



Faculty of Arts

Department of Applied Linguistics/ Translation and Interpretation

Master's Thesis Translation

When accessibility becomes storytelling:
from audio description to audio drama

Eline Van der Jonckheyd

Supervisor: Dr. Aline Remael

Co-supervisor: Dr. Gert Vercauteren

Assessor: Dr. Frank Peeters

University of Antwerp
Academic year 2015-2016

Ondergetekende, Eline Van der Jonckheyd, studente Engels-Spaans in de opleiding Master in het Vertalen, verklaart dat deze masterproef volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf is geschreven. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

The undersigned, Eline Van der Jonckheyd, student enrolled in the Master's program in translation (English and Spanish), declares that this Master's thesis is completely original and that it was written exclusively by herself. All information and ideas extracted from external sources have been provided with an explicit and detailed reference.

17/05/2016

Abstract

This paper investigates some issues involved in turning the audio description of a TV series into an audio drama. More specifically, it examines whether the users of audio dramas would understand and appreciate the audio described product, in which the AD describes the visuals that are still present, if it were presented to them as a purely aural product. The focus of the paper does not lie on technical productional issues, but rather on the writing process and problems one may encounter when adapting an existing audio described product in order to use it as an audio drama, or when writing an audio description that can also be of use as an audio drama.

The research presented here consists of two parts: a literature review and a case study. In the literature review, the nature of both audio drama and audio description is commented upon. An overview of existing forms is given, terminology of audio dramas is briefly discussed, and the essential components of audio drama and audio description are presented. Additionally, different European guidelines for both forms are analyzed and commented upon by means of the opinions of various professionals. The literature review concludes with some general findings about the differences and similarities between audio drama and audio description. Moreover, it answers the research question on a theoretical level, stating that an audio description can indeed be adapted for use as an audio drama or can be written in function of its second life as a purely aural medium.

The findings of this literature review are subsequently tested in a case study involving the popular *Who done it*-genre, which is a traditional, highly narrative genre. The audio described season of a Flemish television series, *Witse* (Coghe, Goris, & Van Berlo, 2012), and an Flemish audio drama of the same genre, *Dams en Van Deun* (Schats, 2008–2010), are analyzed and compared in order to check whether the findings of the literature review are confirmed by practice. These series do not only belong to the same genre, but also relate about the same police department, which makes them utterly fit for comparison. In order to bring structure and to enable a valid conclusion, the analysis is carried out applying the same components that were found to be essential for audio drama and audio description in the literature review. This chapter concludes with the findings about the similarities and differences between the two series, and reveals that very few changes would have to be made when adapting the audio description for the purely aural medium.

The paper ends with preliminary conclusions for the *Who done it*-genre, which might be also valid for other genres with a high narrative focus, although this should be tested. More suggestions for further research involving other genres are offered at the end of the paper. Moreover, the work presented here is still of a rather theoretical nature. It would therefore also be very interesting to see it been tested in reception research with both sighted and blind or visually impaired people.

Acknowledgements

When, in August 2015, I started thinking about my Master's thesis, the only thing I was sure about was that I wanted to write something about audiovisual translation. Therefore, I wrote to Dr. Aline Remael to ask her if she would want to supervise a thesis about subtitling Flemish dialects, which was my idea for a topic at that time. Although she advised against this initial idea, she did agree to supervise me and she listed some other interesting topics regarding audiovisual translation. One topic in the list instantly drew my attention, namely the relation between audio description and audio drama. Consequently, I contacted Nina Reviere, a PhD student working on AD at the University of Antwerp. She was immediately willing to help me get the research started. Particularly in the initial stage, her advice and corrections have helped me a lot. I want to thank her for her critical readings of the first drafts, which made me pay more attention to preciseness and to the nature of academic writing. It is this academic writing, especially in English, which I found the hardest challenge to overcome. Therefore, my special thanks goes to Aline Remael for all the time she spent in pinpointing language-related issues. Moreover, she also put a lot of effort into the supervision of the content-related coherence of this paper and she checked upon the progress in general regularly.

During this year, I have encountered a few moments in which I did not think it possible to write a Master's thesis in one year. When spring came and the sun was calling, audio description all of a sudden looked just slightly less radiant. However, on the 18th of March 2016, my co-supervisor, Gert Vercauteren, defended his PhD thesis with fire, and thereby gave me the drive to go back to work on this brilliant topic, wherefore a cordial thank him.

The most interesting part of this paper, in my personal opinion, is that it is not a purely theoretical work. Credit for this practical approach goes to Ludo Schats, who from the very beginning agreed to collaborate on the research. More specifically, my thanks goes out to him for providing scripts and other information, and for taking the time to participate in an almost two hour-long during interview. His insights and explanations really helped to fully understand the radio play and the audio description he has written.

Finally, I also owe profound thanks to all those, friends and family, who have supported and encouraged me. To my parents and sister, who have shown a keen interest and who pushed me forward when I thought I would never be able to finish this thesis in one year. To all those friends and family members who have read my drafts in order to correct mistakes I had not seen even after several readings and reviews. And finally to my partner Mauricio, who supported me in all the ways previously mentioned and above all, always believes in me, even when I doubt myself.

Table of contents

1	Preface	1
2	Introduction	2
3	Literature review	5
3.1	Audio drama	5
3.1.1	Different forms of audio drama	5
3.1.2	What's in a name?	11
3.1.3	Essential components of audio drama	13
3.2	Audio Description	18
3.2.1	Different forms of AD	19
3.2.2	Essential components of AD	20
3.3	Conclusion: differences and similarities between audio drama and AD	27
4	Case study.....	30
4.1	Corpus and methodology.....	30
4.2	Analysis of the audio drama series <i>Dams en Van Deun</i>	31
4.2.1	Adaptation or creation	32
4.2.2	Storytelling	32
4.2.3	Images	34
4.2.4	Characters	35
4.2.5	Dialogue	36
4.2.6	Sound.....	37
4.3	Analysis of the television series <i>Witse</i> with AD.....	39
4.3.1	Storytelling and the influence of AD.....	39
4.3.2	Images	41
4.3.3	Characters	42
4.3.4	Dialogue	44
4.3.5	Text on screen	44
4.3.6	Sound.....	45
4.4	Conclusion: differences and similarities between <i>Dams en Van Deun</i> and <i>Witse</i> with AD..	48
5	Concluding discussion.....	52
6	Reference list.....	i
7	Appendices	v
7.1	Audio drama	v

7.1.1	Appendix 1: Introductions given on the radio before broadcast of fragments of <i>Dams en Van Deun</i> episode 2 and 17 (with translation into English)	v
7.1.2	Appendix 2: Script of <i>Dams en Van Deun</i> , episode 2: <i>De put in Bever</i>	ix
7.1.3	Appendix 3: Transcription of <i>Dams en Van Deun</i> , episode 17: <i>Fatale Passie</i>	liii
7.2	Audio description	lxxvi
7.2.1	Appendix 4: Transcription of <i>Witse</i> with AD, season 9, episode 3: <i>Sans Papiers</i>	lxxvi
7.3	Interview with Ludo Schats	cxxvii
7.3.1	Appendix 5: Transcription in Dutch	cxxvii
7.3.2	Appendix 6: Summary in English	cxlvii

1 Preface

Mankind is a social species. Many people enjoy being part of a group, part of a bigger whole. We go to events, talk about the same topics and join uncountable organizations and clubs. However, even though today's society is also very diverse and all about inclusion, there are still some very basic activities that part of the world's population still cannot engage in. In some cases, even buildings remain inaccessible to some, simply because such basic facilities as ramps for people in wheelchairs are often not provided, whatever the reason might be: limited budgets, organizational issues or simply a lack of consciousness.

When it comes to less straightforward forms of accessibility provision, the situation worsens. One of these forms of accessibility is audio description (AD), which renders all the important visual elements of a film, television program, theatrical play, dance performance, museum exhibition or other form of art in words in order to enable blind or visually impaired audiences to understand and appreciate this art in the same way as their sighted peers do. Unfortunately, this technique is not yet widespread on Flemish television, in film, in theatre et cetera., even though there are some initiatives that promote the production of AD for public purposes. It is for example a big step forward that the Flemish department of culture, youth, sports and media now obliges films that are mainly sponsored by the Flemish Audiovisual Fund (VAF) to include AD. (Gatz, 3/1/2016)

In spite of these initiatives, the production of AD will probably not grow exponentially if no other ways are found to make it financially viable. Therefore, this paper researches the possibilities of giving an audio described television series or film a second life as an audio drama. If this can be done, the hard work of audio describers would not be limited to one time use and the sales of audio dramas might enhance the financial means of producers. Moreover, the significantly expanded target audience might create more demand for AD.

2 Introduction

Every time someone describes to me what he or she sees – in a picture, at the movies, simply on the street – I fit this new information into the image that my own non-visual perceptions have already created in my mind. To put images into language, that is what it is about.

(Devos, March 2005, quoted in Remael, 2015, author's translation)

Devos, ex-student at the former HIVT (Higher Institute for Translators and Interpreters)¹, describes exactly what AD is all about: to put images into words, to include the blind and visually impaired into the world of the sighted. More specifically, AD “renders Visual Arts and Media accessible for this target group” (Remael, Reviere & Vercauteren, ADLAB, 2014) and thereby takes over part of the job family members and friends of blind and visually impaired people have been carrying out for years.

Although it might seem that AD-services have a very straightforward target group, that is not or no longer the case. Remael, Reviere and Vercauteren (ADLAB, 2014) and Vercauteren (2016, p. 16–17), point out that even the central target group of AD is very heterogeneous. First of all, the percentage of blindness that affects people varies greatly, and the way someone experiences blindness is also determined by whether that person is blind from birth (a minority according to the World Health Organization) or has lost his/her sight later on. If they lost their sight later on, one can also differentiate between what caused the sight loss and when it occurred. It is clear that the number of subgroups that can be distinguished is almost limitless. (Remael, Reviere & Vercauteren, ADLAB, 2014.). Moreover, there are differences in terms of kinds of blindness, and differences related to age, gender, education, social class et cetera. People in the central target group also all have different backgrounds and therefore other background knowledge and insights, making their (partial) blindness actually the only thing that connects them.

In addition, AD may have started as a service for the blind and visually impaired, but it has been used by a bigger target audience for quite some time now. Recent studies have shown that AD might also be beneficial for people with a minor mental disability and other disorders like attention deficit disorders and epilepsy. (Flemish department of culture, youth, sports and media, 30 September 2010, cited in Remael, 2015). Also the possible benefits for people suffering from autism are being researched and have been partially proven. (Garman, 2011). Moreover, Vercauteren (2016) points out the “considerable potential” for older people, children and even sighted people “who do not wish to direct their visual attention at the television screen”. (Ofcom, 2000, p. 7, cited in Vercauteren, 2016, p. 21).

In brief, it is clear that the actual target audience for AD is rather extensive, and yet, providers of AD still have some challenges to overcome. Given that the technique has only been in use for a

¹ Now integrated into the university of Antwerp.

relatively short period of time, especially in Flanders², training is scarce and therefore few audio describers are available. Moreover, and very important for producers, the financial burden is rather high. From April 2016 on, producers of films that have been made with financial aid of the VAF are obliged to include AD in their subsidy submissions. In order to cover the extra costs, the VAF contributes 5.000 euro per film. (Gatz, 3/1/2016, p. 32). On public television, however, there are still only about two or three series a year that have been audio described. Producers do not seem to fully understand the additional value of AD and/or do not have the budget to extend the service.

One of the ways in which the production of AD could grow is by extending the use of it. Instead of reaching only a small part of the population, the known target group, and waiting for the government to enlarge financial aid for providing AD, producers could try to find ways to use AD in other contexts and to sell the product in another way. One way of doing so is proposed in this paper. In this work, the possibilities of using AD as (a base for producing) an audio drama are explored. If this can be done, producers of film or television series could sell their AD-described product on another market, thereby increasing their revenue and becoming less dependent on sponsoring. The research presented here includes a literature review comparing the theory of writing audio drama with AD-guidelines. Although a general overview of AD and audio drama is given, this paper points its attention towards AD for the screen and tries to answer the research question as applied to traditional stories for television and radio with a high narrative focus.

The theoretical part of the paper is followed by a case study in which the findings drawn from the literature review are tested on the Who done it-genre. Both an audio drama and an audio described television series of the same genre have been chosen in order to allow a meaningful comparison of the two. The corpus consists of the ninth, audio described, season of the Flemish police series *Witse* and its “radiophonic spin-off” *Dams en Van Deun* as its main writer and producer, Ludo Schats, calls it himself. *Witse* was broadcast by the Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie (Flemish Radio and Television Broadcasting Organization – VRT) from 2004 to 2012, while the audio drama *Dams en Van Deun* was only broadcast on the Flemish public radio station Radio 2 for two years, from 2008 to 2010. The radio drama was based on the television series and at the time even tried to follow the developments on screen that were broadcast on TV around the same time. The biggest difference between the two series, apart from their form, is that the television series is told from the point of view of the protagonist Witse, while the audio drama focuses on two investigators from of his team, namely Dams and Van Deun.

An important remark to be made is that this research does not aim to answer technical question about how to use AD as an audio drama or about recording techniques. Instead, the research question is considered from the point of view of the hypothetical viewers’ experience. This paper points out the

² Some European countries, like the UK, have a longer tradition of AD.

differences and similarities between AD and audio drama, and tries to find out if it is possible to adapt or write ADs in such a way they can be re-used as audio dramas.

Before August 2015, I never really thought much about accessibility in the broader sense. Because of my host brother in Uruguay I was acquainted with the problems people in wheelchairs encounter and the social exclusion immobility brings along. Although I also knew blind people before starting this paper, and although they did make me think about all the things they could not do, I never thought about the problems they might have accessing information and entertainment on television. Given that the blind I knew just talked with me about the everyday topics we all discuss, and did watch series and films, I just thought there was no accessibility problem. I did not realize the family of these people probably watched everything together with them and explained what happened on the screen. Therefore, when Nina Reviere, a PhD student working on AD at the University of Antwerp, suggested the subject for this paper and I started reading about AD, I was surprised to find that so many things had to be described and how complicated it all was. The theme grabbed my interest and I wanted to investigate ways to extend the service, inclusion being my prime interest, not only of the blind and visually impaired into the society at large, but also of the sighted into the world of different images.

3 Literature review

When investigating the possibilities of using AD as a basis for creating audio drama, a good understanding of both concepts is essential. Therefore, this literature overview draws a detailed picture of both ways of storytelling. It sheds a light on different forms, names and essential components, and concludes with a comparison between the two forms.

3.1 Audio drama

Audio drama is a form of storytelling³ that is brought to the public without any visuals. In all cases, the story is read and/or acted out in front of a microphone and distributed by media like radio, cd or the internet. Optionally, sound effects and/or music are added. Although originally established in order to give the visually impaired a chance to enjoy storytelling, it soon turned into a popular medium for the broader public. (Philips, 2007)

3.1.1 Different forms of audio drama

When discussing different forms of audio drama, the most straightforward distinction to be made is the one between *audio books* and what is usually called *audio drama*. Audio drama is used by some as an umbrella term, which includes audio books. However, most often the term points to a more theatrical form of audio drama than audio books. While audio books tend to be a simple reading of a book or text by a single voice actor, audio dramas are adaptations of books/texts, or original stories, performed by several voice actors, in many cases interwoven with music and sound effects.

Audio books were created as an alternative to reading books. They originated as a way of making books available for the visually impaired and dyslexic (Irwin, 2009, p. 367), as a way of making the act of reading accessible for those with (almost) no sight. These audio books make it possible to *read* with your ears, a choice of verb which these days seems to be very important if you do not want to come across illiterate (Irwin, 2009, and Philips, 2007). As Irwin and Philips point out, only very rarely will you hear someone ‘confess’ they *listened* to an audio book. That is because nowadays, as opposed to what was acceptable in other historical periods, ‘effortless, passive’ listening is seen as inferior to the silent and allegedly more intellectual act of reading. It would be beyond the scope of this paper to discuss the position of audio books on the scale of appreciation and literary value of different text types, but it has its reflection in the way the majority of audio books are produced, as Philips (2007) points out:

The producers, consumers and distributors of the audio book – whether downloaded, on cassette or on CD, are not yet exploiting the potential for the medium. Instead, the marketing

³ Given that the scope of this paper is to compare audio drama with audio-described fiction, the focus lies on the narrative aspect of audio drama. Therefore, more experimental forms of audio drama as described by Demol (2015) are not taken into consideration.

techniques and the titles chosen largely reproduce what has proven to be successful in the printed literary and bestseller market. (p. 299)

In other words: producers and distributors of audio books seem to feel obliged to stay very close to the original product, a view supported by users. Both in terms of content and in terms of context, producers apply the same strategy as the printed original, not tampering with content or form. In terms of content, audio books mostly remain word for word readings, despite the influence of the voice actor's tone and the occasionally added music. This was proven by a small personal experiment. A comparison of three audio books out of my own collection (*De Vliegeraar* by Khaled Hosseini, *Het Achterhuis* by Anne Frank and *The Book Thief* by Markus Zusak) with their printed originals illustrated that the minor adaptations to the aural medium were almost unnoticeable. Although readings produced in the United Kingdom tend to make the product more attractive by adding music and a more lively reading, they do not touch the original product. It is still a "one man play", (Irwin, 2009, p. 359) and by no means a theatrical performance. As Irwin points out, the reading voice does give a kind of interpretation to the text, which will be noticeable in his/ her tone of voice, accentuation and the ways he/she might apply different voices for different characters, but these are often so subtle the listener does not notice them. Philips (2007) confirms this point of view:

The move from printed page to recorded voice (analogue or digital) represents new elements in the mediation of a text. While the published book is itself mediated (the choice of cover design, the image, the similarities and differences from other texts situate a text as belonging to a particular genre), the transition of a text into recorded sound adds new dimensions. A male or female narrator, a national, regional or class accent are elements which frame the text and which are aesthetic decisions. Audio producers and markets could make much more of this distinction than they do. (p. 300)

This quote illustrates the reluctance of producers to make more explicit adaptations when recording audio books. Consequently "the editing of the text, the mediation of the actor's or author's voice, the musical interludes, go largely unremarked in the marketing of the text" (Philips, p. 300). Audio books are marketed to audiences in the same way printed books are: marketing strategies are identical, the voice actor is (usually)⁴ neglected, and reviews do sometimes not even mention they are commenting on the aural version. Staying very close to the printed story seems to be the way audio books sell, giving the listeners the opportunity to not 'admit' they listened to the book, rather than reading it. The visions of Philips and Irwin tend towards the conclusion that the low appreciation of traditional audio books might paradoxically be the reason why they still exist, rather than becoming a real audio drama. Even in the twenty first century, this audio book remains an aural copy of the printed book.

⁴ When mentioned, it is usually conflated with the author's name. (Philips, 2007, p. 302)

In contrast to the audio book, the audio drama is everything but a copy of a book or text: in many cases, there is no narrator and the key-word is *adaptation* (Manas Pratim, 2013, p. 3), or even *creation*, as audio dramas can also be original products. In a documentary of the Flemish national broadcaster VRT about the revival of audio drama, Ronny Delwiche, an expert in audio drama, states that “a good audio drama does not need a narrator, a good audio drama explains itself.” (Koppen, October 2013, author’s translation). As for adaptation, it can be stated that adapting a novel or other text to the aural medium requires the same amount of rewriting as adapting it for the stage.

“[T]he beginning of radio drama in all the concerned countries drew sustenance from the stage” (Manas Pratim, 2013, p. 2). Like theatre plays, audio dramas are not readings of a book, but stories brought to life and therefore the (re-)writing of a script is inevitable. This necessity of rewriting existing book scripts when adapting them into an audio drama is illustrated perfectly by Manas Pratim (2013), who used Manoj Mitra’s experiences to argument this case. In 2007, the latter published an article in which he “highlighted the exclusivity of radio scripts” (Manas Pratim, 2013 p. 4). Manoj Mitra was challenged to fit in the dialogues from *Nana Ranger Din*, a novel by Santosh Kumar Ghosh, in an adaptation for radio, and it turned out to be extremely difficult. He then tried the same thing with a second novel, *Jabanbandi* by Annada Sankar Ray, and again he found it to be almost impossible, generally because of the length of the dialogues. These two cases clearly illustrate that small adaptations of a novel might not always be sufficient and that complete (re-)writing is often necessary.

Aside from pointing out that radio scripts are “exclusive” and therefore have to be adapted thoroughly to the medium of radio, Manas Pratim (2013) also distinguishes them from their theatrical origin. He points out that also theatre scripts have to be adapted in order to function as an audio drama. Theatre plays have been broadcast in their full length on some occasions, but this is far from common practice. It is almost exclusively reserved for special events, such as the 400th anniversary of the first performance of Shakespeare’s *King Lear*, when BBC World Series broadcast a recording of the play performed two months earlier at the reconstructed Shakespeare’s Globe Theatre in London. (Oesterlen, 2008, p. 33). As Oesterlen points out, specific conditions like the special date and cultural awareness of the importance of the event, made it a success, but occurrences like this one are rather rare. Furthermore, there are very few plays that are even suited for this kind of non-adapted broadcast, given that most plays rely heavily on visual clues.

Adaptation does not only help listeners to follow the story without visual clues, but its effects also make it a more lively experience than listening to an audio book, or as Lemaczyk (2008) formulates it: “Audio drama trumps audio books in almost every way: For example, it’s more fully produced, and it utilizes multiple actors.” (p. 63). These multiple actors form another difference with audio books and an important element in audio drama. While in an audio book in most cases the same reading voice interprets every single character of the story, an audio drama has a cast of voice actors. A reading voice might use different voices for different characters (Irwin, 2009), but a complete cast contributes

to the uniqueness of these characters. The efforts of voice actors and the script's (re-)writing make them come to life, interact more realistically and therefore create the *drama* in audio drama.

In addition, this drama effect is increased by the use of sound effects. An audio book occasionally uses some music to create a certain atmosphere, or to indicate the beginning or ending of a chapter. However, it is in the audio drama that the combination of verbal descriptions, sound effects and music makes sure the listener has to use his/her imagination (Scolnicov, 2004, p. 63). Music can be used purely as a way of creating atmosphere, but the text of a song a character listens to or its genre can also reveal a lot about what kind of person he/she is, his/her emotional state, his/her ideas of the world et cetera. Sound effects prove to be very useful in audio drama because they take away the need to verbalize everything, and thereby provide the audience with the pleasure of making some of the deductions themselves. In Tom Stoppard's *Artist Descending a Staircase* (1972) for example, "the various events of the play, e.g. the blind girl's pouring out tea for the three bachelors or her fall to death, are represented purely as sounds, so that they do not evoke visualization." (Scolnicov, 2004, p. 67). The use of sound effects is one of the techniques that writers of audio drama apply in order to be faithful to the "show, don't tell"-rule (Hand & Traynor, 2011, p. 103), while audio books' only resource is the original text, given that they do not adapt the original product.

Apart from the main distinction between audio drama and audio books, there are some other, albeit less straightforward, ways to categorize audio drama, medium being one of these ways. It is inherent to the audio drama to rely on some kind of medium for its distribution and consequently, audio dramas will have to be adapted to the medium of choice. The traditional audio drama, broadcast on the radio, has a lot of restrictions. Especially in the United Kingdom, where this form of audio drama is well known and rather popular, "producers [have] to operate within the strictures of the BBC's schedules and systems of commissioning" (Dann, 2014, p. 142). Dann talks in particular about the BBC because "it has held a virtual monopoly over the form's conceptual development" (2014,p. 142). Very few data are available on radio stations other than the BBC, but presumably all producers at least have to take time constraints into account, thus restricting their artistic freedom. However, around the year 2000 a big change occurred in the landscape of audio drama production: the advent of internet distribution. Crook (1999) sees this change as extremely beneficial for producers of audio drama:

Young writers who have experienced the brunt of exclusion and denial of opportunity in BBC licence fuelled radio drama since the late 1980s have been given the opportunity to send and receive communication on a level not seen since the introduction of the telephone. (p. 41)

Internet distribution gives the writers the opportunity to distribute their product without the support of radio stations, which implies not being bound to certain guidelines. Moreover:

Online audio drama creates the potential not just for new forms and patterns of listening (on-demand and audience-controlled) or for revised methods of plot structuring (with series

stacking⁵ allowing for the use of extended narrative arcs) but of a complete recreation of the listening experience as a form of augmented narrative – one in which the story spins out of the fictive realm and overlays the ‘lived’ experience of the listener. (Dann, 2014, p. 142)

As pointed out by Dann, the audience of downloadable audio drama is largely a younger audience, used to having access to media on demand. They prefer to start, pause and resume the stories at any time of day. This way, audio drama is no longer gluing people to their radios, but interwoven with everyday life. Moreover, “[a]n advantage of the internet is that it can provide new depth to the listening experience by presenting supplementary information” and that it creates the possibility for listeners to interact in the form of fora and microblogging applications (Hand & Traynor, 2011, p. 70–71). Although these developments may make the genre more popular, for online audio drama they might not be as beneficial as they could be, because “[a]t this point it does not appear possible for online audio drama to be financially self-sustaining.” (Dann, 2014, p. 144). Writers of online audio drama still need the support of radio stations or audio book producers to get their product made, and Dann shows us where the reluctance of investors comes from:

Writers and producers can operate with total freedom, and they can have access to a global audience, but the caveat to this is that this it [sic] is not an audience that will pay for their product. (p. 144)

A minor observation regarding the views of Crook and Dann is that they pay a lot of attention to the difference between audio drama for radio and online audio drama, but neglect the obvious step in between, being audio drama on cd. This medium might not be the most common one, but at least in Flanders, it is still produced and is even experiencing a comeback, especially when audio drama for children is taken into account. (Koppen, October 2013).

