de godsdienst en het idee dat de er zoiets is als "evolutie" en geschiedenis. Niet alleen dezelfde thema's komen terug. Op het vlak van de personages zijn er insgelijks overeenkomsten met Boons oeuvre. De mens wordt voorgesteld als zijn egoïstische en demonische zelve. Vrouwen hebben over het algemeen een sterkere positie dan mannen en idealisering worden *nooit* gemaakt.

Tot slot spelen alle verhalen zich af op *afgesloten* plaatsen, net zoals in Boons romans. De tweespalt natuur/stad wordt afgewogen tegenover elkaar, maar geen van beide wordt geïdealiseerd. De plaatsen waarin de verhalen zich afspelen zijn onguur en dragen een triestige stemming mee. De uitzondering in *Het ravijn der schimmen* niet meegerekend, spelen de hoorspelen zich af in milieus waarin je liever niet zou vertoeven.

Ik kan uit mijn onderzoek concluderen dat de hoorspelen van Louis Paul Boon tussen de *Zweep*-publicaties enerzijds en de kwaliteitsvolle romans anderzijds geplaatst moeten worden. De

verschillende thema's en motieven die zo typerend zijn voor "de schrijver van het volk" worden te veel aangehaald in de hoorspelen om ze zomaar te negeren. De ondergrondse kritiek op de moderniteit is duidelijk af te lezen.

Tegelijk maak ik toch wel de kanttekening dat de luisterspelen niet op hetzelfde niveau mogen worden gezet als de romans. Boon had niet dezelfde vrijheid zoals hij die wel had in zijn persoonlijke schrijven. Per slot van rekening hadden de hoorspelen goedkeuring nodig om afgespeeld te worden op de nationale radio. Daarnaast valt door het nieuwe medium veel van Boons uniciteit weg in de hoorspelen. Het typische gij-vertelperspectief dat in zijn romans een extra laag van betekenis creëerde, valt bijvoorbeeld weg.

Door de beperkte omvang van dit onderzoek heb ik gekozen om de hoorspelen te onderwerpen aan een thematische analyse. Het zou echter interessant nieuw onderzoek kunnen leveren de hoorspelen in narratologisch licht te onderzoeken. In elk geval is het verbazend dat de hoorspelen van Boon tot nog toe zo weinig aandacht kregen in het literaire onderzoek naar één van onze grootste Vlaamse schrijvers. Ze verdienen beter.

Bibliografie

Primaire boeken

- Belcampo. *De fantasieën van Belcampo*. Amsterdam: Kosmos, 1958. Print.
- Berndorff, H.R. *Het raadsel Matuschka*. Trans. Amsterdam: Dieck & Co Stuttgart, 1931. Print.
- Boon, Louis Paul. *Het ravijn der schimmen*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op dinsdag 13 mei 1952 [a].
- Boon, Louis Paul. *Het geweerschot*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op dinsdag 9 september 1952 [b].
- Boon, Louis Paul. *Mijn vader, de seinwachter*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op woensdag 12 augustus 1953 [a].
- Boon, Louis Paul. *De Kapellekensbaan: roman*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1953 [b]. Print.
- Boon, Louis Paul. *De trein van zaterdagavond*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op woensdag 28 april 1954 [a].
- Boon, Louis Paul. *Spel bij dageraad*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op woensdag 1 december 1954 [b].
- Boon, Louis Paul. *Standbeelden in de wildernis*. Exclusief hoorspelscenario. Brussel: VRT. Uitgezonden op woensdag 13 juli 1955 [a].
- Boon, Louis Paul. *Wapenbroeders: Een getrouwe bewerking der aloude boeken over Reinaert en Isengrimus*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1955 [b]. Print.
- Boon, Louis Paul. *De paradijsvogel: relaas van een amorele tijd*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1958. Print.
- Boon, Louis Paul. *Vergeten straat*. Amsterdam: Querido, 1961. Print.
- Boon, Louis Paul. *Als het onkruid bloeit*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1972. Print.
- Boon, Louis Paul. *Verscheurd jeugdportret*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1975. Print.
- Boon, Louis Paul. *De Kapellekensbaan: roman*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985. Print.
- Boon, Louis Paul. *Niets gaat ten onder*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990. Print.
- Boon, Louis Paul. *Radio Actief*. Antwerpen- Lier: Festina Lente, 1991. Print
- Boon, Louis Paul. *De Kapellekensbaan*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2013. Print.
- Dickens, Charles. "The Signal Man." *Three Ghost Stories 1859*. Project Gutenberg e-books, 9 maart 2013. Web. 25 februari 2015.
<<http://www.gutenberg.org/files/1289/1289-h/1289-h.htm>>

Dickens, Charles. "The Lamplighter." *The works of Charles Dickens volume 28, 1905*. Project Gutenberg e-books, 11 januari 2015. Web. 20 februari 2015.
< <http://www.gutenberg.org/files/927/927-h/927-h.htm>>

Lawrence, D.H. "The Fox." *The Ladybird; The Fox; The Captain's Doll*. Harmondsworth: Penguin books, 1961. 83-158. Print.