This brings us to another way of distinguishing between different forms of audio drama: by using the parameter of target audience, the most frequent one being the difference between an adult and a children’s target audience. While many audio dramas for radio or the internet are aimed at adults, there are also a great number of recorded stories for children available. In the Koppen documentary of October 2013, one can see how publishing companies Het Geluidshuis and Lannoo started making modern audio dramas that both children and their parents can enjoy. The key to the success of their productions is the almost excessive use of sound effects, which seem to appeal strongly to children, while on the other hand references to current affairs and existing public figures speak to adult listeners. However, Het Geluidshuis states they still have to sell the cd’s in combination with a book. (Koppen, October 2013). Separately, the cd’s do not sell and they would be too easy to copy, they say.

⁵ With the term “stacking”, the author means that a lot of series are produced that are somehow related. They for example follow each other up or use the same characters. This way, a series is part of a bigger whole and also the narrative becomes more extended.

Moreover, the creative illustrations in the books make the whole product even more appealing to children.

A fourth distinction can be made between audio dramas consisting of one story or audio dramas as part of a series. On the one hand, there are audio dramas that do not rely on any previous knowledge and can therefore be listened to whenever and in whichever order. Het Geluidshuis, for example, mostly produces audio dramas based on existing fairy tales, which are all separate stories. On the other hand, there are audio dramas that only function as part of a series. When listening to an audio drama that fits into a series, audiences will have to know what happened previously and what characters are involved to be able to follow the story line. In spite of this clear distinction, most audio dramas are positioned somewhere in between these extremes. This is the case, for example, for the Flemish audio drama *Dams en Van Deun* (Schats, 2008-2010). *Dams en Van Deun* is an audio drama series that was aired on Radio 2 between 2008 and 2010. It tells the adventures of two detectives of the Flemish Police, and is based on a popular television series, *Witse* (Coghe et al., 2004–2012). Therefore, it is easier for the listeners to understand the characters' behavior, if they have listened to previous audio episodes or if they have watched *Witse*. Nevertheless, in every episode, the detectives have a new case to solve and there are few references to other cases, which makes it perfectly possible to listen to the episodes separately.

These examples pave the way to a final distinction: audio drama produced as an original text or audio drama based on another form of storytelling. When an audio drama draws on an existing story, there are two possibilities: 1) the audio drama sticks with the original story, only adapting it, as is the case in most of the audio dramas made by Het Geluidshuis and Lannoo, or 2) the audio drama creates a new story based on the events and/or characters in the original story, as the audio series *Dams en Van Deun* does. When opting for a 'remake' of the original story, "an original and engaging story is already there, and this can be used as raw material that can be shaped and crafted into a radio play". (Hand & Traynor, 2011, p. 108). In other words: writers do not have to come up with the whole story, but nonetheless will have to draw on their imagination to make sure the story is properly adapted to its new medium. When opting for a new story, based on a previous one, writers can also make use of an existing formula that has proved its worth. A story has to be created, but the framework is already there, so little introduction is needed. This becomes clear in the audio drama series *Dams en Van Deun*, where the protagonists and scenery are hardly introduced⁶, while the stories are original. Most of the audience has seen *Witse*, or is assumed to have seen *Witse*, and therefore is already familiar with these fixed characters and scenery. The same might happen with an audio drama based on a popular book or film, while an original audio drama will need more introduction of the characters and context.

⁶ The case study shows that new characters are introduced. This is because they are not known from the original television series *Witse*. Given that it is a police series, these characters only appear in one or a few episodes.

The previous paragraphs present a wide variety of types of audio drama and indicate that making clear distinctions is very hard. Audio drama is a very heterogeneous form of storytelling and the different types show a lot of overlap. Therefore, it is difficult to clearly define and name various types of audio drama. However, the next section gives an overview of existing terminology used to refer to all the related types of aural text production, both in English and in Dutch, attempting to come to clear concepts with a minimum of overlap.

3.1.2 What's in a name?

The variety of types of audio drama as shown in section 3.1.1 is reflected in the abundance of existing terms used to refer to them, both in Dutch and in English. When analyzing specialized literature in both languages, it becomes clear that the English language is the richest when it comes to terminology for audio drama. This might be due to the large audio drama tradition in the United Kingdom, while in Flanders, the audio drama never reached the same level of popularity. The fact that there is very little specialized literature available in Dutch both proves its rather inferior position and explains the slightly smaller number of terms by which it is known.

The variety of existing terms does not necessarily mean writers use them with precision, nor that they define the terms they use. In fact, in most cases the opposite is true: writers do not pay particular attention to the term they use, and employ various terms in one book/article. In English a very clear example of this phenomenon can be found in the abstract to Tim Crook's *Radio drama: theory and practice* (1999), where the author talks about "[...] the practical skills needed for radio drama [...]" and later goes on about "[c]hallenging the belief that sound drama is [...]", without clarifying the subtle shift in meaning between the two terms anywhere in the paragraph (or even book). In Dutch texts we also come across the phenomenon, and it is shown that also publishing companies, use a lot of different terms in their advertisements. For example, on the websites of Het Geluidshuis and Lannoo, the terms "hoorspel", "luisterverhaal" and "luisterboek" are used interchangeably. Moreover, in the Koppen-documentary, this company calls its own audio dramas "audioboeken".

Given that authors do not really take the trouble to define the terms they use and that in none of the specialized literature definitions could be found, the concepts described below are rather general and could be interpreted in different ways. They mostly grew out of the context they came from. Table 1 gives an overview of existing terms in English and Dutch. In order to structure the overview, terms that are conceptually equivalent⁷ are placed next to each other. However, they cannot be seen as complete equivalents, given that every single one refers to a slightly different concept or expresses a different sentiment.

⁷ Given that this overview is based on conceptual equivalents, the linguistic variants of the same are not listed separately. This is the reason why the linguistic equivalents "audio book" and "audiobook" are not listed in a separate box.

Table 1: terms used to refer to audio drama in specialized literature (both in English and in Dutch)

English	Dutch
audio book/ talking book/ recorded book	luisterboek/ audioboek
audio drama/ sound drama	
audio play/ microphone play	luisterspel/ hoorspel
	audiofilm
radio drama	
radio play	
radio theatre	
	radioserie/ radiofeuilleton
audio fiction	
	luisterverhaal
radio story	radioverhaal

Although this table cannot give straightforward equivalents, the terminology can be divided into three categories: 1) terms referring to audio books, 2) terms referring to audio drama, and 3) more general terms that could be used to refer to both. This last category is a small one, so we could say that in general the terms follow the main distinction between audio *books* and audio *drama*, the distinction also made in section 3.1.1. However, the terms from the third category, using the more general “story” or “fiction” indicate that the distinction is not always made and that maybe hybrid forms exist.

The first two categories are less ambiguous, the first one being the most straightforward one. Looking more profoundly into this first category, that of audio books, we notice that in English specialized literature three different terms are mentioned, while Dutch texts have two ways of naming this concept. The terms are placed next to each other because they all refer to the same concept (explained in section 3.1.1).

The rather generic term “audio drama” or “sound drama”⁸ on the other hand, has no direct conceptual equivalent in Dutch. Instead, specialized literature in Dutch immediately specifies the type of audio drama it refers to. In Dutch, the terms seem to draw from the world of theatre and television, making a distinction between plays (“luisterspel”/“hoorspel”), films (“audiofilm”) and series (“radioserie”/“radiofeuilleton”). The English language also specifies plays, individual stories, but does not have any terminology using the words “series” or “film”. Still, it names a concept that has no specific term in Dutch: the radio theatre. This term indicates that the text in question is a recording of an actual theatre play, as referred to in Oesterlen (2008), or that it at least is very much related to the theatre.

⁸ Used as an equivalent in Crook (1999). Regardless of the unclear usage of terms by authors in general, in this case there is no argument to reject the use of the term as an equivalent to the term “audio drama”.

Notwithstanding these differences between the two languages, we can say there is a similarity too: both languages have separate terms to refer to audio dramas broadcast on radio, which indicates that in both cultures this is a tradition that is strong enough to warrant the existence of specific terminology. Although both languages differentiate between the two forms, it soon becomes clear the terms referring to radio are very commonly used to refer to the general concept of audio drama. We see this for example in the titles of the books of Crook (1999) and Hand and Traynor (2011). Moreover, both terms are also used as synonyms in some texts, for example in Manas Pratim (2013).

3.1.3 Essential components of audio drama

All different forms of audio drama described in the previous sections have roughly the same essential components. The only type deviating from these common components is the audio book. The limited adaptation of this form makes it very similar to printed books and therefore not the ideal material to compare with AD. For the scope of this paper, the focus will from here on primarily lie on audio drama.

Although section 3.1.1 made it clear that audio drama draws substantially on the stage, it also became clear the genre has its own needs. Audio drama is very much like other forms of storytelling and follows the same basic rules. However, writers cannot forget there are some specific focusses that need to be taken into account when writing for a purely aural medium. These focuses are important from the very start, as explained below.

Before a writer can start to write anything at all, he or she must have some experience or training in story-writing generally. Crook, one author amongst almost countless others who have written about narrative and its functioning, and an expert regarding audio drama, defines three basic elements when dealing with story-writing: 1) the story, 2) the plot, and 3) the structure. The story tells us what happens, it is the “span of the narrative which contains the play as a concentration of action and drama” (Crook, 1999, p. 161), while the plot gives more information about why it happens. This is the “pattern or system of action and drama” (ibid, p. 161). Crook argues there are two ways to elaborate the plot and to bring it to the public: narration or drama. He defines narration as “telling” and drama as “doing”, the latter being the preferred technique to use in the creation of audio drama. This preferred emphasis on drama is due to the “exigencies of contained time and the fact that audio drama is preformed rather than read silently”. (ibid, p. 162). The listener has to capture everything at once, he/she cannot reread like in a book. Moreover, the plot should “establish a firm hold on the listener’s attention through a ‘trussing’ of question marks which swell the listener’s anticipation and interest in accompanying the story to the climax”. (ibid, p. 162).

Apart from a good story and an elaborated plot every form of story-telling needs a clear structure. (Hand & Traynor, 2011, p. 114–119, and Crook, 1999). “[W]ithout good construction the play will, like a badly designed building, crumble.” (Crook, 1999, p. 160). Hand and Traynor (2011) suggest to

structure the audio drama in phases, which all can be compared with Crook's ideas (1999). Crook does not provide a structure that is as straightforward as Hand and Traynor's, but the elements he pays attention to show a lot of overlap with the phases they define. In the following paragraphs, Hand and Traynor's phases are described and compared with Crook's views.

The first phase established by Hand and Traynor is the *opening* (p. 114–119). This is where the audience has to be glued to the radio, it has to be “hooked” (Hand & Traynor, 2011, p. 113). The authors argue that in audio drama, this is even more important than in other forms of storytelling, given that a lot of listeners do not decide very deliberately to listen, do not pay to listen and/or are not physically present at a performance. These elements make it very easy to tune out, so audio drama writers have to make sure they have their listeners' attention from the very start. They can do this by “creat[ing] a dramatic moment of arrival/ parachute into a battle” (Crook, p. 158), pose “powerful question marks in the mind of the listener” (ibid, p. 170), or by a number of other ways (Hand & Traynor, 2011, p. 114–119), like a character that speaks directly to the audience about something that happened, or like some intriguing music as an introduction. Apart from capturing the public, the opening is also where the characters have to be defined and their relationships towards each other have to be made clear. (Crook, 1999, p. 170)

After a strong beginning is established, the story becomes dynamic. The *development* phase (Hand & Traynor, 2011) is where the action becomes prominent. Crook (1999) defines this block as consisting of conflict, attack, crisis and turning point. Development is followed by the *argumentation* in Hand and Traynor's model. Here the audience obtains explanations as to why these specific actions take place. We could compare these explanations to what Crook (1999) calls *plot*. In addition, they build up to the last phases, the *resolution* (Hand & Traynor) or *climax* (Crook) and the *ending*⁹.

To these phases Hand and Traynor describe, Crook adds another structure marker: the introduction of scenes. He refers to the organization of scenes and scene-switches stating that “[e]ach scene has to be introduced by word, sound effect, atmosphere or music” (Crook, p. 173).

The second essential element in writing audio drama, apart from story, plot and structure, is the creation of characters. The characters' personalities and relations with others and their environment must be clear for the public from the very start (Crook, 1999, p. 170). Sometimes, an audio drama writer can work with existing characters (as in *Dams en Van Deun*), but in a lot of cases the whole character-building process has to be worked out. Moreover, even when dealing with already existing characters, it is important that these stand out. The characters in an audio drama must be strong (Hand & Traynor, p. 124) and distinct (ibid, p. 125). This is important both when creating characters and when portraying existing characters.

⁹ The structure of audio drama provided by Hand and Traynor (2011) and Crook (1999) is very similar to the structure used in screenplay writing. However, in traditional screenplay writing theories, the ending is not always commented on explicitly. Instead, this ‘wrapping up scene’ is often included in the resolution and seen as part of the “third act” (Cattrysse, 1995, p. 99–105) or of “sequence H” (Gulino, 2004, p. 18)

Whether using existing characters or creating new ones, the protagonist is the character the audience has to be able to identify with or at least feel empathy for (Crook, 1999). Writers should build him/her a personality for which people can feel sympathy and/or make him/her do or say things that appeal to the audience. This is a necessity in every form of drama, but even more when writing for the aural medium, given that: “[y]ou cannot afford to fail in this area because the audio audience is not captive and can leave you in an instant” (ibid, p. 172). The main character, as well as the other characters in the audio drama, is usually presented using what is called the *fifth dimensional dome narrative*, meaning “characterization is in most cases constructed by the dialogue and monologue of other characters” (Crook, 1999, p. 166). Given that audio dramas cannot count with visual clues that help the audience form an image of a character, and given that they do not often use a narrator, the medium relies on other characters to identify and define their counterparts.

Although writers tend to focus on this issue and professionals regard the development of elaborate characters important, Crook claims that audiences focus on the plot of an audio drama (1999, p. 160). Nonetheless, he also states that the plot derives from the characters, that it “writes itself” (p. 186), emphasizing the importance of character-building again. This point of view also leads to the idea that characters are best created before the plot is written (Crook,1999, p. 184).

A third essential component of audio drama is the dialogue. “[D]ialogue is how we engage with the world”, as Crook (1999, p. 171) states it. He sees the utterances of characters as building blocks of the story, because they are, ideally, important for the (sub)plot and/or characters’ development towards the crisis and climax. This makes him conclude that there is some kind of “predominance of dialogue and dramatic communication over narrative”, a view Hand and Traynor (2011) share with him. They find that dialogue can also make up for the loss of visual clues and quoted Hickey and Madia, stating that: “Dialogue is showing for the ear. Narration is telling” (2007, p. 212, quoted in Hand & Traynor,2011, p. 104). This differentiation, they add, “serves to spell out one of the perils in writing audio drama: the overuse of the narrator” (ibid.). All agree that the creation of mental images, the "show, don't tell"-rule (Hand & Traynor, 2011) is very important when writing for an aural medium. Nevertheless, this view does not imply that the narrator is completely banned from the world of audio drama. Although traditional third person narrators are mostly seen as something to be avoided (Koppen, October 2013), there is still a significant amount of existing audio drama that use them. Moreover, in children’s stories like fairy tales (for example the ones created by Het Geluidshuis), it is the preferred way of story-telling. Apart from the traditional third person narrator, in a lot of cases the first person singular narrator is used. (Crook, 1999, p. 176–177). By using this technique, the audience learns about what happens in the head of the main character (internal existence) or hears his/her comments on actions (external existence). In both cases, however, we could ask ourselves if this last technique can still be called narrative. One might argue it actually is a dramatic technique. (Crook, 1999).

Whether opting for a narrator or not, the dialogue should always be “rich and believable”. (Hand & Traynor, 2011, p. 124). This implies a certain level of reality, but does not go as far as promoting the use of what Crook (1999, p. 188–189) calls *natural dialogue*. This type of dialogue uses a simpler form of language, more akin to real life every-day language. As in real life conversations, characters do not always finish their sentences and do not explain everything they do or why they do it. This sounds like an advantage, but natural language provides listeners with very few clues to follow the story-line. This is also the reason it is still in the exploration phase. As long as the concept is not further explored by scholars audio drama appears to opt for *heightened dialogue*.(Crook, 1999, p. 188–189). This “language of the theatre” is more “poetic, philosophical and highly charged with authorial expression” and has a “greater capacity for description” (ibid), which makes it more fit for the aural medium. Furthermore, this form of dialogue allows what Crook (1999, p. 166) calls *conscious transept*. This technique includes parts of dialogue that give a clue to what is going to happen or which overlap with (ironic) parts of speech in the following scene. (ibid).

The fourth essential component of audio drama, sound, is the broadest and can be subdivided into various forms, which all have different functions. In general, a distinction is made between sound effects and music, the latter not referring to actual actions in the audio drama, but rather evoking a state of mind or sentiment. Crook explains that this type of sound tends to receive less attention from writers. However, Hand and Traynor (2011, p. 50) emphasize that the “power of music in radio drama cannot be underestimated”. They argue that music can help the audience to create mental images (p. 51) and summarize the functions of music according to Crissel (1994, p. 51–52), as being 1) music as a link, 2) ‘mood’ music, 3) music as stylized sound effect, and 4) music as an indexical function. These functions are further explained in Forde Thompson (2014):

In the first, music provides both continuity and boundaries within a radio program or identifies the show through theme music. Mood music, most often in radio documentaries, serves to evoke the feelings of the characters or to portray an emotion. Music as a sound effect is used to represent a specific sound in which the sound would not be adequate[...]. Finally, music can function as an element of “actuality”, or sound clips of the environment or persons that are featured on the radio program. (p. 929)

The different functions of music as explained by Thompson show that there is often overlap with the use of sound effects. Sound effects are mostly descriptive (Rodero, 2012, p. 462), and intended to guide the audience through the events taking place that might not be clarified by the dialogue. Nonetheless, Rodero points out that sound effects, just like music, can also be used to evoke a state of mind. Hand and Traynor follow Rodero stating that sound effects are “live or pre-recorded sounds, usually juxtaposed with dialogue, which signify an event [...], or a location” (2011, p. 44). They summarize Sieveking’s vocabulary of sound effects, which consists of five types:

- 1) the realistic, confirmatory effect, which confirms information given in the dialogue,
 - 2) the realistic, evocative effect, which relates to an element in the story which has not been mentioned explicitly in the dialogue (yet),
 - 3) the symbolic, evocative effect, which does not relate to real elements, but rather focuses on emotions and represents the character's state of mind,
 - 4) the impressionistic effect, which does not relate to real elements and consist of more dream-like sounds to indicate dreams, subconscious actions et cetera., and
 - 5) the conventionalized effect, which is easy to identify and might even be stereotypical.
- (Hand & Traynor, 2011, p. 44–45).

This distinction into different effects does not mean that a given sound can only belong to one category. Crisell (1994, p. 46) states that combinations are possible and specifies that a sound can be realistic but have an “extended significance” as well (quoted in Hand and Traynor, 2011, p. 45). Another interesting comment on sound effects comes from McWhinnie (1959, quoted in Hand and Traynor, 2011). Firstly, he argues that sound effects should not be overused, and secondly he comments on the type of effect and when or how it functions best:

[s]ound radio cannot aim at realism but only at the most persuasive illusion of reality: since every sound that comes out of the loudspeaker is significant the radio producer needs to look always for the most typical and evocative detail in order to build his sound picture: otherwise the ear is distracted and the image blurred. (McWhinnie, 1959, p. 79, quoted in Hand & Traynor, 2011, p. 45)

This quote incites to believe that the conventionalized effect is the most desirable one for creating audio drama, no matter if the sound actually derives from the same source as the one intended to be represented or not. In the golden age of audio drama, when the art was still brought live to the audience (Challis, D'Arcy et al., 2014), this principle was already applied, as coconuts were used to imitate a horse gallop, for example. Although this would still work today, “sound effects are becoming more realistic as technology advances.” (Lemanczyk, 2008, p. 64). The technical possibilities and computerizations have opened the doors to the creation of more complex sounds, but the audiences' ways of processing them have not changed, resulting in the perception that sound effects which refer to actual realities should still be as clear as possible.

Sound effects always function within a certain *acoustics* (Hand & Traynor, 2011) and represent a defined *perspective* (ibid) or *sound shot* (Rodero, 2012). The acoustics can be defined as what Hand and Traynor (2011, p. 44) call the “nature of the space in which the drama occurs”. In other words: the acoustics refer to the characteristics of the scenery. Having this in mind, a farm or a townhouse scenery will have to sound differently, and thereby evoke a different effect with the listener. The perspective or sound shot on the other hand is the spatial relationship between characters and/or

objects within the drama (Rodero, 2011). It is a way to “guide [the radio listener] towards an aural focal point” (Alan Beck, 1998, quoted in Hand and Traynor, 2011, p. 47) and in combination with sound effects they “enhance both the creation of visual images and listener attention” (Rodero, 2011, p. 471). In cinema, the guidance towards the spatial position of a character or object happens almost automatically, given that the eye is drawn naturally to the image. In audio drama, the listener needs more clues to understand these spatial relationships. The most utilized technique is the loudness of the sound: when something is nearby it will be performed louder, and when it is far off, it will sound softer. Experiments with a stereo-technique have been carried out too, bringing right and left into the audio drama, but this is not really necessary and might even be distracting according to some (Hand & Traynor, 2011, p. 48–50). However, Hand and Traynor add that on some occasions surround sound might be beneficial.

The last essential component is the opposite of sound and does not come easily to mind: silence. An audio drama is a purely aural medium, but one cannot forget the importance of silence (Hand & Traynor, 2011, p. 57). More than the act of not having sound, it is the contextualization of silent phases in the story that is important. The silences will have to be very short, but they still need to be present as pauses to evoke a certain effect (e.g. humor, suspense...).

3.2 Audio Description

Over the last decades a lot of definitions of AD have been produced. Very few, however, provide a complete and non-problematic description of this rather new research area. In the recently published ADLAB-guidelines (2014) AD is defined in a very detailed manner. The first lines of introduction to the e-book¹⁰ read:

AD is a service for the blind and visually impaired that renders Visual Arts and Media accessible to its target group. In brief, it offers a verbal description of the relevant (visual) components of a work of art or media product, so that blind and visually impaired patrons can fully grasp its form and content. (Remael, Reviere, Vercauteren, ADLAB, 2014)

These first lines give us a general idea of what AD is, but the ADLAB-guidelines also provide more detailed information about the nature of AD and they help writers in the process of describing. Apart from ADLAB, there have been other initiatives to draw up general AD-guidelines, which are also commented on in this section. Moreover, some professional opinions and reflections upon these guidelines are included.

¹⁰ Remael, A., Vercauteren, G. & Reviere, N. (2014) Introduction. In Remael, A., Vercauteren, G. & Reviere, N (Eds.). *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>

3.2.1 Different forms of AD

When one starts looking into different forms of AD, the first thing that strikes the reader is the variety of material that can be described. AD is not exclusively used for describing media, but also serves to help the blind and visually impaired to follow guided tours in museums, art exhibitions, theatre, dance performances et cetera. (Remael, Reviers, Vercauteren, ADLAB, 2014). In short, it is a form of service provision that allows its target audience to enjoy all the cultural experiences their sighted peers have and to access all the information that others can access. Depending on the kind of experience the describer wants to imitate and/or the original product to be made accessible, AD can be provided live or be pre-recorded (Remael, Reviers, Vercauteren, ADLAB, 2014). Given the scope of this paper, the focus is on audio-visual media, and more specifically on fictional film and television series. Nevertheless, also within this type of AD, different forms and different approaches exist.

The first difference that has a major impact on the description of films or series is whether the original product is mono- or multilingual. When an audio-visual product is multilingual, the use of Audio Subtitles (AST)¹¹ (Remael, Reviers, Vercauteren, ADLAB, 2014) might be required. These AST are voiced subtitles and are used at moments in the film or series when the original product has written subtitles or when the describer finds it necessary to translate a part of speech that originally is not translated into subtitles. In the case of monolingual products, the use of AST depends on whether the original product uses the same language as the target public or not.

Aside from the difference in the nature of what has to be described, different forms of AD can be distinguished based on the way the describers approach the writing itself. As the name, *AudioDescription*, suggests and guidelines as the *ITC Guidance On Standards for Audio Description* (Ofcom, 2000) confirm, the technique traditionally consists of a mere description of what happens on the screen. This traditional view does not allow for a lot of interpretation from the describer. However, professionals and researchers have been adopting a different point of view with regard to this descriptive feature of AD. An example is found in the writings of Kruger (2010), who makes a difference between traditional AD and *audio narration*, defining the latter as “a mode of audio access that seeks to provide access through an integrated narrative”. (p. 233). He does not agree with the ITC-guidelines that “[a] description should read like a piece of writing that makes sense on his own” (Ofcom, 2000, p. 12) and he is not the only professional with this opinion. In the introduction of the ADLAB-guidelines we read: “It is only in combination with the original sound, music and dialogues that the AD constitutes a coherent and meaningful whole, or “text”” (Remael, Reviers & Vercauteren, ADLAB, 2014). Furthermore, Remael adds that “[i]f you only describe what you see, [...] you constantly point out the handicap of the audience.” (2015, author’s translation). Kruger summarizes the arguments in favor of working towards a more narrative AD as follows:

¹¹ For more about AST: see section 3.2.2

It seems self-evident that the audiovisual translation of film for audiences excluded from the visual codes has to ensure that the auditory text will at least still be a coherent narrative, a narrative that does not constantly foreground the fact that a particular user group is excluded from an important part of the text.” (2010, p. 232)

Apart from the theoretical preferences of professionals for a more narrative form of describing, there are also practical arguments to the case. Some professionals, like Finbow (2010), question if pure description is achievable and argue that any existing form of AD has some level of interpretation. He primarily arguments his case with examples of films which demand the description of objects unknown to the public (Finbow, 2010, p. 219–220). This is the most obvious case in which interpretation on the part of the audio describer is required, given that there is no common name or explanation available for the phenomenon to be described. However, Finbow goes even further in his plea for a more narrative AD and states that there is no such thing as an objective adjective (2010, p. 225), in complete opposition to the view of the ITC-guidelines. Another practical consideration that has to be kept in mind is that “[a]udio describers are also viewers. This means that the filmic story as told by audio describers, will always be their own interpretation of the film.” (Remael, Reviere & Vercauteren, ADLAB, 2014).

The contributions of Finbow (2010), the ADLAB-project (2014) and Remael (2015) show some flaws in Kruger’s division into *description* and *narration*. Although Kruger also allows for an in-between category, the system is rather problematically. Taking into account the above opinions, almost every AD would have to be placed in this in-between category. Consequently, it is not very beneficial to try to define an AD as either description or narration. It might be more interesting to look into the specific choices a describer makes, how they are related to his/her opinion about description/narration, and how they function in the text as a whole. Furthermore, in this paper, it is relevant to know that AD in Flanders tends to lean towards the more narrative form, an example of which we can see in the Flemish series *Wolven*, written about by Van de Perre (2014). Consequently, the series dealt with in the case study has to be seen in this light.

3.2.2 Essential components of AD

Just like a writer of audio drama, an audio describer has to know about general storytelling and some essential components of AD and AD-rules when describing a film or series. There certainly are more guidelines available for AD-writing than for writing audio drama. In this section we look primarily into Vercauteren’s summary of the existing European guidelines(2007), which has been repeated and extended in his further research (2016, p. 102–108)¹², and the guidelines deriving from the ADLAB-project (2014), but country-specific guidelines are mentioned when they show clear deviations.

¹² In this doctoral thesis, also the American ADI-guidelines are take into account.

Especially the Flemish guidelines¹³ and various professional opinions of Flemish professionals and researchers are interesting, because the case study deals with a Flemish series. Furthermore, the opinions of other professionals like Kruger, Finbow, and Fryer are included.

Vercauteren (2007 & 2016) establishes three categories regarding to *what* has to be described in AD. These three categories are: 1) images, 2) sound, and 3) text on screen. The first category, images, is further divided by Vercauteren, who states that “[t]his comprises describing *where* things are taking place, *when* things are taking place, *what* is happening and *who* is performing the action and *how*”. (p. 142). The categories and divisions could be seen as essential components of AD. Moreover, color can be added as an element of the category of images.

The first essential component of Vercauteren’s category of images regards *where* and *when* a story takes place and is called the element of *spatio-temporal settings* (Remael & Vercauteren, ADLAB, 2014). When spatio-temporal settings are new to the audience, the AD should provide a description, on condition that the setting is a relevant background or has a narrative or symbolic function. In the first case the description will be rather brief and general, while the second situation calls for a more elaborated description. (Remael & Vercauteren, ADLAB, 2014). When, on the other hand, settings are already known to the public, one or two words referring to the previously used description usually suffice, except when a significant transformation has taken place. In this latter case, the AD should describe what has exactly changed (*ibid.*).

The second essential component relates to the action itself, to *what* happens on the screen. (Vercauteren, 2007, p. 142). Although sounds and dialogue give away a lot of the actions that take place, AD audiences need the guidance of a describer to be able to ‘see with their eyes’. While in the audio drama writers can integrate all of the action into the dialogue or sound effects (see section 3.1.3), audio describers cannot use these techniques, given they are working with an existing product and have (almost) no possibilities to alter it.

Actions are always carried out by characters, the third essential component. Characters and their development are often very important for the story and therefore, the blind and visual impaired audience should be able to obtain sufficient information about them. Three elements should also be clear for them: 1) who is talking or doing something (Chmiel, ADLAB, 2014), 2) which personality the characters have (Mazur, ADLAB, 2014), and 3) what their relationship is (*ibid.*). Regarding the first element, which character(s) is/are involved, it might not always be necessary to name characters explicitly in the AD, because in some cases they are identified immediately in the dialogue. (Ofcom, 2000, p. 14). Also regarding the second element, the personality of the characters, there are some instances in which AD can be brief or in which no AD is necessary. Mazur (ADLAB, 2014) states that

¹³ Remael, A. (2005), Audio description for recorded TV, cinema and DVD – Experimental style sheet: Flemish guidelines for students of the HIVT. (cited in Vercauteren, 2007)

this might be the case when the character's personality is commented upon in the dialogue by other characters. Moreover she also explains that personality can be shown more implicitly by the environment and/or film techniques. In that case, she advises to keep the representation implicit. As an example Mazur gives the description of a beautiful women. Instead of saying "a beautiful woman comes in", the AD could describe the men's reaction to her coming in, so avoiding making things too explicit in the AD. The same techniques as those used for the description of personalities might also be applied for describing the third element, the relationships between characters. Whichever one of these three elements the AD is trying to elaborate on, the writer should always think about *when* to insert the description. Vercauteren (2007, p. 146 & 2016, p. 105) points out the differences in guidelines regarding this timing. While the German guidelines prefer to name characters after they have been named in the dialogue and English AD in nearly all cases identifies the characters before, Flemish guidelines are the most nuanced. They "suggest naming people early on in the programme, "unless their identity should remain a secret"". (Remael, 2005, quoted in Vercauteren, 2007, p. 146). The ADLAB-guidelines (2014) follow the Flemish document in this respect.

The personality and environment of characters have a reflection on the fourth essential component:*how* the actions are carried out. (Vercauteren, 2007). The AD might render a description of the way characters act, but this is not the only thing that matters. As Finbow (2010) points out, in a lot of cases, describing how actions are carried out will imply describing film techniques and/or their effects. Film techniques give a special dimension to the scene because they show the audience how a character feels about the situation they are in, and consequently explain their behavior. Moreover, they create the atmosphere of the scene. Therefore, Finbow argues that it is not very important to name the film technique, but rather to explain why it is used (2010, p. 129). Kruger (2010) more or less has the same opinion, stating that films are iconic, and that an audience does not see the actual film techniques. He opinions that the techniques activate associations in the audiences' head. These associations make them draw conclusions and therefore, a describer should interpret the film techniques. (ibid,

p. 234–235). In contrast to these two professionals, the ADLAB-guidelines (2014) do not prescribe how film techniques should be dealt with: Perego merely lists the possibilities, while Vercauteren argues that only known film techniques can be named.

Other essential components of AD can be seen in Vercauteren's (2007) category of sound. Although some guidelines do comment upon this feature, sound has been and still is subject to a lot of discussion between various users and professionals (Ofcom, 2000, p. 18). The opinions vary from the necessity to describe every sound (also the very recognizable ones) to the idea that every sound explains itself. Vercauteren (2007) states that the AD should describe "sound effects of the programme (that are difficult to identify), song lyrics and languages used other than the source language of the programme" (p. 143). The ITC-guidelines point out how difficult it is to decide whether a sound is

‘difficult to identify’. They tend to favor a very restricted description of sounds, given that users do not want AD to be “stating the obvious” (ibid, p. 17), but also emphasizes that “[t]here will always be opposing views” (ibid, p. 18). This ongoing discussion makes that there are no straightforward prescriptions clarifying whether sounds should or should not be described. Regardless, Chmiel (ADLAB, 2014) tries to help describers decide, posing four essential questions: 1) Is it important the source is known?; 2) Is the source easy to identify?; 3) Is the sound symbolic?; 4) Are the lyrics important? (in the case of songs in another language).

Another researcher who tried to make the decisions regarding describing sound in AD easier is Fryer. She states that “sound, as much as vision, influences choices in AD” (2010, p. 205) and points out the similarities between audio drama and AD regarding to sound. She divides sound into sound effects, music, and ambient sound, “all of which adds to our understanding of the scene” (2010, p. 205) and mentions, just as Hand and Traynor do for audio drama, that in audio visual media “even silence has a function” (ibid). In her comparison of audio drama with AD, Fryer (2010) explains for every category in Sieveking’s vocabulary of sound effects (see section 3.1.3) how it is related to AD. Moreover, she comments on the importance of music in AD and its effects on the decisions a describer has to make. This way, she provides the describer with a structured framework that can be of help when describing sound in AD.

About the first effect listed by Sieveking, the realistic, confirmatory effect, Fryer (2010) says that while “[r]adio dialogue is designed to verbalise such actions” (p. 207), audiovisual media deals differently with them. Given that in audiovisual media the “actions are not always referred to verbally” (ibid, p. 207), the visually impaired audience only hears the confirmative sound, without knowing which action it is supposed to confirm. In this case, the combination of sound and AD achieves for the visually impaired the same confirmatory effect as the sighted viewers get through the combination of sound and images. (Fryer, 2010, p. 208).

Related to this first realistic effect is the realistic, evocative effect. This sound effect has not been mentioned in the dialogue, but is present in the reality of the narrative and is used to “establish a sense of place” (Fryer, 2010, p. 208), like the chirping of birds to indicate a garden in spring. Sieveking argues that there is no need to describe these sound effects in audio drama because they and their meaning are easy to recognize. We could say the same for television series or films with AD, but the difference is that the sighted audience does see the scenery and thereby gets a sort of confirmation. This is why Fryer (2010) states that “by reminding users that the sound effects bring a realistic dimension to a stylised setting, the AD keeps the blind and partially sighted audience on a par with their sighted counterparts.” (p. 208)

The last of what we can call realistic effects is the conventionalized effect, easy to identify and therefore sometimes overlooked as an element that requires AD. Because of its recognizable and almost stereotypical nature (Hand & Traynor, 2011, p. 44–45), these sound effects themselves are

mostly not described. As Fryer (2010) states, the *what* is clear, but the *how* and *who* have to be verbalized, unless the dialogue already provides this information. (2010, p. 210)

Apart from describing realistic elements, sound effects often evoke a certain mood. The symbolic, evocative effect is one of these ‘mood-evoking’ effects. These effects do not relate to real elements, but rather focus on emotions and represent the character’s state of mind (Hand & Traynor, 2011, p. 210). “[D]escription, therefore, needs to convey the mismatch between sound and vision in order to clarify the symbolic nature of the effect.” (Fryer, 2010, p. 209). To clarify this rule, Fryer (2010) explains that if, for example, a clock is ticking to indicate the stressed state of a character, the AD has to make it very clear there is not really a clock present, so making sure the visually impaired audience understands the mood the scene wants to bring across.

Another not realistic effect is the impressionistic effect, consisting of sounds to indicate dreams, subconscious actions et cetera. (Hand & Traynor, 2011, p. 210) or to exaggerate and thereby emphasize an existing sound like kicking or hitting (Fryer, 2010). An example of the first case is provided by Fryer (2010) when talking about “close-miked” sounds to evoke the idea that we are listening to a character’s inner thoughts. (p. 210). She states that in that case, “[u]sually the combination of sound quality and speech content is enough to render description unnecessary.” (ibid). When it, on the other hand, is a pure impressionistic sound effect the describer has to deal with (for example a kicking sound), so says Fryer, AD has to “clarify how the impressionistic sound is mimicked in the visuals” and “provide the usual narrative information” (2010, p. 211)

Just like Hand and Traynor add music as an important sound element to audio drama (see section 3.1.3), Fryer also calls it a sound effect. She says it has a “key role in atmosphere and energy of a performance” (2010, p. 211). Regarding the place of AD in musical parts of films and television series, Fryer states that “[w]here the music underscores dialogue, [...] its message is equally accessible to all” (2010, p. 211). In other words: in this case there is no AD necessary. However, sometimes, images and dialogue work together in order to create the narrative. Fryer points out that in that case, there is need to describe (2010, p. 211). As an example she gives act 2 of *Mamma Mia!*, where the narrative is formed by the AD, the music and its lyrics. In this example, the AD and music work together to ensure the audience gets a complete image, The “AD [is] picking up on the rhythm, pulse and energy of the music, and with sufficient pauses to allow the music to colour the AD.” (p. 211)

The next essential component of AD is found in Vercauteren’s category of text on screen. This component “refers to any type of written text that appears on the screen” (Matamala & Orero, ADLAB, 2014) and can be divided into three types: 1) text on screen that is no part of the scene, 2) text on screen that is part of the scene, and 3) subtitles. In the first case, the text on screen includes credits, logos, copyright texts et cetera. The decision whether or not to describe them and how to do that is nearly always influenced by country-bound regulations regarding copyright. The second type of text on screen is on the other hand decided upon by the describer. To help describers in the decision-

making process, Matamala and Orero (ADLAB, 2014) state that the relevance of this sort of text on screen is what influences the decision of describing it or not. Furthermore, they list five possible strategies for describing text on screen: 1) Adding a word or explanation, 2) Changing intonation, 3) Using another voice, 4) Using earcons (sound indicators), and 5) Integrating the content in the AD. They do not offer any advice on what the best option might be as this will be largely dependent on the context. The third type of text on screen introduces another, although not always essential, component of AD: audio subtitles (AST). These AST are the “spoken rendering of the written (projected) subtitles or surtitles with a filmed or live performance” (Remael, ADLAB, 2014). For film or television, in which cases the AD is recorded, the technique consists of mixing the ASTs into the sound track with the AD. (ibid), and thereby gives the AD-audience the necessary information for following the story. Sometimes “[t]he original subtitles are [...] read as they are, sometimes they are expanded and/or adapted to resemble spoken language more closely and to include information from the dialogues that had been left out in the subtitling process” (Remael, ADLAB, 2014). Nevertheless, Remael (ibid.) points out that this last technique is not always allowed because in some countries subtitles are protected by copyright. Another difference to be made in AST is whether the description is rendered by a voice-over or whether dubbing is used. (ibid).

Although not emphasized by Vercauteren (2007) in the section about what to describe, color is another essential component, and could be placed under *images*. The use of colors might not seem relevant for a blind public, but some users of AD are only partially blind or have lost (part of) their sight later in life (Vercauteren, 2007, p. 145). Moreover, most guidelines prefer description even for a completely blind audience because “[c]olours have meaning”. (Ofcom, 2000, p. 21). Describing colors can consequently bring a certain atmosphere or other extended meaning to the story. Another advantage of describing colors is that it gives the possibility to distinguish between two or more similar things (ibid).

The essential components regarding *what* to describe introduced by Vercauteren (2007) can be completed with some (smaller) others regarding *how* to describe. These include genre and language. These elements are not always taken into account or are only partly reflected upon. Nevertheless, they might influence the AD-writing process and final product.

The first of these other elements that might influence AD is genre, and this is related to the style of the series or film. Maszerowska (ADLAB, 2014) points out that genre and style are primarily elements of a film or series. Therefore, they should not be omitted or altered in AD-writing. She argues that, for sighted viewers, most of the genre and style of a film or series is represented by the film techniques. Mise-en-scene, editing and cinematography are mostly typical for a certain genre or to a certain director, but blind or visually impaired audiences miss out on these elements. Also the ITC-guidelines state that it is the task of an audio describer to represent and maintain this genre and style in the AD: “One of the most important rules of feature film description is to be true to the film in mood and style”

(Ofcom, 2000, p. 24). This can be done by using the same tone and register of language, but also silence can indicate a certain style and a pause in the AD can often evoke a certain effect. (ibid, p. 15). In some cases, style or genre is already (partly) rendered in the audio through dialogue and sounds, but also if this is the case, the audio describer has to be careful not to alter the genre and style. He or she has to make sure the audience can still hear the important sound effects and the subtle style-indicators in the dialogue. Additionally, he/she might have to explain sound effects more profoundly in order to allow the visually impaired audience to understand those elements are important to the genre and style of the film or series.

Related to the genre and style of an audio visual product is language, but there are more aspects to this component. The main idea is to make sure the language used for AD sounds natural, is precise and clear. (Vercauteren, 2007, p. 144). This does, however, not mean colorful language has to be avoided. Vercauteren (2007) prescribes an “appropriate, yet varied language” (p. 144) and Taylor (ADLAB, 2014) opts for a vivid language that is colorful and “can express precision and detail”. He adds that figures of speech can reflect the visual nature of a film. Apart from these arguments regarding the creative aspect of the language, there are also some prescriptions available regarding grammar. Guidelines and professionals agree on the use of the present tense because the “mixture of simple present and present participle gives the text a better narrative feel”. (ITC, 2000, p. 12). Moreover, there is also consent on using predominantly third person pronouns (Taylor, ADLAB, 2014). AD-guidelines and professionals tend to advise not to address the audience, unless the original product is a children’s program (Vercauteren, 2007, p. 145). Regarding third person pronouns, on the other hand, it must be kept in mind that they cannot be overused: names of characters have to be repeated regularly in order to refresh the audience’s memory. (ibid). Linguistically, a writer should take into account that the “wording and phrasing [matches] the audience of the programme” (Vercauteren, 2007, p. 144) and that it’s “[b]etter [to use] hyponyms than general superordinates combined with adverbs”. (ibid, p. 145). Finally, we could distinguish prescription regarding the structure of the language used. Taylor (ADLAB, 2014) advises to use simple and short sentences (of about 160 words/minute), but to vary if the time permits it. Furthermore, he states that the spatio-temporal logic has to be taken into account. In a western society, this means that the description starts from a general point and then elaborates on the details, and that things are described from left to right.

The large number of components to take into account when describing an audio visual product makes it difficult to include all the visual information given. Finbow (2010) points out that “[e]very object in a shot, in a scene, in a film, is there for a reason” (p. 217) and that ideally they should all be described, as well as the relations between them (p. 223). In practice, there are two obstacles that prevent the production of a very detailed AD.

The first obstacle is the widely accepted opinion that the descriptions should “[fit] in between the dialogue and [should] not interfere with important sound and music effects” (Benecke, 2004, p. 1,

quoted in Kruger, 2010, p. 233), which in many cases results in very limited time to fit in the descriptions. Nevertheless, regardless of the rule to “never talk over dialogue or commentary” (Ofcom, 2000, p. 9), some professionals argue that “[i]n some instances it might even happen that descriptions replace parts of the dialogue”. (Vercauteren, 2007, p. 143). Vercauteren (2007) does however add that “this is a very delicate issue, and [that] when drawing up guidelines, it should be absolutely clear whether describing over dialogues should be allowed or not and if so, when.” (p. 142) Another, more often applied technique is a deviation from the order of the original product, and thereby inserting the description at another moment than the moment the visual information is shown on the screen. As the ITC-guidelines prescribe “ [w]here possible, the description should mirror the action but ‘signposting’ is sometimes needed when there is no other suitable place to insert a description” (Ofcom, 2000, p. 17). Vercauteren (2007, p. 143) adds that “although scenes or actions can be announced beforehand, the information must never give away the plot and announcing can be done only when synchrony is not an issue”.

The second obstacle to a very elaborate AD is that “[e]xtensive descriptions can [...] lead to a cognitive processing overload in the recipient.” (Finbow, 2010, p. 216). Although “[g]enerally, most people [...] [ask] for the audio description to give as much detail as possible [...], some elderly viewers [do] find their attention waning after over long pieces of description” (Ofcom, 2000, p. 7). This is the reason the ADLAB-guidelines (2014) opt for the creation of a framework first, which gives the audience the essential context and helps them create a mental image of the setting for instance. This framework can then later, when there is more time, be filled in with details.

When above described techniques do not suffice to make sure the audience has all the information necessary for understanding and enjoying the product, an audio introduction (AI) might be the solution. This AI is used “as a framework for blind and visually impaired patrons to (better) understand and appreciate a given ST”. (Reviere, ADLAB, 2014). The audio introduction “provid[es] factual and visual information about an audiovisual product”. In most cases, an audio introduction is provided because describers do not have the chance to put enough description in the actual AD. As Remael, Vercauteren and Reviere (ADLAB, 2014) state the descriptions “have to be inserted into the “natural pauses” in the original soundtrack of the production”, but sometimes the program has very few of these pauses and AD becomes very restricted. In this case, an audio introduction resolves part of the problem.

3.3 Conclusion: differences and similarities between audio drama and AD

The above study shows significant differences between audio drama and AD. These differences can be explained by the fact that audio drama and AD have a different starting point and a slightly different purpose. While audio drama is created to rely solely on sound, AD is a technique to adapt an existing audio visual product so that visually impaired audiences can access and enjoy it. This implies that audio drama writers enjoy slightly more freedom than audio describers, given that the AD cannot

alter the original product and often there is limited time available to fit in the descriptions. However, this does not mean that every form of audio drama is a completely new product. As explained in section 3.1.3, a lot of forms of audio drama require adaptation of an existing story and are consequently reliant on that existing story. The difference between audio drama and AD is that an audio drama is recorded as a new, independent product, while AD is always an integrated part of the original story. AD, therefore, has to fit into the audiovisual product it describes.

No matter which form of audio drama we compare AD with, there is one big difference that stands out: the use of a narrator. While AD *is* the narrator, a lot of audio drama does not make use of this technique. Professionals tend to think it is more natural not to integrate this almighty third party (see section 3.1.3). Instead, audio drama writers usually let the dialogue explain to the listeners what is exactly happening, how it is happening, when it is happening and how the actors are. We saw that characters' speech can also serve to introduce other characters and to explain sounds. Apart from the dialogue, audio drama makes use of sound effects to clarify actions. Occasionally, also AD-writers are lucky to benefit from the descriptions already integrated in the dialogue or from the explanatory effects of sounds in the original screenplay, but they have no influence on it. Given that a television series or film is meant to be seen, the use of a narrator is always necessary to further explain the visual elements.

Another difference we can find on the level of sound effects. Whether an audio drama is an original product or an adaptation of an existing story, the writer is free to decide where to insert sound effects and how to do it. The fact that he or she is fairly free in the script-writing¹⁴ makes that the describer can produce a narrative that interweaves dialogue and sound effects in harmony, which usually leads to a rather natural flow of the story. AD on the other hand, can only try to achieve this natural flow by deciding rightly about whether to describe a sound effect or not and about how to describe it. This is very subjective and even if the audio describer succeeds in making the right decisions according to the majority of listeners and if he/she takes the narrative relevance into account, the original product will probably hinder the AD to reach the same kind of natural flow the audio drama does.

Also in the creation of characters there are differences, but here it depends on which form of audio drama we take into account. When comparing AD with audio dramas based on previous stories and characters, the differences are minimal. The audio drama writer can decide what to make the character say or do, as long as he is true to the personality and history of that character. The AD writer also has the obligation to be true to the characters he or she is describing, however his freedom is even more limited, given that the dialogue cannot be changed. When comparing AD with completely new audio dramas, the difference becomes more significant. A describer must be sure the personality and relevant looks of a character are perceived the same way by a visually impaired audience as by their sighted peers, while original audio drama is free to create its own characters. Nonetheless, this freedom also

¹⁴ Apart from in the case of audio books, but also there some sound effects can be inserted.

comes with an extra challenge. Writers of complete new audio dramas have to create strong characters, given that listeners can easily tune out.

Despite the differences, AD and audio drama also have similarities, at least when we consider AD as an “integrated part” of the “text” (Remael, ADLAB, 2014). AD cannot be seen separate from the audiovisual product it describes and if we take into account this combined product, the differences with audio drama partly disappear. AD and audio drama then have to apply the same basic rules regarding story-writing and are structured the same way. They both have the beginning-middle-ending structure. An audio drama has to capture the listeners’ attention from the beginning and has to make sure they know about the characters’ personalities, relationships and appearance. In the same way, AD has to guide the audience, ensuring they understand these elements as early on in the story as possible. In both cases, the middle is used to elaborate the story and the ending wraps everything up. Moreover, both forms of storytelling favor structure by introducing every scene. This introduction is given by a narrator in AD and usually by dialogue in audio drama.

Another significant similarity can be found in the use of sound effects. In section 3.2.2, Fryer (2010) indicates the similarities in sound effects between audio drama and AD. She shows that for every sound effect used in audio drama, there is an equivalent in audiovisual media and suggests approaches AD-writers can apply to describe these effects. Both writers of audio drama and AD-writers have to make sure that the source of a sound and/or its function are clear. Although they use other ways of explaining sound effects and music, both forms of storytelling require a decision-making process regarding whether to make a sound more explicit or not.