Secundaire boeken

Belgisch Nationaal Instituut Voor Radio-omroep. Jaarverslag 1955. Brussel: Belgisch nationaal instituut voor radio-omroep, n.d.

Boon, Jeanneke. *Mémoires*. Antwerpen: Houtekiet, 1990. Print.

Boon, Louis Paul (pseud. J. D'Harck). "Twintig jaar geleden leefde Matuschka. Wat was dat voor een mens?." *De Zweep* 15 juni 1952 [c]: 4-5. Print.

Boon, Louis-Paul, and Jos Muyres. *Brieven aan literaire vrienden*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1989. Print.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Liefde van Annie Mols/Het nieuwe onkruid/Als het onkruid bloeit. Verzameld werk deel 14*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2005. 839-904.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *De avond vraagt u/ 3 mensen tussen muren/De voorstad groeit. Verzameld werk deel 1*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2007[a]. 427-454.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Bende van Jan de Lichte/De zoon van Jan de Lichte. Verzameld werk deel 8*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2007[b]. 389-414.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Abel Gholaerts. Verzameld werk deel 2*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2008. 373-409.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Vergeeten straat. Verzameld werk deel 3*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2009. 231-276.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *De paradijvogel/Het boek Jezebel/De meisjes van Jesses. Verzameld werk deel 13*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2010. 417-502.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Boontje's reservaat. Verzameld werk deel 11*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2012. 391-460. Print.

Boon, Louis Paul en Kris Humbeek. Afterword. *Memoires van de Heer Daegeman/Eros en de eenzame man. Verzameld werk deel 18*. By Humbeek. Utrecht [etc.]: De Arbeiderspers, 2014. 291-375.

Boon, Louis Paul, Bert Vanheste, en Jos Muyres. *Memoires Van Boontje*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988. Print.

- Bruinsma, Ernst. *Louis Paul Boon en het modernisme in Vlaanderen*. Antwerpen: UIA. L.P. Boon-documentatiecentrum, 1998. Print.
- Bulte, Ineke. *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht: HES, 1984. Print.
- Bulte, Ineke. "Het hoorspel. Radioprogramma en kunstvorm." *Ons Erfdeel, jaargang 29*. Raamsdonkveer: Stichting Ons Erfdeel 1986: 413-420.
- Bulte, Ineke. "Dagwerk." *De Kantieke Schoolmeester. Halfjaarlijks tijdschrift voor de Boonstudie 6-7*. Wilrijk: UIA. Documentatiecentrum voor de wetenschappelijke studie van het werk van Louis Paul Boon, n.d. 1994: 681-684.
- Cattoir, Marianne. "Poppenspel van de menselijke dwaasheid. Vergeten straat op scène bracht." Diss. Universiteit Gent, 2009.
- Cumps, Dorian. "Gedaantewisselingen van Louis Paul Boons Ondine: van de romantiek tot het Ondinisme." *Neerlandistiek in contrast. Handelingen Zestiende Colloquium Neerlandicum*. Amsterdam: Rozenberg Publishers, 2007: 97-106.
- Decorte, Luc. "Louis Paul Boon bij Moritoen. Moritoen bij Louis Paul Boon." *Maatstaf mei/juni 1980*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980, 170-189.
- De Wispelaere, Paul, and Kris Humbeek, eds. *Louis Paul Boon, schrijver*. Antwerpen: L.P. Boon-documentatiecentrum, 1989. Print.
- De Wispelaere, Paul. "Notities bij 'Boontje'." *Dromen en geruchten: opstellen over Boon en Claus, aangeboden aan Bert Vanheste*. Eds. Jos Joosten and Jos Muyres. Nijmegen: Vantilt, 1997. 57-71. Print.
- D'Haen, Theo. "Boon, postmodern?" *De Kantieke Schoolmeester: Halfjaarlijks tijdschrift voor de Boonstudie 6-7*. Wilrijk: UIA. Documentatiecentrum voor de wetenschappelijke studie van het werk van Louis Paul Boon, n.d., 1994-1995: 485-508.
- D'Haveloose, Willem. "Raymond Brulez. Een verkenning." Diss. Universiteit Gent, 1962.
- Hellemans, Frank. "De castratie van Louis Paul Boon." *Knack*, 6 maart. 2012. Web. 10 februari 2015.
<<http://www.knack.be/nieuws/boeken/de-castratie-van-louis-paul-boon/article-normal-50791.html>>.
- Humbeek, Kris. "L.P. Boons 'verzamelde' hoorspelen." *De Kantieke Schoolmeester. Halfjaarlijks tijdschrift voor de Boonstudie 1-2*. Wilrijk: UIA. Documentatiecentrum voor de wetenschappelijke studie van het werk van Louis Paul Boon, n.d., 1992: 563-576.
- Humbeek, Kris. "L.P. Boon, historiograaf. Het beeld van de negentiende eeuw in Boons 'historische romans'." *Nederlands in culturele context. Handelingen twaalfde Colloquium Neerlandicum*. Woubrugge: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, 1995: 85-107.
- Humbeek, Kris. "Boon en de komst van de trein." *Spoor de mensen een geweten. Het 'averechts' boemeltje van Boon*. Berchem: EPO. 1999 [a]. Print.
- Humbeek, Kris. "'Een vrouw heeft lief' en andere feuilletonverhalen." *De Vlaamse Gids*