All things considered, we can conclude that AD could function as an audio drama because “AD is always received aurally, together with the existing dialogue and soundscape [and] therefore translates a film or play into a form of audio drama.” (Fryer, 2010, p. 205). Nevertheless, we must take into account the differences between both forms and realize that an AD used integrally as audio drama will always have an external narrator. In the following case study this hypothesis is tested by the comparison of the Flemish AD-described police series *Witse* with an audio drama series that has been based on it, *Dams en Van Deun*. This audio drama series does however have no narrator and will therefore most likely show some clear deviations from the audio described series.

4 Case study

The aim of this case study is to obtain insights into the exact relationship between the audio described ninth season of the TV series *Witse* and the audio drama series *Dams en Van Deun*, and into their similarities and differences. The underlying idea is to test if the findings and conclusions in the literature review are valid for this concrete case. In order to structure the case study, first the corpus and methodology are discussed, and this discussion is followed by the analysis of the audio drama and the television series with AD. Chapter 4 concludes with an overview of the most significance similarities and differences between *Witse* with AD and *Dams en Van Deun*.

4.1 Corpus and methodology

This case study consists of an analysis and a comparison of the ninth season¹⁵ of the Flemish TV series *Witse* with AD, and the Flemish audio drama series *Dams en Van Deun*. These two series have been chosen because of their thematic similarity and because most of the writers, producers and cast participated in the production of both. Additionally, it has been possible to interview Ludo Schats, who wrote the AD for *Witse*, season 9, and who is one of the writers and the producer of the audio drama *Dams en Van Deun*. Moreover, he has also been active as a co-producer of the whole *Witse* series from the beginning. His experiences with and knowledge about the series and the production helped clarify some issues that remained unclear after the analysis.

Witse is a Flemish police series about the detective department of the federal police in the city of Halle, province of Flemish Brabant. The protagonist in the original TV series is Witse, a middle-aged detective with a rather negative view on the world. He is mostly moody and unpleasant to work with, but in the end always catches the criminal. Throughout the series he has various professional partners, including Sam Deconinck and Tine Smets. Other colleagues of him are Dams and Van Deun, who assist him with the high profile cases but who also have their own (smaller) cases to investigate. The police corps is led by chief superintendent Peter Wijtincxk. While the TV series focusses on Witse and the way he leads his team, the audio drama series has the investigators Dams and Van Deun as its protagonists and recounts their investigations. The reason for this different approach was of a practical nature, or so Schats revealed in my interview with him. He explained that the production of both series was carried out simultaneously¹⁶ and that therefore the main actor, Hubert Damen, just did not have the time to also impersonate Witse in the audio drama series.

The present analysis of both series is based on the way they tackle their storytelling and it is structured around the essential components analyzed in the literature review (see section 3.1.3 and section 3.2.2), ranging from basic storytelling requirements to specific choices regarding issues like character introduction and sounds. In a first viewing/hearing, I watched all the episodes of both the audio described ninth season of *Witse*, and *Dams and Van Deun*. A first, general analysis was then

¹⁵ This is the last season of the series and the only one that has been audio-described.

¹⁶ The audio drama series coincided more or less with season 5 to 7 of the TV series.

carried out on these episodes, paying attention to the general characteristics of both series. This led to good insights regarding their style and genre, and allowed for some general remarks regarding narrative structure, the use of music and sound, dialogue, and characters. Subsequently, three specific episodes (two episodes of the audio drama and one episode of the television series) were subjected to a more detailed analysis, whereby specific choices of the (AD-)writers were taken into account. The idea was not only to investigate the choices made, but also to understand the reasons for making them. Additionally, the interview with Schats assured the validity of these remarks and gave an insight in the actual production of the series and the specific choices that were made.

4.2 Analysis of the audio drama series *Dams en Van Deun*

Dams en Van Deun is a Flemish audio drama series mainly written and produced by Ludo Schats. It was broadcast on the Flemish radio channel Radio 2 between September 2008 and April 2010. The series is a “radio phonic spin-off” (Schats, 2/26/2016, author’s translation) of the television series *Witse* and the protagonists are inspectors Dams and Van Deun. The episodes were divided into five fragments of about five to seven minutes. Every weekday, one of these short fragments was broadcast, and in that manner a complete episode was spread over the whole week. Moreover, every fragment started with a small introduction by the radio hostesses.¹⁷

In this section we take a closer look at the audio drama series. Some general features are complemented with examples from two particular episodes: *De put in Bever* (*The pit in Bever*, author’s translation) and *Fatale passie* (*Lethal passion*, author’s translation). These episodes were chosen because they included some dialogue in French, providing the chance to also analyze the way the writers handled the challenges posed by foreign language.

In *De put in Bever*, Mona Van Laeken and her daughter Christel ask the police to search for Staf Henderickx, Mona’s husband and the main shareholder of the Van Laeken dairy farm. Staf did not come back from his business trip to Lyon and Mona is worried. After a while, however, the inspectors discover that not all is peaceful within the family. When Christel commits suicide, it becomes clear that Staf Henderickx abused her and terrorized the whole family, and that he is not the real father of the girl. In the end, it the audience learns that Mona and her father killed Staf and were trying to bury him.

In *Fatale passie*, Dams is called by a colleague about the missing Sonja Spitaels. Her husband, Stefaan De Geyter, asked the police for help. Shortly after, this husband calls the police again to say that his wife showed up in Liège and to ask to stop the investigation. However, more or less at the same time, the inspectors get a phone call from the Liège police, saying that they found a severely injured man from Halle in a hotel. It turns out to be Sven Cornelissen, Sonja Spitaels’s lover, and it transpires that Sonja injured him by accident when they had a fight about some pornographic pictures

¹⁷ For the introductions of the analyzed episodes: see appendix 1

he had taken. Later in the hospital, Sven Cornelissen is strangled by his girlfriend, Kristien Beeckman, who, in spite of their open relationship, was overcome by jealousy.

4.2.1 Adaptation or creation

This series can be placed somewhere in between the adaptation of an existing product for the aural medium and the creation of an original audio drama. It can be called adaptation because it is completely based on an existing product. The characters and their development, the scenery and even some storylines are the same. Very noticeable is that the detectives and other characters already known from television are not introduced. The audio drama itself begins in medias res and the introduction provided by the radio hostesses at the time the series was broadcast only included information about the story and temporal characters. Schats justifies this by explaining that the original TV series *Witse* had already been running for some time when he started writing the radio drama series, and that the target audience for the audio drama consisted of people that had been following that original series. “So by that time, they should have already known the fixed characters. Those were exactly the same.” (Schats, 2016, author’s translation). Moreover, he also mentions that the writers intended to follow the logic and interaction between both series by referring to elements in the character’s lives that at the same time were broadcast, but it was hard to maintain the chronology with television and in the end, the writers were obliged to take some distance.

Nevertheless, we can also argue that a great deal of creation, and therefore freedom for the writer, was involved. The most obvious reason for this is that all the stories in the audio drama are original. However, Ludo Schats calls attention to another factor. He points out that a writer always, even when creating an audio(visual) product from zero, has to be able to work within a certain framework. He/she has to be able to create something original, but will always have restrictions from above regarding costs and production. Therefore, Schats does not feel he was (more) limited in any way by the already existing characters and concept when writing (and producing) *Dams en Van Deun*.

4.2.2 Storytelling

When looking at the series storytelling more generally, we see that it mostly fits Crook’s ideal of showing or “drama” (1999). Schats and his co-writers really tried to make the story self-explanatory, and therefore no narrator was needed. Schats explains that a narrator would be taking over parts of the story and rendering thoughts, which he does not find necessary. He knows the original series *Witse* very well and did not feel the need to use these kind of interventions. Moreover, in fragments of only five to seven minutes, a narrator takes away a lot of time. Therefore, when something had to be mentioned explicitly, that was done in the dialogue, and even then usually just through hints. An example that Schats gave related to a hypothetical scene in which the public already knows that the action is taking place close to a canal. In order to suggest that the canal might be deep, he then would make someone say: “Watch out, don’t go too close. If you fall in there...” (Schats, 2016, author’s

translation). In some cases these hints were however phrased very literally in *Dams en Van Deun*, making them rather descriptive and in conflict with the “show, don’t tell”-rule (Hand & Traynor, 2011).

When we look at the structure of the audio drama, we can distinguish the traditional structure of opening, development, argumentation, resolution and ending. (Hand & Traynor, 2011). The first scene of most episodes of *Dams en Van Deun* is one in which the audience is captured in immediate action. If this is not the case, the writers at least created an intense curiosity for the rest of the story. By gluing the public to the radio, Schats and his team applied the suggestions made by Hand and Traynor (2011) and Cook (1999) regarding opening scenes. In *Fatale passie*, we can clearly see this strategy. We hear the rhythmical beeps of machines in a hospital changing into an uninterrupted tone, followed by a kissing sound. From this, the listener can deduce that someone has died in the hospital and someone else was there to give him/her one last kiss. The audience is left with a lot of questions and is probably curious about how the story will go on. However, not all of the episodes in the series have such an interesting opening. In *De put in Bever*, the first scene is just one of the chief giving a speech to the corps, followed by Dams coming in and saying that someone wants to report a missing person. Although this might lead the listener to wonder about what could have happened to that missing person, this beginning is not as “captive” (Crook, 1999) as the previous example. Schats and his team were aware of this shortcoming themselves. Therefore, they broadcast this specific episode, which was meant to be the first of the series, as the second episode. The new first episode then became one with a beginning in full action, relating an armed robbery. Aside from the interest-grabbing first scene, the audio drama also respects Crook’s statement that characters and the relations between them should be introduced in the initial stage of the story. (1999, p. 170). In *De put in Bever*, for example, the awkward situation between mother and daughter, who came to declare their missing husband/father, gives clues for the rest of the story.

The beginning is followed by the development and argumentation, where the public follows the detectives in their investigation and at the same time gets some explanations of why they carry out specific actions. These explanations are partly rendered by a logical follow up of events, and partly given by the detectives in the dialogue. In *De put in Bever*, the explanation of the events given by characters becomes very obvious when Mona literally asks the detectives what they are going to do and insists on the urgency of the case, whereas Van Deun emphasizes that it is not so unusual for a grown man to disappear for a few days. His view clarifies for the public why the detectives are not extremely alarmed at first. The process of investigation then leads the detectives and the public to the resolution of the mystery, when the detectives see ‘the light’ and arrest the criminal(s), which is followed by the scene in which the detainee(s) confess(es) and explain(s) everything to the detectives, and to the public. Schats regards this scene as obligatory for the Who done it-genre, to which the series belongs and this corresponds to what Hand and Traynor (2011) call the ending. In spite of the presence

of this ending, *Dams en Van Deun* almost always has an extra scene in which the detectives go to a bar for a drink or mention that they are planning to do so. At this point, they also comment upon the case, and the whole story is wrapped up. This extra scene could be compared to the typical last scene of the Dutch police series *Baantjer*, when the detective explains the case to his wife, and is not specific for the audio drama, but very typical for the *Who done it*-genre .

4.2.3 Images

Although audio drama is a purely aural medium, it does convey images. These are mental images, formed in the head of the public. They take their shape from the clues in the audio drama, including characters' reactions to certain actions or people, and sounds. In most cases, both these verbal reactions and sounds are combined and used as a clue:

[On the radio] you hear them [the characters] get out of the car, close the doors. Then, if you do not use a narrator, there is only one thing you can do and that is making *Dams and Van Deun* say “Wow that’s quite a residence.” or “Nice weather today.” That [dialogue] you will [then also] have to complete with specific sounds, in this case an ‘outdoor atmosphere’. If it [the scene] happens close to the woods, you will hear rustling leaves, birds. But you do have to give these clues. (Schats, 2016, author’s translation)

Schats' statement makes clear that, aside from sound, the reaction of characters to the environment is crucial in image-shaping and that this reaction is mostly rendered by the dialogue. When analyzing the series, we also see that this same technique is used to make clear what characters look like and which impression they make on others, or even to clarify some actions. Although this tactic is usually quite successful, there are some cases in which these covert descriptions make a scene sound rather artificial. *De put in Bever* contains a goof example. At some point, Van Deun literally says “You look surprised, madam” to his interlocutor. We could argue this might undermine Crook's notion of “drama”. Nevertheless, Schats (2016) calls this a “little trick” that serves to indicate the woman's reaction and he found it necessary to render this explicitly at that time. He did not find it enough to only make the inspectors comment upon her astonishment later on in the episode.

Another interesting remark is that not all spatio-temporal scenes are introduced by the characters or by sounds. This becomes very clear in the case of scenes that taken place in the briefing room at the police station. Other than on audio described television, where the AD will literally say “in the briefing room” to indicate where the action takes place, this place is never introduced in the audio drama. Although the acoustics in the said room are slightly different than in other scenes and in the course of conversations taking place in this room Wuytincxk will always inquire about any progress in the case at hand, which suggest the location, the exact location is never mentioned. This might be explained by the fact that the audio drama in question is made for people that have already seen the original television series and therefore know where they are when the chief superintendent is bound to

inquire about the progress of the enquiry. Additionally, it is not of crucial importance to know where exactly the inspectors are at that moment. The audience will probably at least understand the scene takes place somewhere at the police station and it is the content of their conversation that counts.

4.2.4 Characters

Given that *Dams en Van Deun* is based on an existing television series, we have to make a distinction between the fixed, known characters, and the temporary, new characters. Regarding the known characters, Schats confirms these have to be strong characters that stand out (Hand & Traynor, 2011) and that their appearance, personality and relationships to the others have to be clear. “The whole biography and psychology of the character has to be in your head”, he adds. Schats himself says he did not encounter great difficulties in being true to the fixed characters, given that he had been working with them for a long period of time by the time he created the audio drama. However, he did agree that sometimes, the personalities of known characters are slightly overcompensated for in the audio drama version. This is most obvious in the character of Dams. On television, the audience sees him sigh a lot, indicating he does not like a given person’s reaction or the way a case is evolving. On the radio, by contrast, you hear him wince about whatever is troubling him, which is a lot less subtle. Although Schats understands that this might come across as rather exaggerated, he does not see another way to render the character’s sighs.

In as far as the new characters in the audio drama are concerned, Schats makes sure the relationships between them are clear from the beginning (unless they must remain secret). He always introduces them using the *fifth dimensional dome narrative* (Crook, 1999, p. 166). Characters introduce themselves or others do it for them. Examples of this second tactic can be found both in *De put in Bever*, where Mona Van Laeken introduces her daughter, and *Fatale passie*, where Dams mentions Stefaan De Geyter by name.

Also behavior, appearances and personality are often made concrete using dialogue. This is partly done by the way in which characters speak. Their tone of voice, how they phrase things and their accent can reveal a lot. In *Fatale passie* for example, the nervous speech of Stefaan De Geyter gives a lot of information about his personality and state of mind. Other methods Schats and his colleagues used to give clues about a character is the reaction of other characters to them and later comments upon their appearance and/or behavior. These comments can mean to do no more than give the audience a better picture of the characters appearance and the type of people they are. This happens in *De put in Bever*, for example, when Dams and Sam comment upon the beauty of Mona Van Laeken and her daughter, and in *Fatale passie*, when Van Deun concludes Kristien Beeckman is a “hippie of the next generation”. However, these comments regarding other characters might also include important clues for the story. An example of such important clues is to be found in *De put in Bever*, where Dams and Van Deun comment upon the personalities and the relations between mother and daughter, and later upon the bruises on Mona’s body, which indicate she has been maltreated.

Another important element regarding characters is clarifying who is speaking. Although voices are rather distinguishable, Schats and his team did make sure names were repeated regularly to indicate speakers. We hear for example Mona's reaction "Christel!" when she hears her daughter screaming (*De put in Bever*). Another technique is making the detectives say "we are going to talk to...", followed by the conversation with that person, as happens in *Fatale passie*.

Apart from the above techniques, also the Who done it-genre helps a lot when identifying characters because the interviews the inspectors take from the people involved, already reveal a lot of information about themselves and others. Nonetheless, Schats does not feel like this makes writing audio drama easier, given that you have to make sure you do not use the same formula over and over again. (Ludo Schats, 2016)

4.2.5 Dialogue

As mentioned above, dialogue is one of the methods that can be used to give clues about environment, actions and characters, and the lack of a narrator in *Dams en Van Deun* makes the audio drama adherent to the show, don't tell-rule. Moreover, we can say that the series is true to the recommendations given in the literature review, given that it usually makes use of *heightened dialogue*. (Crook, 1999, p. 188–189) Although the speech of the detectives is rather down to earth and fluent, it is still not the everyday language radio drama writers are nowadays experimenting with. Almost all the characters' utterances are complete sentences and rather standard language is used. Moreover, sometimes the formulation gives away that a specific piece of information had to be given in the dialogue, making it sound rather unnatural. An example of this can be found in *De put in Bever*, where Dams looks up the house Mona is talking about on Google Maps. The audience hears him typing on a computer and then saying "imposingly old building, according to Google Maps". This sounds rather odd, especially because Mona and her daughter are still present. In this case the dialogue almost acts as if it is an external narrator, which makes it an example of a dialogue functioning like AD. On television, Dams' screen would just have been shown, and it would have been the task of the audio description to put the image into words, exactly like Schats made Dams do in this case.

Crook (1999) also explains that this sort of dialogue allows *conscious transept*, i.e. it gives a clue as to what is about to happen or overlaps with (ironic) parts of speech in the following scene. An example of this can be found when Dams asks Stefaan De Geyter for the names and addresses of friends, family and possible lovers Sonja could be with (*Fatale passie*). By mentioning also possible lovers, Dams already gives a clue about Sonja's relationship outside the marriage.

Aside from these general characteristics, the dialogue in the two episodes under investigation also contained a foreign language, i.e. French. In both cases, the dialogue is rather short and the language simple. Noticeable is that the conversation always takes place over the phone and that we only come across foreign language in two of the thirty nine episodes, which leads to believe the writers tried to avoid it as much as possible. Schats confirms this theory, saying that "it is not really advisable to use it

in an audio drama”. (2016, author’s translation). As for the technique used when handling this foreign speak in both episodes, we notice that no voice over has been applied. Instead, the characters speak some French and some ‘tricks’ were used to make thing clear for people who do not understand French. In *De put in Bever*, Dams talks on the phone with the French porter of Staf Hendrickx’ flat. The audience hears the whole conversation in French, but Dams later on summarizes the important information when informing his colleague Van Deun. In *Fatale passie*, the conversation with the Liège police starts in French, but then we hear Dams say “ah, you also speak Dutch”. Both Dam and his Walloon colleague then continue in Dutch and the whole language issue is solved. Although Schats ascribes this way of handling foreign dialogue rather to “feeling” than to strategy, he does confirm that keeping some of the French guarantees the authenticity. Moreover, it is nice to hear for that part of the audience that does understand the language.

4.2.6 Sound

In the interview, Schats explained that he always puts a lot of effort into the “acoustics of an audio drama”. He claims to see the genre as an “acoustic film” and that sound is at least as important as speech and story. The analysis of the series confirmed this.

What stands out immediately is that there is almost never complete silence. When characters are not talking, you will hear music or sound effects, and when speech is present, it is almost always accompanied by background music. This proves the statement of Hand and Traynor (2011, p. 50) that the “power of music in radio drama cannot be underestimated”. When applying Crissel’s categories of music (1994, p. 51–52), we find mostly “music as a link” and “mood music” in *Dams en Van Deun*. The theme music at the beginning and end of every episode is the same as used in *Witse*, identifying the audio drama as related to this television series. Moreover, there is also another, similar tune used throughout the episodes to remind people of the genre they are listening to. It is a slightly mysterious tune, indicating the inspectors are on to something. This tune also gives the series continuity. Although these tunes are usually used as a link, they also function as mood music. Additionally, there is also some music that is used solely for conveying a certain mood, state of mind, emotion, or atmosphere. In *Fatale passie*, for example, soft eastern music is used to suggest the meditational atmosphere at the house of the Cornelissens. In doing so, it also gives some clues about their lifestyle, which is very relaxed and even “hippie-like” as Dams calls it. This kind of mood music is used very often throughout the whole series, and we could say that in *Dams en Van Deun*, it is often used as what Sieveking calls a symbolic, evocative sound effect.

Sieveking’s vocabulary of sound effects (see section 3.1.3) is very useful for this case study. Already from a first listening-session, it becomes clear conventionalized sounds are not the ones most frequently used. Instead, primarily a combination of dialogue and sound effects is applied in order to bring across the message as clearly as possible. This combination of dialogue and sound is very noticeable in the realistic, confirmatory effect. In *Fatale passie*, a flashback appears in which the

lovers, Sonja and Sven, argue about some pornographic pictures Sven took while they were having sex. Sonja does not want Sven to upload them onto the computer and tries to talk Sven out of it. The combination of stumbling and fumbling sounds, and Sven's utterance "Catch me if you can", makes clear what happens next, namely that Sonja is trying to pull the camera out of Sven's hands. The second part of this scene is a clear example of how sound and dialogue can confirm each other.

However, even though the explanations in the dialogue are important to clarify the action, Schats adds that "you have to leave something to the imagination of the audience". (2016, author's translation). This is where the realistic, evocative effects have their part to play. As mentioned in section 4.2.3, the team that wrote and produced *Dams en Van Deun* used these effects a lot to indicate where the action takes place. Although they give some extra clues in the dialogue as to specify the environment, they used office sounds, chirping birds or car sounds to indicate the scenery.

The last noticeable category of sound effects we can find in the series is used for the impressionistic effect. Section 3.1.3 and 3.2.2 showed that this sound effect is used in two different cases: 1) to indicate dreams, memories, subconscious actions et cetera., and 2) to exaggerate and thereby emphasize an existing sound. (Hand & Traynor, 2011) An example of the first function of an impressionistic effect can be found in *De put in Bever*, when we hear an old nun talk about the past. In this scene, listeners are not really taken to the past, but the melancholic music does evoke the idea of old memories, of something that has happened long before. We could, on the other hand, also argue that this is a form of mood music, or a combination of both. An example of the second function of the impressionistic effect can be found in both analyzed episodes, when the specific sound of a voice through a telephone is emphasized. Also in real life, a telephone alters the characteristics of one's voice a slightly, but by exaggerating the particular sound of a voice through a telephone line, the audience is sure they are listening to a conversation over the phone.

Although it is most noticeable in impressionistic sounds, in fact a lot of sound effects are exaggerated and emphasized. Schats for example explains that when you (hypothetically) hit someone with a crowbar on the head, the sound would not come across clearly enough when recorded on the spot. When you, on the other hand, hit a red cabbage with a hammer or stick and you multiply the sound by three or four, the effect becomes stronger and people will recognize it, although it is not the actual effect.

As the above example shows, the production of *Dams en Van Deuns* involved some very traditional techniques. "[S]ound effects are becoming more realistic as technology advances." (Lemanczyk, 2008, p. 64), but Schats (2016) adds that, when possible, "closing an actual car door is faster than recreating the sound with protocols". Although he is enthusiastic about new technologies, he says the producers at the time were very grateful to still have access to a sound studio with features that gave a wide range of possibilities. By combining these features, like various types of soil and different kinds of steps, with modern technology like a wearable microphone, it was possible to record for example an action

scene in one take. Additionally, it was rather easy to be true to the *acoustics* (Hand & Traynor, 2011) of a specific scene because the team had resonance and resonance-free rooms at their disposal. The resonance-free room gives the effect of being outdoors, while the resonance room was used to evoke the effect of the morgue where coroner Veronique Maes works and where people are sometimes taken by the detectives to identify their relatives. Moreover, Ludo Schats and his colleagues could change the size of the studio using mobile wall panels, giving every scene its own specific sound.

4.3 Analysis of the television series *Witse* with AD

The detective series *Witse* was produced by VRT and was broadcast between 2004 and 2012 on Flemish national television. Additionally, some seasons were broadcast on the Dutch national channel Nederland 1. The series consists of nine seasons, of which only the last one has been audio described. Moreover, *Witse* was the first series on national television to be (partially) audio described.

In this section we take a closer look at the choices Schats made when audio describing the ninth season of *Witse*. In order to be able to compare the audio drama and the audio described series, the structure as used in section 4.2 is again applied, albeit with some variations. Again, general features are completed with examples from the analysis of a specific episode, namely *Sans Papiers (Illegal immigrants, author's translation)*. Like the episodes selected for analysis in section 4.2, *Sans Papiers* also contains foreign language, which makes it possible to compare the audio drama series *Dams en Van Deun* and the audio described ninth season of *Witse* regarding the way they deal with this extra layer of difficulty.

In *Sans Papiers*, the dead body of a dark-skinned man is found in a field. The man has a photo of his daughter in his pocket and this helps the detectives to identify the man as being Modou. When the inspectors Witse and Tine inform his wife, Khady, a man that looks exactly like the deceased enters with Amina, Modou's daughter. Later we learn he is actually Modou's cousin, Babacar, but the man tries to take Modou's identity in order to obtain the status of official resident that Modou and his family were about to obtain. In their investigation, the detectives learn that Modou had won a lot of money betting on horses and that he wanted to return to Senegal. After various interrogations and other types of investigation, Witse finds out that it is Khady who killed Modou because she wants to stay in Belgium. She wants a better future for her daughter Amina and is convinced that is only possible in Belgium, even if it means the little girl will grow up in a foster family.

4.3.1 Storytelling and the influence of AD

Just like the audio drama *Dams en Van Deun*, all episodes in the *Witse*-series adhere to the traditional structure Hand and Traynor (2011) and Crook (1999) refer to: the opening, middle with development, argumentation and resolution, and ending. These traditional stages are given shape by the obligatory scenes of the Who done it. As Schats explains, the "captive" opening (Crook, 1999) is where a murder is being discovered, in the middle the detectives try to find out who the offender(s)

is/are, and the ending wraps it all up by a confession and maybe a last scene in which the detectives talk about the case. In some episodes of *Witse* however, the last scene is of a different nature. In *Sans Papiers* for example, in the last scene the viewers learn more about Tine's personal situation when her husband appears and tells her he wants a divorce.

The structure of an existing audiovisual product like *Witse* is already there and the AD does not alter this, but there are other elements of storytelling that can be influenced by the describer and the choices he/she makes. AD can enforce or weaken elements in the manner the story is told and thereby change what might seem to be details, but these details often result in significant changes in the way listeners perceive the new, purely aural product.

One of the elements that AD might have an influence on is the style of the series. Ideally, a describer is completely true to the original genre and style (Ofcom, 2000), but AD-language also has its own style and rules (Taylor, 2014, ADLAB), which sometimes causes slight alternations to the original style of the genre. *Witse* is a rather informal series with some, but not all too much, suspense. Schats and his team tried to respect this style as much as possible in the AD. When Tine is chasing Babacar, for example, the AD accelerates. This is, according to Schats (2016), not only due to the limited time, but also because it is a natural reaction that describers and voice actors have in scenes with increased suspense. When some time later Tine is searching for the man in an old factory, the AD builds on the suspense using the words "Tine hears something, but what is it?". (*Sans Papiers*, author's translation). Although this narrative way of describing is highly recommended by professionals (see section 3.2.1), not everyone will agree with the interpretations of the describer and some might argue that the chosen words do not adhere to the style and genre of the series. In *Sans Papiers* for example, some will argue that the expression "arrogant mugface" is too rude, but Schats (ibid.) explains he used those words to describe Willem, a colleague of Modou, in order to indicate what the main character, Witse, thought about Willem. Whereas this kind of description might be very beneficial for visually impaired audiences, because it helps them understand Witse's reactions, the result is also that the AD provides more, and rather subjective, information than the original product does, and thereby alters its style.

Another element that may change the way *Witse* is perceived by visually impaired audiences, is the audio introduction (AI). At the beginning of every episode, while the theme song is heard, the main actors introduce themselves and their characters. They do this by saying "I am ... and I interpret the role of ...". In the case of Hubert Damen, interpreting Witse, the description is rather extensive, but the others keep it short. This helps the audience create the necessary framework, but one could argue the intro focusses too much on the actors and not enough on the characters and story. The sighted audience is from the beginning submerged into the atmosphere and story by the image of the lonely police detective cruising the landscape, while people listening with AD get more factual information. Schats explains that the decision to shape the audio introduction in that manner was taken rather "on the spot". "It was simply practical the actors were available", he says (2016, author's translation). He

agrees that letting them introduce themselves as actors rather than as characters might take away part of the experience. Nowadays, so he explains, AI's are made in a different way. Excerpts from the actual series are used and completed with the AD-voice, providing more information. These AI's are broadcast just before the episodes (this was done, for instance, for the series *T*) or on the website of VRT (*Eigen Kweek 2*). This separate AI gives the opportunity to elaborate more because there are less time restrictions and the excerpts used help the audience both identify the characters and get an idea about the style and genre.

4.3.2 Images

When talking about images, various aspects described by Vercauteren as the *where, when, what, who, how* of the action (2007) have to be taken into account. These are the questions the AD has to answer in order to make the series a product that is fully understood and appreciated by a visually impaired audience.

The spatio-temporal settings reveal *where* and *when* the action is carried out, which is especially important for the story and therefore should be rendered by the AD. When new scenery occurs in *Witse*, the AD usually provides this kind of information right at the beginning. However, sometimes there is no time because characters start talking right from the start. In those cases, the AD will wait for a more suited moment to reveal the location and time. Another 'trick' that is sometimes applied is to already describe the spatio-temporal characteristics of the next scene when the previous one is still on screen and silent.

An advantage Schats and his team could sometimes benefit from is that the characters and sequence of scenes already partially create the necessary "framework" (ADLAB, 2014) of essential context. For example in *Sans Papiers*, Tine says she knows a doctor in Anderlecht who they could ask to help identify Modou and Witse agrees. Immediately after, a scene follows in which they visit doctor Magda at her office. This way, the follow up of scenes and information given in the dialogue helps visually impaired audiences to deduct where the action takes place and the AD can focus on the more detailed description of Magda's office and personality. In this scene at Magda's office, the information in the dialogue is particularly beneficial because there is no time at the beginning of the scene to describe anything. Later, when there is a small pause, the AD does mention that "the office of Magda is warm and cozy", confirming the detectives are at the doctor's office and providing some extra information.

Noticeable when analyzing the series *Witse* with AD is that the temporal aspect is not as much present as the spatial. Preference is often given to explaining *where* the action takes place, and, because of limited time, the *when* is rather often omitted. This could be explained by the genre of the story and chronology of actions. The idea behind the series is that viewers/listeners follow the team in investigating a case from beginning to end. The chronology is almost always¹⁸ respected. Therefore,

¹⁸ Flashbacks or –forwards are scarce and if they appear, they are indicated very clearly.

very few descriptions of time are necessary. In *Sans Papiers*, there are only time-related descriptions to indicate the change of days like “the car drives through the night” and “the next morning”.

Once the audience is familiar with a spatio-temporal setting, lengthy descriptions are redundant. In *Sans Papiers*, we only hear short introductions like “they run towards the building again”. This is at least the case when nothing has significantly changed. When the location has changed to an extent that is important to the story, it will be commented on. When Tine and Witse for example visit Khady for the second time, the AD mentions that her room is quite empty. This is an important element because shortly after it becomes clear Khady has to leave the house because she cannot pay the rent anymore.

In a lot of cases, the *what*, *how* and *who* are combined in the AD of *Witse*. When the AD mentions “Witse signs that Versmisse has to make himself scarce” (*Sans Papiers*, author’s translation), the choice of words makes clear how Witse feels about the other person. In the same manner the line “Tine, who is annoyed and remained with the car” (ibid.) already indicates something is wrong and hints at the future developments in her personal situation. The two examples are of a different nature. In the first example, it is important for the story or at least for the scene that Versmisse (Khady’s landlord) walks away. In the second example, the audience already knows that Tine stayed a bit behind, but describing it again gives the opportunity to mention her state of mind.

Actions involve a lot of details and in many instances there is not enough time to describe every little thing that takes place. Therefore, the AD-writers of *Witse* also relied partially on the audience’s ability to deduce information. When actions follow each other logically, not every step will be described. For example, Witse asks Magda in *Sans Papiers* if she knows “this baby” and gives her a photo. This specific action of handing over the picture is not commented upon by the AD, but the audience already knows the detectives have a photo from a previous scene and one can hear the rustle of paper. On the other hand, sometimes actions are described that would be clear by only listening to the dialogue. When the AD says “Van Deun calls on Dams” (*Sans Papiers*, author’s translation), for example, this seems unnecessary because you hear him call shortly after. However, the action is not described for its own sake, but to prepare the visually impaired audience for what is coming. While the sighted audience has already seen that Dams is also present, the visually impaired do not have this information and therefore could be confused when Van Deun calls him.

4.3.3 Characters

In order to be able to understand *Witse* without relying on the visuals, it is very important to always know who is talking or doing something (Chmiel, 2014), what their personality is like and how they relate to others. Already in the audio introduction, we get a general idea of the character of Witse, while the other fixed characters are only given a name. Although *Witse* had been broadcast on television for several years already, the AI and/or AD could have given more attention to listeners

starting to follow the series from the moment it was audio described by introducing all the main characters.

As for the new, temporary characters, we could say the AD of Witse in most cases follows the guidelines discussed in section 3.2.2. Like for any other element in AD, also for characters a framework is first established, before giving away less important details. At their first appearance, they are generally introduced by describing their physical features and their name is given. There are two cases in which characters must not be named in the first description: 1) when they are identified immediately after in the dialogue. (Ofcom, 2000, p. 14), and 2) when it has to remain a secret or vague who it actually is. When we take into account this second reason, something very interesting occurs in *Sans Papiers*. When Tine and Witse tell Khady her husband, Modou, died, another man comes in. He has Modou's daughter, Amina, in his arms and looks exactly like Modou, as the AD also mentions. The detectives ask him who he is and he answers "I am Modou" (*Sans papiers*, author's translation). The detectives are very much surprised and ask him who the dead man on the picture they have is. The man answers: "That's Babacar, my cousin." (ibid.) The man and the detectives talk a while about Babacar and when the AD comes in again it says: "Witse taps Babacar encouragingly on the arm." (ibid.) This line reveals that the man is actually Babacar and not Modou, something the sighted audience learns only later on in the scene. Ludo Schats explains the choice by saying that the production team must have assumed the sighted audience already knows the man is lying from the beginning. In order to give the visually impaired a similar experience, Babacar is already named from the beginning. Notwithstanding that one could understand this argumentation, the choice is questionable because it causes the dialogue and AD to conflict. While the AD keeps talking about Babacar, the detectives and Babacar himself keep pretending (or believing) he is Modou. Moreover, the sighted audience is only really sure that the man was lying when Witse himself later in the scene notices, an effect that has no meaning to the visually impaired anymore.

Other elements that might be mentioned from the start, or later on if there is no time, are characters' personalities and relationships to others. However, in a lot of cases, and very much in this series, other characters will already comment or react after meeting a certain person and therefore the AD can be rather brief. Also the interviews the detectives do with people, reveal a lot about other characters, making AD about them unnecessary. In other cases, when the dialogue does not explain enough about a character, Schats and his team described the character "implicitly" (Mazur, 2104). An example of this can be found in *Sans Papiers*. When Witse and Tine get to know Modou's colleague Willem. The AD in this scene describes the image on his sleeve, which is "a kind of pirate flag" (*Sans papiers*, author's translation), suggesting what type Willem is.

4.3.4 Dialogue

Although there are visual clues to help the audience in case of what Crook (1999, p. 188–189) calls *natural dialogue*, overall the dialogues are of the *heightened* type (ibid.). Characters do not often stop in the middle of a sentence and although some dialect is used, everything is understandable without subtitles¹⁹. This makes it easier for the audience to follow the narrative of the series than when natural dialogue would be used²⁰. Moreover, there are also some examples of *conscious transept* (Crook, 1999) to be found in the series. One of these examples is shown in *Sans Papiers*, where Dams hints at a work-related accident being the cause of Modou's death. Although in the end we learn that is not what happened, Dams mentioning it already hints at the detectives spending a lot of time investigating that theory.

The element of dialogue can be both an obstacle and a help for audio-describers. In *Witse*, there is rather a lot of speech present, which makes it hard to insert the AD in the gaps. On the other hand, the dialogue reveals a lot that the AD does not have to mention anymore. In section 4.3.2 we already saw an example of the advantages of dialogue, when Tine introduces the next scene. It is not only this kind of clues that make the series in a way easier to describe, also the interviews and questioning of suspects or witnesses help a lot. The characters that only appear in one episode are also new for the detectives and are therefore asked to provide a lot of personal information. That way, the audience obtains a lot of information through the conversations of the detectives with the new characters and the AD does not have to worry about it.

Although Schats (2016) agrees with this point of view, he does add that the AD still has a lot of information to cover regarding the *where, when, how, what* and *who* (see section 3.2.2). He puts special emphasis on who is talking and the explanation of gestures. These gestures cannot all be explained, so he says, but it is important to have an additional layer of how characters do and say things and why.

4.3.5 Text on screen

In the series *Witse*, there is very little important text on screen. It happens now and then, but the AD does not have to read much of it aloud. However, in *Sans Papiers*, there are several passages in French and therefore a very special type of text on screen comes in: audio subtitles (AST). In the case of *Witse*, the AST's are incorporated in the AD in the form of a voice-over and read aloud by the same voice-actor.

There are many choices to be made when using AST's and it is beyond the scope of this paper to go into much detail about the techniques used in *Sans Papiers*, but some elements are interesting to highlight. The first noticeable elements are that the subtitle on screen and the AST are not always exactly the same and that not even every subtitle is translated into an AST. Schats and his team clearly

¹⁹ That counts for the dialogue in Dutch. The foreign speech has been subtitled (audio subtitled in the AD).

²⁰ See section 3.1.3 for the difference between heightened and natural dialogue

decided themselves if, where and how to insert this kind of information, taking into account the relevance and time. A clear example we can find when Witse and Tine enter the building Khady lives in for the first time and another African man greets Luc Versmisse²¹:

[man]	Bonjour monsieur le propriétaire, ça va?
[Subtitle]	Hello landlord. How are you?
[Versmisse]	Ça va, ça va, merci.
[Subtitle]	I'm doing fine. Thank you.
[Witse]	Landlord, are you renting rooms?

Although there are no AST's present, the message comes across. It is not really important what the man says to Versmisse. The important element is that he calls him his landlord, and given that Witse reacts to this word, the visually impaired audience understands the scene without the need for an AST.

Aside from using an AST or leaving everything to the dialogue, there is another way to include the information given in a subtitle. When Witse at a certain moment in *Sans Papiers* opens the door of Babacar's cell and asks him to come with him, the subtitle "come" is not rendered aurally. Instead, the AD mentions "Witse signals he has to come" (*Sans papiers*, author's translation). In this case, describing the actual action in the AD is a good solution, making it easier for both AD-writers and the audience.

The second issue one notices is that voice-over has been used, but not in a completely simultaneous way with the original dialogue. Listeners will always be able to also hear parts of the foreign speech. Using voice-over, but leaving part of the original speech audible is not due to bad timing, but a very deliberate choice. Schats explains why:

That's very intentional. That way, a listener can still hear part of the character's voice. [...] We do use techniques like dubbing [sic], but make sure you will always have an impression of the character, of the original speaker. (2016, author's translation)

4.3.6 Sound

All is sound in AD, but there are various ways in which the 'sound landscape' of an audio described series can be approached. The approach Chmiel (2014) suggests (see section 3.2.2), is the one towards which Schats' strategy tends the most. The main questions the AD-writer asks himself are: 1) Is the sound important for the story, and 2) Is the source easy to identify? Schats tries to describe those

²¹ The series is originally in Dutch. In order to use this fragment as an example, the AST's and Dutch dialogue are translated into English by the author.

sounds that are not easily deducted, and he knows that “a lot of things are simply not pinpointed.” (2016, author’s translation). However, when there is no time to describe all these sounds, he adds, AD-writers have to make the decision in function of the importance of a sound. When a big explosion occurs, so he says, it is not really a problem to talk a little bit over the sound, given that the audience would still hear it. By contrast, when the sound is more subtle, you cannot touch it and an AD-writer will have to find another way to describe it or leave it out completely. An example of omission occurs in *Sans Papiers*. When Tine and Witse interrogate Babacar, he hits the table at a certain point. This is an unidentifiable sound and is not explained in the AD. The AD-writers logically gave preference to the dialogue. Moreover, Babacar’s state of mind, which becomes clear from the dialogue, his sobbing, and the AD-line “He bows his head”, is more important.

Aside from the crucial criteria of importance, there might be other reasons to describe a sound. At a certain point in *Sans Papiers*, for example, Khady has moved into the house of her late husband’s employer, and Witse decides to pay her a visit. In the first scene depicting the visit, Witse talks with the employer in the office. After this, he goes to Khady’s room, supposedly in the same building. The action of going to Khady’s room is not visualized. Instead, a mere shot change is utilized, while in the audio described version, one can hear “Khady’s is ironing”. The fact that she is ironing might not seem very important, but the combination of this description and the information from the previous scene is used to clarify that the present scene takes place at Khady’s new room. In this example, one can see that the description of sounds can also serve a different purpose than to merely clarify the sound itself.

Also when sounds are easy to identify, there might still be necessity to describe. In this case, it is rather the context that will be described. Schats (2016) agrees that a visually impaired audience also likes to deduce some things themselves, so an implicit description is often applied. He gives the example of knocking on a door. “A knock on a door is recognized by almost everyone”, so he says. “You don’t have to say that [in the AD].” (Schats, 2016, author’s translation). Schats explains that you could just give context by saying “he stops in this or that street” or “he gets out of the car in front of the house of... and walks towards the door”. (ibid., author’s translation). When this kind of description is followed by the sound, listeners will understand what is going on. This is a very good example of combining AD and original product in order to create a coherent and meaningful whole, or “text” (Remael, Reviere & Vercauteren, 2014).

Knocking on a door might be very recognizable, but when the sound is only softly rendered or when it differs in another way from its traditional form, it becomes a lot harder to derive what the source of this sound is. That is why in *Sans Papiers*, one such knock is described using the words: “A run-down office building with whitewashed walls. Witse knocks on the door.” (author’s translation) In this scene, the door Witse knocks on is no traditional wooden door, which makes it is harder to recognize. Therefore, description is required in this case.

Additional to all above considerations, Schats asks himself a last significant question when deciding whether to describe a sound or not, namely: is the sound symbolic? (Chmiel, ADLAB, 2014). The series *Witse* makes a lot of use of mood music and this provokes a certain effect. This effect is also important for the style of the series and the emotions it tries to provoke in the audience. Therefore, Schats says: “If there’s thirty seconds of music, you don’t have to necessarily talk the whole time. You can also just let the users listen to it without speaking.” (Ludo Schats, 216, author’s translation).

Another way of approaching sounds in AD is suggested by Fryer (2010) and contains the application of the sound categories of Sieveking into AD. This way of analyzing sounds permits the describer to identify the different sounds the series contains and the way they can be dealt with in the AD-writing.

The most recognizable effect is the conventionalized effect. It is an almost stereotypical effect, but as seen above, sometimes still described. Mostly it is the situation and context of these kinds of sounds that is described, but in *Sans Papiers*, the recognizable and loud sound of a motorcycle itself is described. The reason for this, as confirmed by Schats (2016), is partially that it is odd to hear this sound all of a sudden. Listeners would probably recognize it, but they cannot place it if not described. Moreover, Schats adds that if there’s space to describe this kind of sounds, it has to be done in order to contribute to the atmosphere. Another reason to describe sounds might be because they give more information about another element. When the AD in *Sans Papiers* for example says “Witse opens the door to Khady’s room” (author’s translation), this description serves to clarify the spatial setting more than to explain the sound.

The AD becomes more important at moments the series makes use of the realistic, confirmatory effect. In an audiovisual product, sounds are used to confirm images and vice versa. When this audiovisual product becomes a purely aural form, the AD has to fulfil this confirming role. When Witse for example takes a police armband off in *Sans Papiers*, the sound is heard and explained by the AD, confirming what listeners hear. In the same way, some actions in the scene in which Tine chases Babacar in the factory are confirmed by the AD, the most significant one being when a pallet board is knocked over. Sometimes, the AD can take a break from its confirming role. This is for example the case when Tine gets an e-mail in the briefing room. There is the sound of an incoming mail and a sighted audience will see the computer, but in order to make it very clear, she also says “The lab just sent an e-mail saying that [...]”. In this case, the dialogue already confirms the sound and no further description is needed.

Sounds that are present in *Witse*, but that are often not described, are the realistic, evocative effect, the symbolic evocative effect, and mood music. An example of the realistic, evocative effect can be observed in one of the first scenes of *Sans Papiers*, when the detectives are at the crime scene. In that scene, birds are chirping, but we do not see the source of this sound. The effect is solely used to emphasize the idea of a beautiful day, which is confirmed by the image of a sunny day, but completely contrasts the dark music and the image of the dead body of Modou. One can argue that it is important

to describe the chirping because the AD then confirms this sound the way the images of a sunny day do this for the sighted audience. However, in various cases, there is no time to describe the sounds that evoke a realistic evocative effect because other elements enjoy preference. Moreover, these sounds rather focus on an atmosphere than on factual information and describing it might focus too much on the sound and less on the meaning. In a lot of cases the AD even overlaps with these sound effects, because there are important images to be described.

The same AD-strategy is used for the symbolic evocative effect and mood music. Although Schats (2016) states that one can just let the audience listen to music, the AD of *Witse* very often shows overlap with mood music. A possible explanation for this is that there is an abundance of other elements that have to be described. For example, when the dead body of Modou is found (*Sans Papiers*), a lot of descriptions have to be given in order to make the listeners understand what is going on. We still hear the mood music, but the AD-voice is talking at the same time. Here we do notice a slight difference between mood music and the realistic evocative effect. Mood music is mostly still heard and meaningful, while the realistic evocative effect as presented above loses its meaning almost completely because of the overlapping AD. They both function as a background sound, but while the strong music still evokes a certain atmosphere or emotion, the chirping birds lose their symbolism.

The last important sound effect in *Witse* is music as a link. Exactly like in the audio drama, the beginning and end of every episode is marked by theme music. However, the theme music of the audio described ninth season of *Witse* shows overlap with the AD, and therefore does not come across as strong as the same theme music does in *Dams en Van Deun*. At the beginning of every episode of *Witse* with AD, the overlap is caused by a decision regarding the AI, namely to incorporate it into the original product (see section 4.3.1). At the end of the episodes, the theme music is overlapped by a reading of credits. Although these choices do evoke the theme music to be less emphasized, none of the overlap hinder the audience to hear it. This way, the series is still very identifiable.

4.4 Conclusion: differences and similarities between *Dams en Van Deun* and *Witse* with AD

In this case study, it became clear the audio drama series *Dams en Van Deun* is a “spin-off” (Schats, 2016) of the already existing television series *Witse*, but one with some significant differences from its original form. These differences are not so much content-related, but can mostly be found in the challenges Schats and the other writers had to face in the writing process. Therefore, the specific choices the writers made in writing the audio drama *Dams en Van Deun* differ from those made while writing the AD for the ninth season of *Witse*.

The most striking difference between *Dams en Van Deun* and *Witse* with AD is the use of the narrator. Schats and his team chose not to use one in the audio drama, wanting to make the story speak for itself and keeping as much “drama” (Crook, 1999) as possible. When writing the AD for the ninth season of the television series, they simply did not have this choice. As the literature review shows,

using a narrator is inherent when opting for AD. Other ways to make *Witse* available for the visually impaired would imply a total rewriting and reproduction and would probably not be called AD anymore.

Regarding storytelling, two differences have become apparent during the analysis and comparison of both series. Firstly, the end scene in *Sans Papiers* shows us that a lot of emphasis is put on the character's personal life, while in the audio drama, this is hardly present. This is not because in the audio drama, the development of characters is seen as less important, but simply because the writers did not have enough time to include this aspect very proficiently. Secondly, there is a difference in the way the audience obtains information about the plot and the characters. Although Schats knows *Witse* and its characters "like the back of his hand" (Schats, 2016, author's translation), the interpretative nature of AD will always have an influence on how the story is perceived, which might in some cases alter the genre and style of the series. This does not happen in audio drama, given that the audience receives the story in its original form.

Other differences can be found on the level of drawing an aural picture of images. While Schats in *Dams en Van Deun* could more or less²² choose how much time to use for each scene, in *Witse* he had to fit his descriptions of what is happening on screen in the silent gaps. Therefore, he had to make more choices regarding what and where to describe. He always started with the most important things first. This counts for actions, settings and characters. Moreover, in *Witse*, Schats could not apply the same tactic he used in *Dams en Van Deun*, where utterances of characters or sounds function as clues about other characters, the scenery, or the actions that take place (see section 4.2) When describing *Witse*, the original soundtrack could not be altered and therefore Schats made the narrator explain some actions, settings and characters, which makes the audio described series less dramatic.

The last significant differences between *Witse* and *Dams en Van Deun* regard the aural elements as a whole. Both in the dialogue and the use of sounds, we can find some distinctive differences. Apart from the (partial) absence of clues to visual elements in the dialogue of the television series, both dialogues also differ in the way they deal with foreign language. In the audio drama, foreign language is mostly avoided. When it is used, it is rendered partially in the original language (French), but the most important information is always given in Dutch. In the television series by contrast, the speakers of foreign languages are subtitled and there is no time to describe everything that is said in the silent gaps. This is why Schats and his team chose to use AST's in the form of voice-over. Less significant differences can be found regarding the use of sound effects and music. We could say that in the television without AD, there is less emphasis on environmental sounds because the visuals take over part of that role. In order to make up for the lack of visuals, the AD provides quite a lot explanations of sounds. By contrast, the dialogue in *Dams en Van Deun* does not provide that many explanations of sounds. This might be because the audio drama writers had the opportunity to create a framework

²² Of course Ludo Schats had to time the episodes and the fragments in order not to surpass the time he was given by the radio station.

beforehand. Using clues in the dialogue and sound effects, they created a context, which made identifying new sounds later on easier .

Although some of the above differences are significant, the similarities between the audio described ninth series of *Witse* and *Dams en Van Deun* are of no less importance. The series do not only belong to the same genre, but also use the same characters and settings and follow the same structure. This structure could be seen as the traditional storytelling structure (see section 3.1.3), but the specific Who done it-genre imposes some extra demands regarding the narrative. In both series, a murder or severe crime is committed, followed by an investigation which leads to a confession (Schats, 2016). Another element which gives both series a similar structure is the introduction, given by the radio hostesses for *Dams en Van Deun* and rendered by the actors in the AI of *Witse*. The form is different, but the result similar: the listeners know what they are going to hear and get some clues in order to be able to follow the story from the beginning.