- jaargang 83,4*. Antwerpen: Stichting De Vlaamse Gids, 1999 [b]: 24-30.
- Humbecq, Kris. "Omtrent twee Jong-Vlamingen en de oorlog: Louis-Paul Boon en Raymond Brulez" *Revolver jaargang 33, 1 juni*. Antwerpen: Revolver, 2006: 72-94.
- Janssens, Marcel. "Van 'Het nieuwe onkruid' naar 'Als het onkruid bloeit'." *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en letterkunde*. Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en letterkunde, 2006. 199-210.
- Missinne, L. "Boon en Walschap, verwante zielen op afstand". *Dromen en geruchten: opstellen over Boon en Claus, aangeboden aan Bert Vanheste*. Eds. Jos Joosten and Jos Muyres. Nijmegen: Vantilt, 1997. 21-33. Print.
- Muyres, Jos. "De zee, de wouden en God...? Dan toch liever de houtzagerij van Gust van neste." *Dromen en geruchten: opstellen over Boon en Claus, aangeboden aan Bert Vanheste*. Eds. Jos Joosten and Jos Muyres. Nijmegen: Vantilt, 1997. 33-57. Print.
- Muyres, Jos. "Schrijven in de marge. Over een onbekend pseudoniem en een onbekende roman van Louis Paul Boon." *Berichten uit Boonland 4,2 juni*. Heverlee: Louis Paul Boon genootschap, 1998: 6-29.
- Muyres, Jos. *Louis Paul Boon: Het vergeefse van de droom*. Nijmegen: SUN, 1999. Print.
- Nuyens, Bart. *Louis Paul Boon en de (stille) film*. Antwerpen: UIA. L.P. Boon documentatiecentrum, 1998. Print.
- Poppe, Andries. "De evolutie van het luisterspel sinds 1950." *Vlaanderen: tijdschrift voor kunst en cultuur. Jaargang 22,2*. Tiel: Christelijk Vlaams kunstenaarsverbond, 1973: 162-163.
- Raat, G.F.H. "Het leven als een wiel." *Maatstaf mei/juni 1980*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1980, 45-77.
- Roggeman, Willem M. "Louis Paul Boon" *Beroepsgeheim 2*. Antwerpen: Walter Soethoudt, 1977: 179-202.
- Van Bork, G.J. "Over Boons gebruik van bronnen in De paradijsvogel." *Literatuur. Jaargang 8*. Amsterdam: University Press, 1991: 142-148.
- Van Bork, G.J., D. Delabastita, H. Van Gorp, P.J. Verkruijse en G.J. Vis. "Hoorspel." *Algemeen Letterkundig Lexicon*, 2012-2014. Web. 14 februari 2015. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00880.php.
- Van den Brandt, Ria, Bert Vanheste, and Erik Borgman. *Louis Paul Boon En De Verscheidenheid Van De Wereld*. Nijmegen: Vantilt, 2001. Print.
- Van den Briele, Luc. "De zweepverhalen van Louis Paul Boon." *Boek en bibliotheek 2 januari februari-maart*. Gent: Bibliotheekvereniging van het Willemsfonds, 1984:193-200. Print.
- Van den Briele, Luc. "De hoorspelen van Louis Paul Boon." *Boelvaar Poef 4, 3 september*. Aalst: Louis Paul Boon genootschap, 2004: 5-29.
- Van den Oever, Annie. *Het leven zelf. Louis Paul Boon als romanvernieuwer*. Antwerpen: Wever en Bergh, 2007. Print.