More specific similarities can be found when looking into the actions, who carries them out, and where this happens. Both on television and on the radio, the preference has been given to a highly dramatic form of showing images. In other words, *Dams en Van Deun* does not count with a narrator and in the AD of *Witse*, Schats tried as much as possible to let the original soundtrack speak for itself. A lot of times, he could benefit from the information already given by characters or sounds and if not, he usually did not purely describe, but he interpreted the characters gestures or the scenery. The main characters are the same in both series²³, and Schats and his team really made an effort not to change the personalities. The strong characters from television stayed strong in the audio drama. Moreover, also the strategy for introducing new, temporary characters is the same in both series. Both on the radio and in the AD, they are always introduced the first time they appear and the relationships they maintain with other characters are clarified as soon as possible. Although the AD sometimes has to add an extra description, a lot of times these elements have already been explained by the dialogue, by the new characters themselves, or by comments of the detectives. This also happens a lot in the audio drama. The last similarity regarding characters is that both forms repeat their names regularly to make sure the audience knows who is speaking or who is present at the scene.

When looking into the dialogue, another similarity shows. Both forms habitually use *heightened* dialogue (Crook, 1999) instead of more *natural* language (ibid) This means characters usually finish their sentences in order to allow the audience to understand the whole scene. In both *Witse* and *Dams en Van Deun* however, there are some situations in which characters do not finish their sentences, but in those cases the visuals or sound effects help the audience to follow the narrative. The analysis and comparison of the series also showed that both *Witse* with AD and *Dams en Van Deun* use the technique *conscious transept*, which uses the dialogue to foreshadow something that will happen later

²³ Aside from *Witse*, who does not have the leading role in the audio drama. However, *Dams en Van Deun* does follow the logic of the original series referring to him sometimes. He is still their superior, but the audio drama does not focus on his cases.

on in the story. Finally, we could also conclude that both forms rely on the differences between voices to clarify which character is talking, although they also repeat names regularly.

The last significant similarity between the two series can be found on the level of sound effects and music. Sounds evoking a mood or linking the series, or scenes within it, are used in an identical manner in both *Witse* and *Dams en Van Deun*. Usually, it is music that evokes a certain feeling about a character or the environment. Moreover, the beginning and end tune are exactly the same in the two series, which makes it possible for the audience to recognize and link them. Aside from these cases in which the sounds are used in an identical way, also other sounds are used in a similar manner. These sound effects can all be placed into the categories Sieveking (sound effects) and Crissel (music) propose. Consequently, the strategies for implying the sounds in the audio drama is very similar to the decision-making process of whether or not to describe them in the AD. Schats' main concern in both cases was that the sounds had to be clear, but something had to be left to the imagination of the audience. Therefore, he tried to always give context, without taking his audience by the hand.

This case study has shown the differences and similarities between *Witse* with AD and *Dams en Van Deun*. The final stage of the literature review, the conclusion (section 3.3), foreshadowed that the lack of a narrator in *Dams en Van Deun* would result in a lot of differences from the audio described ninth season of *Witse*, but we could conclude that less significant differences have been found than expected.

Moreover, most of the differences do not really form an obstacle for using *Witse* with AD as an audio drama. As seen in this chapter, the dialogue and sounds in the television series sometimes already help audio describers to reduce what has to be described and AST's serve as good to deal with render foreign language as the 'tricks' Schats used in the audio drama do. Moreover, most sounds are used in exactly the same or a very similar manner in both series.

If Schats wrote the AD knowing it was also meant to be broadcast or to be sold as an audio drama, he would probably describe it just slightly different. In this case, he might let the sounds speak even more for themselves, if possible by augmenting their volume. That way, a framework could be created in the way audio dramas tend to do it and the AD/audio drama would become more "dramatic" (Crook, 1999). Nevertheless, there is one difference we cannot avoid: the use of a narrator. An audio drama deriving from an audio described series will always involve this 'alien element', no matter how good the descriptions fit in. A real dramatic version can only be created applying a rewriting and a new recording. Nevertheless, also in that case, the existing AD could be used as a base.

5 Concluding discussion

This paper examined the possibilities of using AD's as (a base for producing) audio dramas. The nature of and of both forms and guidelines were compared in a literature review and the findings were then applied to a case study of the Who done it-genre. In this case study, the audio described ninth season of *Witse* and the audio drama *Dams en Van Deun* were analyzed. This analysis was based on the essential components of both forms, which were established in the literature review. Additionally, an interview with Ludo Schats took place. He was the main writer of *Dams en Van Deun* and member of the producing team of *Witse*. Then, the series were compared to each other in order to see if the conclusion and expectations deriving from the theoretical research were valid in practice.

Although the AD-writer has to know a lot about storytelling in order to fit the descriptions in the original product and create one text, he or she does not write the original story. Therefore, the literature review seemed to tend towards concluding that he/she enjoys less freedom than the audio drama writer. However, it soon became clear that not every audio drama is a completely new product, and this might also limit the writer in some ways. A lot of times, an existing product (stage, book...) is adapted for the aural medium. Moreover, even writers of original audio drama encounter some restrictions. Aside from adapting the product to the radio, Schats also drew our attention to the fact that, whatever has to be written (also for television), producers will impose restrictions regarding budget, recording techniques et cetera. That is why he did not encounter more restrictions writing *Dams en Van Deun* than a writer of original audio drama would have. He agrees that there are differences in the challenges posed by AD, an original audio drama, and an adaptation for the radio, but claims that one is not harder or more restricted than the other. In this regard, we could say an audio drama writer is not necessarily more free than an AD-writer is.

When analyzing general structure and storytelling, the literature review and Schats' remarks showed that there are almost no differences in writing for the aural medium or for television.²⁴ Handbooks about scenario-writing for fiction handle the same topics as books about writing audio drama. They all deal in a similar way with the beginning-middle-end structure of traditional storytelling, they all comment upon the creation of characters, and they all prescribe how dialogue should be written. Schats confirms the similarities between writing for radio and television, pointing out that his experience with *Witse* has helped him writing *Dams en Van Deun* because he knew the characters and was familiar with the way episodes were written. Moreover, also recommendations and guidelines for audio describers deal with storytelling, characters and dialogue. The focal point of these recommendations and guidelines lies on helping describers what and how to describe, an therefore differs from the focal point of handbooks about story-writing and audio drama. Nonetheless, the outcome is the same. The combination of original soundtrack and AD has to achieve the same standards as an audio drama. For example, the AD has to work with the dialogue in order to make relationships between people clear

²⁴ This is the case when one stays within the same genre. If not, the general characteristics will still be the same, but some deviations might show.

from the beginning, exactly like the audio drama writer has to use purely dialogue for this purpose. Given that the process of writing for both forms of drama is very similar, we can conclude that no adaptations to the storytelling and structure would be necessary when using an audio described product as an audio drama.

Another element that poses fewer problems than one might have expected is the use of sound. Fryer (2010) pointed out that the category of sounds used in audio drama (Sieveking's categorization) can be used to name the sounds in drama for television or film too. Additionally, she proposed a model for audio describers to help them decide if and how to describe them. The sounds used in an audio described product would consequently not sound odd to the audience of audio drama and therefore would not pose problems when this AD-product were sold as such.

Most of the differences between audio drama and audio described products are rather small and can be overcome when the audio describer knows the AD-product is going to be used as an audio drama too. He/she can then make minor adaptations in order to make the product suitable for both media. However, there is one big challenge the AD-writer still has to overcome: fitting the descriptions in the silent gaps without creating an audio drama that sounds unnatural. In the audio drama, narrators are usually avoided because it is generally regarded they are not necessary and they take away the flow of the story. AD, on the other hand, *is* the narrator. The original product cannot be altered and therefore descriptions have to be given by an external voice, but there are ways to make this intervention of the narrator work with the original soundtrack. When AD is approached from a more narrative and a less descriptive point of view, it becomes part of the narrative. In that manner, it could lean more towards the style of an audio drama. In order to use AD as an audio drama, we have to see the AD and original soundtrack as an inseparable whole, as one text. Moreover, AD needs to have a strong narrative focus, and should avoid being purely descriptive, even if this means some details are omitted.

This research has been carried out looking solely at genres where the narrative itself takes the most prominent place. Style and emotional feel of the genre have been discussed, but the actual storytelling has taken the principal role at all times in this analysis. For this kind of drama, we concluded that an audio described product could be used as an audio drama, but that it is necessary to make some minor adaptations, and that this type of audio drama will always contain a narrator. Further research would have to be carried out in order to see if this hypothesis is also valid for other genres. Another interesting topic for further research could be the realization of an audio described product that can be used as an audio drama in practice. It might be interesting to carry out a case study in which AD-writers provide AD for television, bearing in mind it also has to work as an audio drama. That product could then be tested in order to measure the response to this form of audio drama. It could also be compared to already existing audio dramas in order to measure how much it really differs from the traditional form. Moreover, a blind and visually impaired audience could be asked to compare the AD that has to work as an audio drama with traditional AD.

6 Reference list

- Chmiel, A. (2014). In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Crook, T. (1999). *Radio drama : theory and practice*. London: Routledge.
- Cattrysse, P. (1995). *Handboek scenario schrijven*. Leuven – Apeldoorn: Garant.
- Challis, B., D’Arcy, G. et al, (2014). Wireless zombies! A re-creation of Golden Age radio drama for a contemporary audience. *Studies in Theatre & Performance* 34 (3), 252–259. DOI: 10.1080/14682761.2014.970342
- Dann, L. (2014). Only half the story: Radio drama, online audio and transmedia storytelling. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media* 12 (1/2), 141–154. DOI: 10.1386/rjao.12.1-2.141_1
- Demol, S. (2015) *Van poppenkast naar geluidskunst: Een onderzoek naar het hoorspel in Vlaanderen*. [unpublished Master’s thesis] Antwerp: University of Antwerp
- Finbow, S. (2010). The state of audio description in the United Kingdom - from description to narration. *Perspectives: Studies in Translatology* 18 (3), 215-229. DOI:10.1080/0907676X.2010.485685
- Fryer, L. (2010). Audio description as audio drama – a practitioner's point of view. *Perspectives: Studies in Translatology* 18 (3), 205–213. DOI: 10.1080/0907676X.2010.485681
- Gatz, S. (3/1/2016) *Ondernemingsplan 2016, Departement Cultuur, Jeugd, Sport & Media*. Retrieved from: https://overheid.vlaanderen.be/sites/default/files/documenten/organisatieontwikkeling/beheersinstrumenten/07_CJSM_DCJSM_OP2016-2019.pdf
- Graman, J. (2011). *Autistic spectrum, captions and audio description*. Retrieved from: <http://mindfulresearch.co.uk/2011/08/29/autistic-spectrum-captions-and-audio-description/>
- Gulino, P.J. (2004). *The hidden structure of successful screenplays*. New York – London: Continuum.
- Hand, R.J. & Traynor, M. (2011). *The radio drama handbook: audio drama in context and practice*. New York, N.Y.: Continuum.
- Het Geluidshuis Uitgeverij (2016). *Onze reeksen*. Retrieved from: <http://geluidshuis.be/nl/onze-reeksen>

- Irwin, W. (2009). Reading audio books. *Philosophy and Literature* 33, (2), 358–368. DOI:10.1353/phl.0.0057
- Koppen (2013). *Revival van het luisterspel*. [video file] Retrieved from <http://www.een.be/programmas/koppen/revival-van-het-luisterspel>
- Kruger, J.-L. (2010). Audio narration: re-narrativising film. *Perspective: Studies in Translatology* 18 (3),231–249. DOI:10.1080/0907676X.2010.485686
- Lannoo (2016). *Kind & jeugd*. Retrieved from: <http://www.lannoo.be/categorie/kind-jeugd>
- Lemanczyk, S. (2008), Lend me your ears. *American Theatre*. 25(5)
- Manas Pratim, D. (2013) Radio play: the Kolkata story. *Global Media Journal: Indian Edition*, 4 (2)
- Matamala, A. & Orero, P. (2014). Text on screen. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Maszerowska, A. (2014). Genre. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Mazur, I. (2014). Characters and action. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Oesterlen, E. (2008), Lend me your 84 million ears: Exploring a special radio event – Shakespeare's King Lear on BBC World Service radio, in *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 6 (1)
- Ofcom (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*.
- Perego, E. (2014). In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Philips, D. (2007), Talking Books: The Encounter of Literature and Technology in the Audio Book, in *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, 13 (3), DOI:10.1177/1354856507079180

- Remael, A. (2014). Combining Audio Description with audio subtitling. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Remael, A. (2015). *Audiodescriptie voor film en televisie: inleiding & onderzoek* [PowerPoint slides]. Retrieved from: https://blackboard.uantwerpen.be/webapps/blackboard/content/listContent.jsp?course_id=1840_1&content_id=668818_1
- Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (2014). Introduction. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB audio Description guidelines*. Retrieved from: <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Remael, A. & Vercauteren, G. (2014). Spatio-temporal settings and their continuity. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Reviere, N. (2014). Audio introductions. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>
- Rodero, E. (2012), See It on a Radio Story: Sound Effects and Shots to Evoked Imagery and Attention on Audio Fiction, *Communication Research*, 39 (4), 458–479
- Schats, L. (producer and director) (2008). De Put in Bever. [audio drama series episode]. In Schats, L. (producer and director) *Dams en Van Deun*. Retrieved from: <https://archive.org/details/DamsEnVanDeun>
- Schats, L. (producer and director) (2009). Fatale passie. [audio drama series episode]. In Schats, L. (producer and director) *Dams en Van Deun*. Retrieved from: <https://archive.org/details/DamsEnVanDeun>
- Schats, L. (producer and director) (2008–2010). *Dams en Van Deun* [audio drama series]. Retrieved from <https://archive.org/details/DamsEnVanDeun>
- Schats, L. (2/26/2016). Personal interview.
- Scolnicov, H. (2004), Making ears serve for eyes: Stoppard's visual radio play. *Word & Image*, 20 (1)
- Taylor, C. (2014). The language of AD. In Remael, A., Reviere, N. & Vercauteren, G. (Eds.) *Pictures painted in Words: ADLAB Audio Description guidelines*. Retrieved from <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html>

- Thompson, F. (ed.) (2014). *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. Los Angeles, London – New Delhi – Singapore – Washington DC: SAGE Publications
- Van de Perre, S. (2041) *Bouwstenen van scenario's en AD-scripts en hun invloed op het productieproces - Beperkt onderzoek van de serie Wolven*. [unpublished Master's thesis] Antwerp: University of Antwerp
- Vercauteren, G. (2007). Towards an European guideline for audio description. In Díaz Cintas, J., Orero, P. & Remael, A. (Eds.), *Media for all* (p. 139 – 149). Amsterdam. Editions Rodopi B.V.
- Vercauteren, G. (2016) *A naratological approach to content selection in audio description*. [doctoral dissertation] Antwerpen: University of Antwerp
- Willems, M. (producer) & Coghe, L., Goris, T., & Van Berlo, M. (directors). (2012). *Witse, seizoen 9* [television series]. Sony Music Entertainment Belgium NV/SA.
- Wilems, M. (producer) & Van Berlo, M. (director) (2012) *Sans Papiers* [televison series episode] In . Willems, M. (producer) & Coghe, L., Goris, T., & Van Berlo, M. (directors) *Witse, seizoen 9*. Sony Music Entertainment Belgium NV/SA.

7 Appendices

7.1 Audio drama

7.1.1 Appendix 1: Introductions given on the radio before broadcast of fragments of *Dams en Van Deun* episode 2 and 17 (with translation into English)

EPISODE 2

(translation into English by author)

DAMS EN VAN DEUN

HET WITSE-TEAM OP RADIO 2

[*Dams en Van Deun*

Witse's team on Radio 2]

AFLEVERING 2. DE PUT IN BEVER

[Episode 2: The pit in Bever]

KORTE INHOUD VAN DE VOLLEDIGE AFLEVERING

[summary of the complete episode]

Mona Van Laeken meldt samen met haar dochter Christel, de verdwijning van haar man Staf Henderickx, zelf zakenman en ook hoofdaandeelhouder van het melkveebedrijf dat Mona samen met haar familie runt. Staf is twee dagen geleden naar Lyon vertrokken. Sindsdien geeft hij geen teken van leven meer. Van Deun en C° seinen de man.

Maar ze ontdekken een paar leugentjes in het verhaal van Mona. Ze gaan met alle bewoners en werknemers van het melkveebedrijf praten. De verdwenen Staf Henderickx komt in beeld als een onmens.

[Mona Van Laeken and her daughter Christel declare that Staf Hendrickx, Mona's husband has disappeared. Staf was a businessman and the main shareholder of the dairy farm that Mona and her family run. Two days ago, Staf went to Lyon. Since then, there has been no sign of him. Van Deun and the team put out an APB on him.

But they discover a few lies in Mona's story. They talk to all the residents and employees of the dairy farm. The missing Staf Hendrickx seems to be a brute.]

AANKONDIGING VAN DEEL 1, maandag

Een vrouw komt de verdwijning van haar echtgenoot, een zakenman, melden. Hij zou twee dagen geleden naar Lyon gereisd zijn, waar hij een flat heeft. Een eenvoudig telefoontje met de conciërge van het flatgebouw, leert Van Deun en C° dat de man al wekenlang niet langs is geweest.

[Introduction of part 1, Monday

A woman declares that her husband, a businessman, is missing. He supposedly went to Lyon two days ago, where he has an apartment. Through a simple phone call with the porter of the apartment building, Van Deun and the team learn that the man has not been in Lyon for weeks.]

DINSDAG

Gisteren (maandag) zagen Dams en Van Deun per toeval een naakte Mona Van Laeken : ze stond vol blauwe plekken alsof ze zwaar mishandeld is.

Vandaag eist Van Deun een gesprek met Mona's dochter Christel.

[Tuesday

Yesterday (Monday), Dams and Van Deun by accident saw Mona Van Laeken naked. She was covered with bruises, like she had been maltreated.

Today, Van Deun demands to have a conversation with Christel, Mona's daughter.]

WOENSDAG

Gisteren (dinsdag), deed Sam een akelige ontdekking : Christel, de dochter van Mona pleegde zelfmoord.

De autopsie door dr. Maes zal onze speurders vandaag belangrijke informatie opleveren.

[Wednesday

Yesterday (Tuesday), Sam discovered something horrible: Christel, Mona's daughter, committed suicide.

The autopsy, carried out by doctor Maes, will provide us with important information.]

DONDERDAG

Gisteren (woensdag), wees de autopsie uit dat Christel werd aangerand.

Terwijl ze wachten op de DNA - analyse, leiden onze speurders een grootscheepse huiszoeking in het melkveebedrijf.

[Thursday

Yesterday (Wednesday), the autopsy showed that Christel was abused.

While waiting for the DNA-analysis, our detectives carry out a large scale search of the dairy farm.]

VRIJDAG

Gisteren (donderdag) bleek dat Staf Hendrickx niet de vader was van Christel, maar wèl dat hij haar had verkracht.

Vandaag zorgt het getuigenis van de vroedvrouw die Mona destijds hielp bevallen, voor de ontknoping.

[Friday

Yesterday (Thursday), we found out that Staf Hendrickx was not Christel's father, but that he did abuse her.

Today, the testimony of the midwife that helped Mona give birth in the past provides the climax.]

EPISODE 17

DAMS EN VAN DEUN

Reeks 2

Aflevering 17, Fatale Passie

[*Dams en Van Deun*

Season 2

Episode 17, Lethal passion]

Korte inhoud volledige aflevering

Een man doet bij de politie aangifte van de verdwijning van zijn vrouw. Later belt hij terug met de mededeling dat zijn vrouw terug is opgedoken in Luik. Bijna gelijktijdig meldt de politie van Luik dat in een hotelkamer in Luik een zwaargewonde man uit Halle werd aangetroffen.

[summary of the complete episode

A man declares to the police that his wife has disappeared. Later, he calls again to say that his wife has turned up in Liège. Almost simultaneously, the Liège police informs [the detectives] about a severely injured man from Halle who is found in a hotel room in Liège.]

Inleiding maandag

In het verhaal is het zondag in de late namiddag. Dams is met dienst . Hij krijgt een telefoontje van de lokale politie : een man meldde dat zijn vrouw werd ontvoerd.

[Introduction Monday

The story begins on a Sunday afternoon. Dams is the officer on duty. He receives a phone call from the local police force: a man just declared that his wife has been abducted.]

Wat gebeurde er gisteren ?

[What happened yesterday?]

Dinsdag :

Gisteren kregen de speurders nogal wat nieuws uit Luik : een vrouw uit Halle werd er ontvoerd en weer vrijgelaten. Vervolgens werd een man uit Halle zwaargewond gevonden op een hotelkamer. Vandaag praten de speurders met de ontvoerde vrouw

[Tuesday:

Yesterday, the police receive quite some information: in Liège, a woman from Halle was abducted and set free again. Subsequently, a severely injured man from Halle was found in a hotel room.

Today, the detectives have a talk with the abducted woman.]

Woensdag

Gisteren overleed Sven Cornelissen, totaal onverwachts in het Ziekenhuis.

Vandaag brieft wetsdokter Maes de speurders : volgens haar is dit een verdacht overlijden.

[Wednesday

Yesterday, Sven Cornelissen very unexpectedly died in the hospital.

Today, coroner Maes briefs the detectives: she opines this is a suspicious death.]

Donderdag

Gisteren vermoedde het team een verband tussen de twee voorvallen in Luik.

Vandaag geeft Véronique Maes uitsluitsel over de doodsoorzaak van Sven Cornelissen

[Thursday

Yesterday, the team suspected there was a link between the two incidents in Liège.

Today, Véronique Maes gives a decisive answer as to what caused the death of Sven Cornelissen.]

Vrijdag

Gisteren bleek dat Stefaan De Geyter gewurgd werd.

Maar wie pleegde de moord ? Sonja Spitaels ? Kristien Beeckman ? Stefaan De Geyter ?

[Friday

Yesterday, we found out Stefaan De Geyter [sic] was strangled.

But who committed that murder? Sonja Spitaels ? Kristien Beeckman ? Stefaan De Geyter ?]

7.1.2 Appendix 2: Script of *Dams en Van Deun*, episode 2: *De put in Bever*

WITSE OP DE RADIO

Piloot: De put in Bever

Dialogoversie 1 dd. 3 jan 08

Scenario : Ludo Schats

DE PUT IN BEVER

THEMA : Huisgenoten offeren hun geluk op om hun oude vader een tweede klap in zijn leven te besparen.

VASTE CAST

Wijtinckx

Van Deun

Sam

Dams

CHARACTERS OF THE WEEK

MONA VAN LAEKEN (47) (Antagonist)

Sterke vrouw. Was in de vroege eighties werkzaam als verpleegster in het Halse ziekenhuis en novice in de kleine congregatie van de zusters van Luxemburg. Ze raakt-tot ontzetting van haar diepgelovige vader- in 1983 zwanger van een jonge arts.

Zuster Bénédicte, overste van de zusters van Luxemburg die in het ziekenhuis werken en vroedvrouw, zorgt in overleg met de familie voor een oplossing. Mona neemt ontslag als verpleegster, trekt zich terug op het hoevetje van de nonnetjes in Bever, en bevalt daar begin 1984 ongemerkt van een meisje, Christel. Vroedvrouw zuster Bénédicte (officiële naam : Maria Gyselen) verklaart in het geboortecertificaat dat Christel het natuurlijk kind is van Staf Henderickx. Staf, een ogenschijnlijk sympathiek zakenman, prille veertiger, ongehuwd, succesvol makelaar in veevoeders, belooft Mona's vader met een forse financiële injectie te redden van dreigend bankroet. Op voorwaarde dat die tracht een huwelijk tussen Staf en Mona te arrangeren.

Nog vol schuldgevoelens over het lijden dat zij haar vader berokkende door als novice ongewenst zwanger te worden, stemt Mona toe in het huwelijk. Zij wil haar vader niet nog eens teleurstellen.

Eind 1984 trouwt ze met Staf. Ze is niet echt verliefd, maar ach, hij is een nette, goedverdienende man en haar vader verafgoott hem. Ze kon het slechter getroffen hebben. Dat hij al veertig is neemt ze er maar bij. Dat hij niet knap is zal wel wennen. Maar het went niet. Staf eist zijn 'rechten' met geweld op. Het begin van een jarenlange lijdensweg voor Mona.

STAF HENDERICKX (67) (Slachtoffer)

Ook kind van boeren, maar heeft nauwelijks nog familie. Kind aan huis op het melkveebedrijf van Ernest Van Laken.

Al sinds zijn jeugd succesvol als makelaar in veevoeders. Heeft nogal wat klanten in Frankrijk en houdt er daarom een flatje met kantoortje in Lyon op na.

'Redde' landbouwer Ernest Van Laken begin 1983 van het failliet door samen met hem een tweemans-NV op te richten. Alleen bezat Staf meteen 80 % van de aandelen en was hij virtueel heer en meester van het bedrijf. Inzet van de operatie was een huwelijk met Mona.

Wanneer Mona begin 1984 bevalt van Christel, presenteert hij zich als de vader van het kind. Eind 1984 huwt hij Mona. Ernest was Staf aanvankelijk zeer dankbaar. Later moest hij met lede ogen aanzien dat het eigenlijk Theo, zijn andere zoon, was, die door hard zwoegen het florissante melkveebedrijf realiseerde.

Het succes steeg Staf naar het hoofd : het makkelijk geldgewin als makelaar en het feit dat hij eigenlijk de baas was van het melkveebedrijf veranderden hem in een machtswellusteling die altijd probeerde zijn zin te krijgen, niet in het minst op seksueel vlak. En bij te veel tegenstand dreigde hij er bij Mona, Elise en Theo steevast mee het bedrijf te verkopen, waardoor de hele familie op de keien zou komen te staan.

Daarom werden zijn schurkenstreken onveranderlijk met de mantel der liefde bedekt en verborgen voor de buitenwereld. De vrouwen op de boerderij waren niet veilig voor hem : hij mishandelde zijn eigen vrouw Mona, vergreep zich aan Elise.

De verkrachting van zijn 'dochter' Christel werd hem fataal. Ernest betrapte hem en sloeg hem dood met een spade.

ELISE VAN LAEKEN (52)

Zus van Mona en van meesterknecht Theo. Ook werkzaam op het melkveebedrijf.

Nam na de dood van hun moeder de zorg voor het huishouden op zich. Zorgde ervoor dat Mona kon studeren. Werd door Staf aangerand. Eén keer beweert ze, maar ze weet wel beter.

ERNEST VAN LAEKEN (80)

Boer van de oude stempel. Zeer katholiek. Zeer gesteld op zijn status als 'baas'.

Beleefde naast de zwangerschap van zijn dochter - novice Mona - in zijn perceptie een ramp - nog een tweede groot levensdrama. Hij anticipeerde in de vroege jaren tachtig onvoldoende op de evolutie in de landbouwsector, investeerde slecht en stevende onvermijdelijk op een faillissement af.

Zijn kennis Staf 'redde' hem op de hierboven geschetste wijze.

THEO VAN LAEKEN (55)

Zoon des huizes. Harde werker. Vrijgezel.

In werkelijkheid is het Theo die, na de investering van Staf, de hoeve liet uitgroeien tot een florissant melkveebedrijf.

Moet jarenlang onterechte bemoeïenssen en vernederingen van Staf slikken, maar zwijgt, want hij geeft 'zijn creatie' niet graag uit handen.

Worstelt met een drankprobleem.

Nadat Staf en Mona de wraak voltrokken hebben, laadt hij de schuld op zich.

CHRISTEL HENDERICKX (23) (Tweede slachtoffer)

Levenslustig meisje. Laatstejaars bio-ingenieur. Dochter van Mona en Staf Henderickx. In feite biologische dochter van een onbekende arts, maar dat heeft zij nooit geweten.

Nadat de verkrachting door Staf, wordt haar opgedragen te zwijgen. Dat wordt haar dood.

Deel 1, Maandag

Begingeneriek Witse in korte versie.

INT. RECHERCHE. BRIEFING ROOM

WIJTINCKX, VAN DEUN, SAM, DAMS

WIJTINCKX

Dus commissaris Witse concentreert zich op de roofmoord in Lennik. Zoals bij alle belangrijke zaken blijft u hem daarbij assisteren.

VAN DEUN/SAM

OK...

WIJTINCKX

... Maar zoals u weet wil ik dat dit korps op alle vlakken performanter wordt. Ik verwacht dus van elk van u een grote beschikbaarheid voor bijkomende opdrachten.

DAMS

(Vanuit de deur)

Sorry voor het laatkomen. Directeur, aan de balie wacht een moeder met haar dochter. Ze komen de verdwijning van haar echtgenoot aangeven.

WIJTINCKX

(Verveeld)

Ik was nog niet klaar, maar goed ... Van Deun, Dams, ga met die dames es praten.

Muzikale overvloeier

INT. RECHERCHE. BUREAU

VAN DEUN, DAMS, MONA VAN LAEKEN, CHRISTEL VAN LAEKEN

MONA

Commissaris, mijn man is vermist.

VAN DEUN

(formeel)

Hoofdinspecteur Van Deun. Mijn collega inspecteur

Dams (reactietje Dams), en u bent...

MONA

Mona Van Laeken, en dit is mijn dochter Christel.

CHRISTEL

(koel)

Dag.

Rollende kantoorstoelen.

VAN DEUN

Naam van uw man ?

MONA

(Ongeduldig)

Staf ... Gustave ... Henderickx.

DAMS

Heeft u soms een foto ?

MONA

(Diept foto op)

Ja natuurlijk, asjeblijft.

VAN DEUN

Wanneer heeft u uw man voor het laatst gezien ?

MONA

Dinsdagochtend, toen hij naar Lyon vertrok met de TGV. Ik bracht hem zelf naar Brussel Zuid.

DAMS

Het is nu vrijdagmorgen. Maakt u zich niet wat vroeg zorgen ?

MONA

Hij had woensdagavond al terug moeten zijn. Hij heeft er een flat-met-kantoor. Omdat hij in de omgeving enkele belangrijke klanten heeft. Elke maand gaat Staf één keer. Van dinsdagochtend tot woensdagavond.

VAN DEUN

Dat betekent dat u hem iets meer dan vierentwintig uur mist. U hoeft zich nog geen zorgen te maken, mevrouw.

DAMS

Wat is het adres in Lyon ?

We horen Dams op de computer tikken

MONA

Rue du Cardinal Mazarin, 23.

DAMS

(Stopt met tikken)

Hm, statig oud gebouw volgens Google Maps. Met lofts

En vlakbij een kerkhof, Loyasse.

MONA

(Geïrriteerd)

Dat weet ik niet meneer. Ik ben nog nooit in Lyon geweest.

VAN DEUN

Kon u uw man niet bellen ?

MONA

Ik heb honderd keer geprobeerd op z'n vaste telefoon en op z'n GSM. Geen antwoord.

Er is hem iets overkomen !

VAN DEUN

Nog niet panikeren, mevrouw. Mijn ervaring leert dat er vaak iets heel anders aan de hand is.

MONA

Nee, hoofdinspecteur. Staf zou mij nooit bedriegen. Kunnen we terzake komen ? Wat gaat u doen ?

VAN DEUN

We vragen onze Franse collega's direct om ter plaatse te gaan kijken. En we zullen de verdwijning nationaal en internationaal seinen. Is 't zo goed ?

Muzikale overgang.

INT. RECHERCHE. BUREAU DAMS EN VAN DEUN

DAMS, VAN DEUN, SAM

DAMS

Twee beauties hè.

Sam komt intussen binnen

VAN DEUN

Rudy ! Ik was met de zaak bezig...

SAM

Allee Romain, ik heb ze zien buiten gaan. Daar kunt ge toch niet naast kijken.

VAN DEUN

Ik wel ... En serieus nu. Die moeder deed raar.

DAMS

Ze brengt haar dochter mee, maar die mag bijna niks zeggen. Enfin, dat meisje leek niet erg onder de indruk.

VAN DEUN

En zomaar direct beweren dat er haar man iets overkomen is.

Terwijl een man alleen...met geld...in een stad als Lyon... 'midlife crisis', zegt mijn buikgevoel.

DAMS

Buikgevoel, Romain, gij ?

SAM

(Grinnikt)

VAN DEUN

Is 't gedaan met die zever ?

DAMS

Hm... 'midlife' is niet direct van toepassing...

(Haalt foto boven)

Ik heb eens in de computer gekeken. Gustave Henderickx, geboren in 1940. Die is dus al achtenzestig. En geen adonis, te zien aan de foto...

VAN DEUN

Enfin, we zullen beginnen met een telefoontje naar de politie van Lyon.

SAM

Wacht eens! Zo'n duur appartementsgebouw heeft dat geen conciërge ?

Als we dat uitzoeken via 1204...

VAN DEUN

Dams, da's iets voor u. Sam, gij doet een eerst backgroundcheck van de familie Van Laeken.

Muzikale Time-lapse

Dams hééft inderdaad de betrokken conciërge aan de telefoon. Dams praat vrij correct Frans, maar het gaat traag, met een zwaar Vlaams accent.

DAMS

Merçi pour le renseignement. monsieur.Ah vous connaissez madame Van Laeken ? Elle est déjà venue à Lyon ?...Tiens...Bon, encore grand merci. Au revoir.

(Tot Van Deun)

Tja, de conciërge is er zeker van dat Staf Henderickx de laatste vijf weken niet in Lyon is geweest.

VAN DEUN

Bizar.

DAMS

En nog iets vreemds. De conciërge kènt Mona van Laeken. Ze is dus toch al in Lyon geweest.

VAN DEUN

Vraag de Franse politie om een verklaring van de conciërge op te nemen. En als het kan ook een kijkje te nemen in de flat.

Muzikale overvloeier

Cross naar buitenatmosfeer.

EXT. HOEVE ERF/INT. DOUCHEKAMER

Wagen Dams/Van Deun komt aanrijden en stopt. Portieren. Buitenatmosfeer erf + melkveebedrijf.

DAMS, VAN DEUN, THEO, MONA

DAMS

'Melkveehoeve Van Laeken'. Serieuze boerderij.

VAN DEUN

Die grote loods daarachter zal de koeienstal zijn.

DAMS

Hier is geen kat te zien.

Ze doen nog een paar passen

DAMS (CONT'D)

Hier misschien ?

Dams klopt op een deur. Geen antwoord. Hij opent de deur en stapt naar binnen. Van Deun volgt. Geluid van stromende douche.

DAMS (CONT'D)

Een badkamer. D'r staat iemand onder de douche.

VAN DEUN

Kom we zijn weg. We hebben hier niets te zoeken!

Maar te laat. Het geluid van de douche stopt. Het douchegordijn schuift open. Iemand stapt uit de douche

MONA

(gilt)

VAN DEUN

Mevrouw Van Laeken, het was niet de bedoeling...

MONA

Buiten!

Muzikale time lapse

VAN DEUN

Ezels die we zijn! Als ze klacht neerlegt hangen we.

DAMS

Romain, hebt ge die vrouw eens goed bekeken ?

VAN DEUN

Zijt ge daar weer ?

DAMS

Dàt bedoel ik niet. Maar haar lichaam stond vol blauwe plekken. Gezien ?

VAN DEUN

Tuurlijk.

DAMS

Dat mens heeft slaag gehad, en veel.

Op dat ogenblik komt Mona naar buiten

VAN DEUN

Mevrouw, ik zou mij oprecht willen excuseren voor...

MONA

Ik laat het hier niet bij, heren. U komt zomaar de douchekamer van de vrouwen binnenlopen.

Dit is schending van de privacy. Ik zal mij bij uw oversten beklagen.

Ze stapt snel verder. Dams en Van Deun moeten volgen, om iets te vragen. Het gaat richting zuivelproductieruimte.

DAMS

(probeert ander onderwerp)

Waarom draagt u een steriel pak ?

MONA

Omdat ik in de zuivelproductieruimte ga werken...

Houdt halt.

MONA (CONT'D)

Hierzo.

Mona opent een deur en betreedt een volledig betegelde ruimte.

MONA (CONT'D)

Even steriel als een operatiekamer.

VAN DEUN

(Kordaat)

Mevrouw Van Laeken, wij kwamen eigenlijk met nieuws.

Uw man is de afgelopen vijf weken niet op zijn flat in Lyon geweest. Dat beweert althans de conciërge daar.

Muzikaal accent

MONA

(uit haar lood)

Maar ... ik heb Staf toch met mijn eigen ogen zien vertrekken.

En 's avonds heeft hij mij vanuit zijn bureau in Lyon een mail gestuurd.

VAN DEUN

U zegt dat u nog nooit op de flat van uw man bent geweest. Nochtans, de conciërge kènt u. Hij heeft u daar gezien.

MONA

(Betraapt)

O, misschien één keer. Maar het moet lang geleden zijn. Ik herinner het mij niet meer.

Op dat ogenblik weerklinkt elders in het woongedeelte de kreet van een jonge vrouw samen met een glas en andere huisraad die tegen de vloer kletteren.

CHRISTEL

Nee!!

(Cliffhanger)

Eindgeneriek Witse.

Deel 2,dinsdag

(zelfde dag)

Begingeneriek Witse

INT. HOEVE. WOONRUIMTE/BUREAU/KEUKEN

MONA

(prevelt) Christel!

Dams en Van Deun gaan op het geluid af. Mona volgt.

Korte muzikale overgang

Ze komen in de keuken

DAMS,VAN DEUN,MONA, CHRISTEL, ELISE VAN LAEKEN

CHRISTEL

(boos)

Het is gedaan.

MONA

Christel! Wat is er, lieve schat ?

ELISE

Ze wil die kalmeerpillen niet meer slikken.

MONA

Dit is mijn oudere zus Elise, hoofdinspecteur.

Meisje, je moet nu die tranquillizers nemen. Je hebt ze nodig.

CHRISTEL

... Ik moet die rotzooi niet meer !

MONA

Maar...

VAN DEUN

Mevrouw Van Laeken.

Van Deun leidt Mona naar de woonkamer. Stappen

VAN DEUN (CONT'D)

... MEVROUW, IK KRIJG STEEDS MEER DE INDRUK DAT IK BEPAALDE DINGEN MIS. U DWINGT UW DOCHTER OM tranquilizers te nemen...

MONA

Omdat ze helemaal overstuur is!

VAN DEUN

Omdat haar vader 24 uur geen teken van leven geeft ? Of is er iets anders ?

MONA

Hoe bedoelt u ?

VAN DEUN

Ik wil met uw dochter praten.

Ik laat mijn vrouwelijke collega inspecteur Deconinck komen om met uw dochter te praten.

Dat zal haar geruststellen.

Muzikale overgang.

EXT. HOEVE. ERF

VAN DEUN,DAMS,SAM

Auto komt aanrijden. Sam Stapt uit. Portier. Sam loopt op Dams en Van Deun toe

SAM

Hey

VAN DEUN

Ik begin serieus te twijfelen aan de woorden van mevrouw Van Laken.

Ten eerste. De conciërge is er zeker van dat Staf Henderickx op dinsdag 7 en woensdag 8 juli niet op zijn flat in Lyon is geweest.

DAMS

Ten tweede. Ze beweert dat ze er nooit is geweest. Maar de conciërge heeft haar gezien.

VAN DEUN

Ze herinnert er zich zozegd niets van.

DAMS

Dat kan niet hè Romain. Die flat grenst aan het Loyassekerkhof. Als ge daar door het raam kijkt ziet ge niks anders dan een kerkhof. Het kan niet dat ge u zoiets niet herinnert.

VAN DEUN

En de mail vanuit Lyon dan ?

DAMS

Met een laptop en een Blue Tooth kaart kunt ge die mail van om het even waar versturen.

SAM

En ten vierde ?

DAMS

Wel... we hebben mevrouw Van Laeken in haar blootje gezien en...

SAM

(Barst in een onbedaarlijke lach uit)

Wat ? Voyeurs !

VAN DEUN

Inspecteur Deconinck!

SAM

Hoe is dat gebeurd ?

VAN DEUN

Dat zult ge wel lezen in ons rapport. Maar mevrouw Van Laeken stond vol blauwe plekken. Alsof ze ernstig mishandeld is. Wat zijt gij te weten gekomen ?

SAM

Mona Van Laeken is eigenlijk verpleegster. Ze werkte in het ziekenhuis van Halle, maar ze nam in de loop van 1983 ontslag. Begin 1984 trouwde ze met Staf Henderickx.

VAN DEUN

Worden we daar wijzer van ?

SAM

Er is nog iets nog iets. Het heet hier wel 'Melkveehoeve Van Laeken', maar da's maar schijn. De familie bezit maar 1/5 van de aandelen. Tachtig procent is in handen van Staf Henderickx.

Muzikale overvloeier

INT. HOEVE. WOONRUIMTE

SAM, VAN DEUN, MONA, CHRISTEL, ERNEST

SAM

Christel, ik ben Sam Deconinck. Kunnen we misschien even praten ?

CHRISTEL

OK

MONA

't Is maar voor even kindje. Ik blijf in de buurt.

VAN DEUN

(Zuchtend)

't Is goed. Maar **zij** antwoordt.

Mona gaat weg

SAM

Hoe was de relatie met uw vader ?

CHRISTEL

Bof ... relatie is veel gezegd. Problemen waren er niet. Maar ik heb papa nooit veel gezien. Altijd weg voor het werk. Hij was een beetje een vreemde voor mij.

SAM

Ooit ruzie gehad ?

CHRISTEL

(Nu aarzelend)

Eh...

SAM

Soms wel ? Misschien recent nog ?

Mona komt opnieuw binnen vanuit de keuken. Ze draagt een dienblad met koffie. Ze heeft het laatste gehoord.

MONA

Wil u onmiddellijk stoppen met die insinuaties ? Christel heeft nooit problemen gehad met haar vader

VAN DEUN

(Boos)

Mevrouw, het is de bedoeling dat Christel zèlf antwoordt. Kunt u ons alleen laten?
Alstublieft?

Op dat ogenblik komt de oude Ernest Van Laeken binnen

ERNEST

(Geërgerd)

Wat gebeurt er hier ?

Christel barst in huilen uit en loopt naar buiten

CHRISTEL

Laat mij met rust allemaal!!

ERNEST

Wat heeft die kleine ?

VAN DEUN

(formeel)

Hoofdinspecteur Van Deun. Federale gerechtelijke politie.

ERNEST

Ernest Van Laeken.

VAN DEUN

Ah. Wij probeerden met uw kleindochter te praten.

ERNEST

In deze omstandigheden ?

SAM

Ik ga haar zoeken.

Muzikale overvloeier

INT. HOEVE. WOONRUIMTE/SALON

VAN DEUN, ERNEST VAN LAKEN, ELISE VAN LAEKEN

Elise geeft de mannen wat te drinken

ELISE

Alstublieft.

ERNEST

Dank u, Eliseke. En blijf er gerust bij zitten. Ik heb voor niemand geheimen.

VAN DEUN

Zijn er ooit wrijvingen geweest tussen Staf Henderickx en u?

ERNEST

Nog in geen honderd jaar. Staf is een goeie jongen. In 1984 heeft hij mij financieel geholpen. 't Ging slecht toen. Ik was bijna kopke onder.

Maar dank zij Staf heb ik samen met Theo, mijn zoon het melkveebedrijf Van Laeken kunnen opbouwen. 't Grootste van de streek.

VAN DEUN

Vindt u het niet vervelend dat Staf eigenlijk de echte patron is. Hij bezit 80 % van het bedrijf.

ERNEST

(Verveeld)

Staf heeft zich nog nooit gemoeid. 't Is een goeie jongen, dat zei ik al.

Staat op.

ERNEST (CONT'D)

Wilt ge mij nu excuseren. Het werk wacht.

Gaat naar buiten

VAN DEUN

(Tot Elise)

Staf wordt hier precies vereerd als een heilige, Elise ?

ELISE

Ja, meneer. Ons Mona trouwde een goede man.

VAN DEUN

Zelf bent u niet getrouwd ?

ELISE

Nee. Nooit tijd gehad voor een man.

Dams komt binnen.

DAMS

Romain ?

Elise gaat weg.

VAN DEUN

En?

DAMS

Twee arbeidsters die in de productieruimte werken zeggen dat 'meneer Staf' zijn handen niet kon thuis houden. Ze hebben er een beetje schrik van.

En twee arbeiders in de melkveestal vonden dat Staf uit de hoogte deed tegen Theo. Eén keer hebben ze Theo met Staf zien vechten. Zat. Naar 't schijnt zit hij geregeld aan de fles.

Van Deun opent de deur naar de keuken

VAN DEUN

Elise, wij zouden graag uw broer Theo spreken.

Elise komt opnieuw het salon binnen

ELISE

(Gegeneerd)

Eh, ik denk dat hij een dutje doet.

VAN DEUN

Met een glaasje op ?

ELISE

Soms gebeurt dat.

VAN DEUN

Dan weten we waar we hem kunnen vinden.

ELISE

Neenee. Ik ga hem halen. Hij zou zich dood schamen.

Muzikale overvloeier

INT. HOEVE. WOONRUIMTE. SALON

VAN DEUN,DAMS,THEO DEWILDE,ELISE VAN LAKEN

DAMS

Naar het schijnt hebt ge eens gevochten met Staf ?

THEO

(Met dubbele tong)

Ja, ik heb dat krapuul op zijn bakkes getimmerd.

ELISE

Theo, rustig jongen.

THEO

't Is toch waar zeker, ik mij doodwroeten. En die betweter altijd maar op mijn handen kijken, mij uitlachen, mij affronteren waar iedereen bij staat!

ELISE

Sst!

THEO

't Is een vuile seksmaniak.

ELISE

Theo...

THEO

Zelfs mijn zuster hier heeft er moeten aan geloven. Hij plakte haar gewoon tegen de muur in de keuken.

Stilte.

DAMS

Is dat waar mevrouw ?

ELISE

Er is eens iets gebeurd, ja, maar...

DAMS

Heeft hij u verkracht ?

ELISE

Nee, zo ver ging dat niet.

Muzikale overvloeier

EXT. HOEVE. SCHUUR

SAM

Sam loopt rond het erf om Christel te zoeken.

SAM

Christel ?...Christel?...Shit...

Ze loopt de schuur binnen. Toetst haar GSM in.

SAM (CONT'D)

Romain ? Christel hangt hier opgehangen aan een balk! (Cliffhanger)

Eindgeneriek Witse

Deel 3, Woensdag :

Begingeneriek Witse

INT. RECHERCHE. BRIEFING ROOM

VAN DEUN

Directeur, op de hoeve Van Laken gebeuren vreemde dingen. We hebben een huiszoekingsbevel nodig.

WIJTINCKX

'Vreemde dingen'. Niet goed genoeg Van Deun. Geef mij één concrete aanleiding om de verdwijning van Staf te linken aan zijn familie ?

VAN DEUN

Er zijn er daar anders wel een paar die een motief hebben om hem te laten verdwijnen hé, Directeur.

SAM

Staf komt nu in beeld als een tiran die mensen voor z'n plezier koejoneerde en een bruant die vrouwen lastig viel.

WIJTINCKX

Wie kan er een motief hebben? Christel?

SAM

Ze beweerde dat ze geen problemen had met haar vader. Maar vijf minuten later hing ze aan die balk.

Zou het niet kunnen dat er iets geweest is tussen haar en Staf, waardoor...

WIJTINCKX

Het 'zou kunnen' inspecteur Deconinck. Maar 'zou' is onvoldoende. Nog motieven ? Elise Van Laeken.

DAMS

Mogelijk. Staf heeft haar lastig gevallen. Zij beweert dat het niet om verkrachting ging, maar haar broer Theo zegt van wel.

WIJTINCKX

Maar het is niet zeker. En Theo zelf ?

VAN DEUN

Die had een motief. Hij is zijn leven lang gekleineerd geworden door Staf.

WIJTINCKX

Mona Van Laeken?

VAN DEUN

Zeker een motief. Die werd waarschijnlijk zwaar mishandeld door Staf.

WIJTINCKX

Waarschijnlijk, maar niet zeker. Ernest Van Laeken ?

VAN DEUN

Helemaal niet. Die draagt Staf op handen.

DAMS

In ieder geval. Als ge iemand wilt laten verdwijnen, dan is dat melkveebedrijf de ideale plek.

WIJTINCKX

Tja, ik hoor hier veel fantastische veronderstellingen zonder concrete grond.

Het lijkt me niet opportuun om de familie Van Laeken nog verder lastig te vallen.

Muzikale overvloeier

INT. MORTUARIUM. AKOESTIEK (LICHTE GALM)

VAN DEUN,SAM,DAMS, ANATOOM-PATHOLOOG VERONIQUE
MAES

VERONIQUE

Zeker zelfmoord. Er zijn geen recente sporen van geweld, dus...

VAN DEUN

Bedankt, dokter Maes

VERONIQUE

Maar da's niet alles.

Ze heeft quasi zeker zes dagen geleden sex gehad.

SAM

Dus op 5 juli.

VERONIQUE

Juist. En vreemd genoeg vertoont haar lichaam sporen van een worsteling die even oud lijken.

DAMS

Dus ze is aangerand...

Van Deun gsmt.

Muzikale time lapse

WIJTINCKX

Goed, Van Deun, laat een perimeter installeren. Ik zorg voor een huiszoekingsbevel. En laat van alle mannen die wonen en werken op het melkveebedrijf een DNA-staal nemen.

VAN DEUN

OK, directeur. Dams : verwittig het lab en vraag versterking bij de lokale. Breng daarna met Sam de familie op de hoogte. Ik ga met Mona praten

INT. HOEVE. WOONRUIMTE/SALON

SAM, ELISE, THEO

ELISE

(treurend)

Waarom heeft ze zoiets kunnen doen , ons Christel ? 't Was een opgewekt kind . Ze had alles. Ze was mooi. Ze had bijna haar diploma van bio-ingenieur op zak.

THEO

Alles. Ze had een eigen paard. Ze speelde volley.

SAM

Eh, de autopsie heeft uitgewezen dat ze enkele dagen geleden waarschijnlijk het slachtoffer geworden is van geweldpleging. Misschien is dat een verklaring voor...

ELISE

(Onderdrukt een snik)

THEO

Dat kan niet. Dat kan niet waar zijn. Dju toch.

SAM

Een vraagje nog. Herinnert u zich nog uw tijdsgebruik op 5 juli ?

THEO

(Boos)

Zèg, denkt ge dat wij er iets mee te maken...

ELISE

(verdrietig)

We hebben de hele dag in de stal gewerkt. Ik heb Theo geholpen. En 's avonds hebben we hier gegeten met de hele familie. Ze waren er allemaal. Behalve Christel. Die was naar de volleybaltraining.

SAM

Heeft u haar nog zien thuiskomen ?

ELISE/THEO

Nee mevrouw. We gaan hier vroeg slapen.

Muzikale overvloeier

INT. HOEVE. WOONRUIMTE/KEUKEN

DAMS,ERNEST VAN LAKEN

ERNEST

(Geëmotioneerd)

Mijn kleindochter verkracht ... Welke smeerlap doet zoiets ? Moest ik het kunnen, ik maakte hem kapot!

Snikt .

ERNEST (CONT'D)

Zij was 't zonneke in huis. Altijd opgewekt. En verstandig.

DAMS

Het spijt me meneer Van Laeken,ik heb nog een vervelende vraag voor u, maar ik moet ze stellen. Kunt u zo nauwkeurig mogelijk vertellen wat u op 5 juli gedaan heeft ? ?

ERNEST

(Begeleidt zijn woorden met vuistslagen op de keukentafel)

Ik heb de hele dag gewerkt. Gewerkt. Gewerkt en nog eens gewerkt. Gelijk ik al heel mijn leven doe.

Het snikken neemt af. Dams wacht geduldig

DAMS

En 's avonds ?

ERNEST

's Avonds. Gegeten met de rest van de familie.

DAMS

Was Christel erbij ?

ERNEST

Nee, die had volleybaltraining.

DAMS

Heeft u haar later nog gezien ?

ERNEST

Nee, ik ga vroeg slapen.

INT. HOEVE. WOONRUIMTE/BUREAU

VAN DEUN, MONA

MONA

(Aangeslagen maar beheerst)

O God! O God, houdt het dan nooit op ?

VAN DEUN

Sorry voor de trieste boodschap, mevrouw.

MONA

O god...

VAN DEUN

Waar deed u zoal op 5 juli ?

MONA

(Geïrriteerd)

Ik heb de hele dag in de zuivelruimte gewerkt. Vraag maar aan mijn twee medewerkers.

En 's avonds was ik hier, met alle anderen.

VAN DEUN

En uw man, Staf ?

MONA

Ook hier, eerst in z'n bureau en dan aan tafel. Iedereen was er, behalve ons kindje, die was naar de volleybaltraining.

VAN DEUN

Heeft u Christel nog gezien die avond?

MONA

Nee, wij waren al naar bed.

VAN DEUN

Mevrouw Van Laeken, mag ik u vragen om zoveel mogelijk spullen klaar te houden waarmee uw man in aanraking is geweest ? Kleding, lakens, handdoeken.

MONA

Waarom ?

VAN DEUN

DNA-analyse.

MONA

Waar stuurt u op aan, hoofdinspecteur ?

VAN DEUN

Kijk, ik heb redenen om aan te nemen dat uw man een geweldenaar was die vrouwen lastig viel.

MONA

Pure fantasie.

VAN DEUN

Mijn collega en ik hebben u gisteren per ongeluk bloot gezien. U staat vol blauwe plekken. Is dat ook fantasie ?

MONA

Een paar blauwe plekjes, ja. Door het zware werk.

VAN DEUN

(Opgewonden)

Mevrouw u vertoont sporen van zware mishandeling ! Heeft Staf u dit aangedaan ? Heeft Staf Christel verkracht ?

(Cliffhanger)

Eindgeneriek Witse

Deel 4. Donderdag

Begingeneriek Witse

EXT. HOEVE. BINNENKOER

Af en aanlopende politiemensen en technici.

Dams komt bij Van Deun.

DAMS

Nog niks, Romain. En we zijn al 4 dagen bezig. Ze zijn nu de mestkelder onder de stal aan het dreggen.

VAN DEUN

Ik ben er bijna zeker van dat Staf hier vermoord is. Maar waar is dat lijk ?

DAMS

Het kàn hèn, de mestkelder. Hopelijk levert het dreggen iets op.

VAN DEUN

Verdomme, als het dreggen niet lukt, dan zetten we duikers in. Of we laten alles leegpompen.

DAMS

(sussend)

Laten we rustig blijven.

De GSM van Van Deun gaat over

VAN DEUN

Hallo.

VERONIQUE

(Via de telefoon)

Romain, Met Véronique Maes. Ik heb belangrijk nieuws.

VAN DEUN

Ja ?

VERONIQUE

Staf Henderickx is niet de vader van Christel Henderickx.

VAN DEUN

Wablieft ?

VERONIQUE

Staf is niet de vader van Christel. Wat dat betreft is de DNA-analyse formeel.

Maar zijn DNA matcht wèl met het sperma in haar lichaam. Hij heeft haar dus verkracht.

VAN DEUN

Bedankt, Veronique. Ik wist het!

DAMS

Wat ?

VAN DEUN

Staf is de verkrachter van Christel. Vraag de lokale om Mona te laten oppakken voor verhoor.

Muzikale overvloeier

INT/EXT. WAGEN

Dams en Van Deun stappen in. Dichtklappende portierenWagen start en rijdt weg.

DAMS

Mona is er niet. Ik heb de lokale gevraagd om haar op te sporen.

VAN DEUN

(tikt GSM in)

Sam ? Check eens grondig de achtergrond van Christel Henderickx. Waar is ze geboren ,wie heeft aangifte van de geboorte gedaan ,wie heeft het geboortebewijs afgeleverd , etcetera.

Muzikale overvloeier

INT. RECHERCHE. GANG

VAN DEUN, DAMS,SAM

Van Deun en Dams komen binnen. Sam komt bij hen

SAM

Er is bezoek.

VAN DEUN

Wie ?

SAM

Theo Van Laeken. Hij wil u spreken.

INT. RECHERCHE. VERHOORKAMER

Deur gaat open. Dams en Van Deun komen binnen.

VAN DEUN

En, meneer Van Laken ?

THEO

(aangeschoten)

Ik heb het gedaan. Ik heb Staf Henderickx vermoord.

Muzikale overvloeier

INT. RECHERCHE. VERHOORKAMER/GANG AAN VERHOORKAMER

VAN DEUN

Nog eens helemaal opnieuw Theo, tot ik het goed begrijp. Gij hebt op 5 juli rond 11 uur 's avonds Staf betrap, terwijl hij Christel aanrandde in de schuur. Christel parkeerde haar autootje altijd in de schuur. Juist ?

THEO

Ja.

VAN DEUN

En dan ?

THEO

Ik heb Staf met een spa op zijn hoofd geklopt. Hij was op slag dood. Dan heb ik hem in de camionette gesmeten. Ik ben er direct mee naar Seneffe gereden en ik heb hem daar de vaart in gekieperd.

DAMS

En niemand van de familie heeft geprobeerd om u tegen te houden ?

THEO

Nee. Dat leek de beste oplossing. De anderen hebben zich met Christel bezig gehouden. Dat kind was er erg aan toe.

VAN DEUN

Ge zijt dus in uw eentje 's nachts naar Seneffe gereden ?

THEO

Dat zeg ik toch.

DAMS

In Seneffe is de berm langs het kanaal heel hoog en breed. Dus als ge zeker wilt zijn dat een lijk in het water belandt, moet ge er langs die betonnen trap mee naar beneden. Zeker veertig treden.

THEO

Dat heb ik gedaan.

DAMS

(diept foto van Staf op)

Als ik die foto van Staf bekijk, zie ik een vent van meer dan honderd kilo. Hebt gij die zo ver kunnen dragen ? In uw toestand...

De deur gaat open.

SAM

(Stil)

Romain...

VAN DEUN

(Staat op en loopt naar de deur)

Neem over, Rudy.

Deur gaat dicht

SAM

Ik heb info gekregen van de stad : Henderickx Christel, geboortedatum 5 januari 1984, vader Staf Henderickx, die aangifte deed bij de bevolking, moeder Mona Van Laeken.

VAN DEUN

Vader Staf Henderickx. Dat kan dus niet hè. Welke dokter heeft het geboortebewijs afgeleverd ?

SAM

Het was een vroedvrouw. Een zekere Maria Gyselen

VAN DEUN

Leeft die nog ?

SAM

Ze is stokoud maar ze leeft nog. En ze heeft iets met God.'t Is een nonnetje. Zuster Bénédicte. Of beter : de overste van een groepje nonnetjes van 'De zusters van Luxemburg', die hier in het ziekenhuis werkten.

VAN DEUN

Waar woont dat mens ?

SAM

In het OCMW-rusthuis van Halle.

VAN DEUN

Wij gaan eens met dat nonneke klappen. (Cliffhanger)

GENERIEKMUZIEK WITSE

Deel 5 . Vrijdag

(Zelfde dag)

INT. RUSTHUIS

VAN DEUN,SAM,ZUSTER BENEDICTE

De TV speelt vrij luid.

VAN DEUN

Maria Gyselen ?

TV stiller (of uit)

BENEDICTE

Ja. Maar zeg maar zuster Bénédicte.

VAN DEUN

Hoofdinspecteur Van Deun van de Federale gerechtelijke politie. Dit is mijn collega inspecteur Deconinck. Ik heb een vraagje voor u.

BENEDICTE

Ja ?

VAN DEUN

Zuster, op 5 januari 1984 hielp u als vroedvrouw Mona Van Laeken bevallen van een dochter, Christel.

BENEDICTE

Dat herinner ik mij nog heel goed,ja.

VAN DEUN

En u verklaarde toen dat Staf Henderickx de vader was. Dat was fout. Staf Henderickx was niet de biologische vader van Christel.

BENEDICTE

Hoe bent u daar achter gekomen ?

VAN DEUN

Door een DNA-test. Dat is euh...

BENEDICTE

Ik weet wat een DNA-test is, meneer. Ik ben niet achterlijk.

VAN DEUN

U wist dus dat Staf Henderickx niet de vader was. Dus heeft u ...

BENEDICTE

... gelogen. Ja, maar mijn geweten vertelde mij toen dat ik dat mocht doen.

SAM

U pleegde bewust valsheid in geschrifte?

BENEDICTE

Kan ik daarvoor gestraft worden. ?

VAN DEUN

Niet meer. De feiten zijn verjaard.

BENEDICTE

Ik zal u alles vertellen.

Mona was novice in onze kleine congregatie van de zusters van Luxemburg. Zuster Simona noemden we haar. Ik was haar overste. We werkten met een klein groepje in het ziekenhuis van Halle.

Mona was verpleegster. Ik vroedvrouw.

SAM

En zuster Simona raakte zwanger ?

BENEDICTE

Van een jonge dokter.

VAN DEUN

Kunt u ons zijn naam geven ?

BENEDICTE

Dat ga ik niet doen. Uit respect voor zijn familie. Die jongen wilde met haar trouwen, maar hij is verongelukt ...

Maar voor de vader van Simona was dat een ramp,hè. Zo'n diepgelovige mens. Een dochter novice die zwanger wordt.

De schande die hem te wachten stond als dat uitlekte!

Meneer Van Laeken verloor bijna zijn verstand, verwaarloosde zijn werk. Hij kwijnde weg van verdriet.

Ik moest iets doen.

VAN DEUN

Wat deed u ?

BENEDICTE

(Grinnikt)

Ik organiseerde een kleine 'doofpotoperatie'.

Simona nam ontslag in het ziekenhuis. En ze trad uit als novice.

Maar van mij mocht ze wel zolang ze zwanger was in ons gemeenschapshuisje in Bever blijven wonen.

SAM

En daar beviel ze van Christel ?

BENEDICTE

En ze had onmiddellijk een vader voor haar kindje. Die Staf Hendrickx. De vennoot van haar vader was toch zo verliefd op haar.

Bij de geboorte van 't kindje heeft hij het onmiddellijk erkend, en kort daarna zijn ze getrouwd. Meneer Ernest was verschrikkelijk opgelucht.

Voilà. Zoveel onheil heb ik toch niet gesticht ?

SAM

En niemand heeft ooit iets gemerkt ?

BENEDICTE

(Grinnikt)

Het boerderijtje was zo afgelegen. Wie een tijdje van de aardbodem wou verdwijnen moest daar zijn.

Staf Hendrickx en Mona hebben het trouwens nog gekocht toen mijn medezusters begonnen ... eh ... uit te sterven.

VAN DEUN

Kom, we gaan. Bedankt zuster.

Akoestisch spectrum : spannende muziek + klanken, die tijdens de nu volgende climax op de achtergrond aanwezig blijft.

EXT. WEG NAAR HOEVETJE.

Wagen Van Deun/Sam komt zachtjes aangereden en stopt. Ze stappen stilletjes uit.

VAN DEUN

(fluisterend)

D'r brandt licht. Blijf hier, ik ga kijken.

SAM

(fluisterend)

Okee.

Maar voor Van Deun één pas kan zetten, wordt er in het hoefvetje een raam gebroken en weerklinkt een schot in de nacht.

VAN DEUN

Tegen de grond!

Sam en Van Deun gaan bliksemsnel liggen.

ERNEST

Ga hier weg! Wij hebben niks verkeerd gedaan!

VAN DEUN

(fluisterend)

Sam. Naar de auto. Vraag Rudy dat hij met versterking komt. Go!

Sam springt op en rent weg. Meteen weerklinkt een tweede schot.

MUZIKALE OVERGANG

EXT. HOEVETJE. NACHT

Geritsel van gras. Dams voegt zich bij Van Deun.

DAMS

OK, Romain. Iedereen staat klaar.

VAN DEUN

(In megafoon)

Meneer Van Laeken het hele gebouw is omsingeld. Leg uw wapen neer en kom rustig naar buiten.

ERNEST

Weg !

VAN DEUN

(Megafoon)

Meneer Van Laeken. Dwing ons niet om geweld te gebruiken. We moeten praten. Theo heeft de moord op uw schoonzoon bekend.

Even stilte. Dan gaat de voordeur open. We horen de stappen van 2 mensen die naar buiten komen. Enkele agenten schieten toe en slaan Ernest en Mona in de boeien.

MONA

Rustig heren, wij lopen niet weg.

ERNEST

Theo heeft helemaal niks gedaan. Die zegt dat om mij te beschermen.

Ik heb Staf doodgeslagen. Met éne klop van mijn schop.

MONA

Als u één uur later was gekomen, lag Staf in een put van vier meter diep, met anderhalve meter beton over zich. Soit. 't Was het proberen waard.

VAN DEUN

Waar is het lijk ?

MONA

In de kelder. In stukjes.

VAN DEUN

Pardon ?

MONA

Samen met vader heb ik Staf naar de zuivelruimte gesleept. We hebben hem in stukken gesneden en verpakt in diepvriesplastic. En met de hogedruksluit alles gereinigd.

VAN DEUN

Ge hebt dus de resten tot nu bewaard ?

ERNEST

We hebben een diepvriezer op de pick-up geladen en er de stukken van Staf ingestopt tot ik met de put zou klaar zijn. Drie nachten heb ik gegraven.

Muzikale overgang

INT. RECHERCHE. VERHOORKAMER 1

VAN DEUN,ERNEST

ERNEST

Ik hoorde lawaai in de schuur, ging binnen en zag Staf bovenop Christel liggen. Ik heb hem met mijn spade een klop op zijn kop gegeven. Hij was op slag dood.
Maar ik ben blijven kloppen. Van mijn zonneke had hij moeten afblijven.

VAN DEUN

En waarom hebt ge niet gereageerd toen Staf Mona mishandelde ? En Elise ?

ERNEST

Ik ben al die jaren een lafaard geweest. In het begin leek hij een fijne meneer. Goeie zakenman, vriendelijk, veel geld. Later zag ik wat voor een beest hij was. Ik zweeg. Schrik dat hij het bedrijf zou verkopen.
Toen ik hem met mijn kleinkind betrapte, dan...

VAN DEUN

U had het gerecht zijn werk moeten laten doen, meneer Van Laken.

Muzikale overgang

INT. RECHERCHE. VERHOORKAMER 2

SAM,MONA

MONA

Ik heb de hele familie samen geroepen en ze op het hart gedrukt dat hier nooit iets van mocht uitlekken. Wij moesten niet boeten voor zo'n krapuul. Maar voor Christel was zwijgen het moeilijkste. Mijn kindje was verkracht en kon er met niemand over praten.

(Laat voor het eerst haar tranen de vrije loop)

Ik heb haar dood op mijn geweten.

SAM

Hoe komt het toch dat u met die man getrouwd bent ?

MONA

Staf was dol op mij. Wilde met mij trouwen, mijn dochter erkennen. Ik accepteerde. Mijn kind had meteen een officiële vader. En mijn 'misstap' tijdens mijn noviciaat zou nooit bekend raken. De schande was uitgewist. Mijn vader fleurde op.

SAM

Staf was 20 jaar ouder...

MONA

Ik hoopte dat het zou wennen. Maar het wende niet.

Na een tijdje kon ik niet meer intiem zijn met Staf. Hij was zo'n onaantrekkelijke man. Weerzinwekkend.

SAM

Wat deed u dan ? Apart slapen ?

MONA

Alsof dat zou geholpen hebben. Staf eiste zijn "rechten" op. Met geweld. Ik ben vaak verkracht binnen het huwelijk, inspecteur. En ik was niet zijn enige slachtoffer.

SAM

Waarom gingen jullie niet naar de politie ?

MONA

Staf bezat bijna het hele bedrijf. Hij dreigde voortdurend met uitverkoop. Dat zou mijn vaders dood betekend hebben

(Zucht)

Staf was een slecht mens. Ik ben blij dat hij eraan is. Maar daardoor krijg ik mijn kindje niet terug.

EPILOOGJE

VAN DEUN,DAMS,SAM

SAM

Die mensen hebben meer dan twintig jaar onder de terreur van een rotzak geleden en nu gaan zij naar de gevangenis. Ik heb een pint nodig.

DAMS/VAN DEUN

Ik ook.

GENERIEK WITSE

© Ludo Schats 2008

7.1.3 Appendix 3: Transcription of *Dams en Van Deun*, episode 17: *Fatale Passie*

(no script available)

[VD] = van Deun

[D]= Dams

[Wi]= Wijtinckx

[V] = Veronique Maes

[KB] = Kristien Beeckman

[SP] = Sonja Spittales

[DG] = sir De Geijter

[theme music]

[beeps of monitors in the hospital + someone kissing]

[monotonous beep]

[television playing (sports) + phone ringing]

[D] Ah, federale politie met inspecteur Dams. Ah de Kas sé, wa nieuws jong? Ah, ne man heeft de ontvoering van z'n vrouw gemeld. Toch gene fantast, hé? Hmm, klonk ernstig. Ja, oké wacht efkes. Dan noteer ik efkes het adres: Vossenerf 2, in Halle. Oké, ja zal 't verder bekijken hé Kas. Salut hé, joe.

[doorbell ringing + rain pouring]

[D] Alé komaan hé mannekes. Komt er nog wa van? Pff, ha. 't Is hier nat als ge 't nog ni moest weten.

[door opens]

[D] Meneer De Geijter, inspecteur Dams van de federale gerechtelijke politie. U had gebeld met mijn collega's van de lokale?

[DG] Ja maar, ik heb alles al uitgelegd.

[D] Ja natuurlijk, maar de zaak is zo ernstig dat de federale politie ze overneemt. Mag ik binnenkomen?

[DG] Ik heb ze alles al gezegd en ik weet niet of dit veel zal...

[music]

[D] Wij moeten is rustig praten, meneer De Geijter.

[DG] Maar enfin zeg. Sorry, ik voel mij heel ziek en na da sms'je.

[D] Ja van uw echtgenote. Sonja Spittaels.

[DG] Ja, ja vanmorgen kreeg ik telef.t sms'je van mijn vrouw waarin stond dat ze ontvoerd was maar dat ik niets moest doen, dat ze dat alleen maar wou laten weten.

[D] Hebt u dat sms'ke nog?

[DG] Jawel, jawel ja. Hier.

[D] Hmm.

[Thicking on phone]

[D] Ik ben ontvoerd. Alles is oké. Ga niet naar de politie. Ah dat hebt u wel gedaan dus.

[DG] Ja. Gisteren is ze gaan werken. Ze is hoofverpleegster. Ze ging haar administratie bijwerken en ze is daarna ingesprongen bij een spoedopname.

[D] Uhu. Hoe weet u dat?

[DG] Wel, ze heeft mij om vier uur gebeld en later heeft ze mij teruggebeld om te zeggen dat haar ouders de kinderen zouden komen halen en ik moest om zes uur vertrekken naar een schaaktornooi in Hasselt. Maar ik voelde mij slecht en ik ben om negen uur teruggekeerd. Ik ben onmiddellijk gaan slapen.

[D] En dan?

[DG] Vanmorgen zag ik dat ze een sms gestuurd had. Ze ging rechtstreeks naar haar ouders om de kinderen op te halen, stond daar in. En ze zou dan daar nog efkes blijven. Ik had Sinutap nodig en zij kan die meebrengen uit de apotheek van het ziekenhuis, maar toen ik haar belde op haar

gsm, antwoordde ze niet. En haar ouders zeiden dat ze naar een medisch congres was maar in het ziekenhuis wisten ze van niks.

[D] Dan belde ze zelf?

[DG] Ja, ja, dat ze ontvoerd was door een gek en dat ik vooral de politie niet mocht inschakelen. Ik dacht eerst dat het een grap was.

[D] U bent er precies niet van overtuigd dat het ernstig is?

[DG] Toch wel, toch wel.

[D] Hebt u enig idee waar ze naartoe zou kunnen zijn? Vrienden, vriendinnen, een kennis euhm een, excuseer mij, een minnaar?

[DG] Ondenkbaar. Uitgesloten.

[D] Oké, ja goed. Dan kan ik op dit moment niks anders doen dan zoveel mogelijk inlichtingen verzamelen over haar. Misschien kunt u uw telefoonnummer geven? Dan kunnen wij nagaan vanwaar de oproep komt. Adressen van haar werk, familie, vrienden, haar gsm-nummer, een foto.

[DG] Hoe u slaat niet meteen alarm?

[D] Ah wees gerust, we zullen dat op tijd doen. Maar eerst gaan we alles heel goed checken.

[DG] Ahja, ja oké.

[sound to change scenes]

[Wi] Goed, gezien de mogelijke ernst van de zaak moet er snel gehandeld worden. Verzamel verdere gegevens over die mevrouw Sonja Spittaels. En we rapporteren erover aan de cel verdwijningen.

[VD] Kunnen zij 't dan ni helemaal in handen nemen? Ik bedoel, ik ben aan 't blokken, hé. De selectie voor commissaris.

[Wi] Romain komaan, aan 't werk.

[sound to change scenes]

[D] Jaa, volledig rapport van de oproepen van en naar het nummer 0473959665 en naar het vaste nummer 02/7413528. Ik hoor zo rap mogelijk iets van u, hé? Joe, salut.

[VD] De flipper heeft gemakkelijk praten, hé? Wij zijn weer de meid. Hoe kan ne mens zich nu serieus voorbereiden op een examen als we ons me zulke onnozelheden moeten bezighouden?

[D] 't Is een ontvoering hé Romain.

[VD] We gaan die De Geijter is een bezoekje brengen.

[telephone rings]

[VD] Van Deun. Me...meneer de Geijter? Ja wij stonden net op het punt om bij u langs te komen. Wat, wat zegt u? Ah uw vrouw is terecht? Het onderzoek stopzetten, ja maar dat kan zomaar ni hé. M...meneer De Geijter? Hij heeft ingehaakt.

[D] Is zijn madam terug?

[VD] Die heeft hem gebeld van 't station van Luik. Hij 's op weg om haar op te halen.

[D] Wacht, zijne gsm.

[Dams triest o call De Geijter]

[D] Hmm, ni bereikbaar.

[VD] We verwittigen best onze collega's in Luik.

[telephone rings]

[D] Inspecteur Dams. Excuseer, euhm, vousdites? Ah, police de Liège ? oui, oui, mais c'est un peu surprenant hé. On était sur le point de vous appeler. Un enlèvement ? Oui, mais peut-être une blague. Ah u spreekt Nederlands ? Euhm of wij u kunnen helpen ? Een man uit Halle gevonden in een hotelkamer, zwaargewond. Wacht, identiteitsgegevens: Sven Cornelissen,

Edingsesteenweg 34. Oké, c'est noté. We zullen het doorlichten, hé. Uhu, et l'autre cas? Ah pas pour le moment. On s'en occupe. Oui, au revoir.

Wa was da me diejen telefoon, zeg?

[VD] Ik ga is een klapke gaan doen me die Cornelissen.

De vrouw van die Sven Cornelissen zag er een artistiek type uit, hé. Hippies van de tweede generatie, echte alternatievelingen. Ze wist da Sven ergens naartoe was, maar ze wist ni naar waar en waarvoor. En dat is een koppel.

[D] Hebde gij nog wa kunnen studeren?

[VD] Nee, maar ik hoop dat deze zever vlug achter de rug is.

[they get out of the car]

[VD] Kom, we gaan is kijken wat onze ontvoerde madamme Sonja Spittaels te vertellen heeft.

[they enter the house]

[SP] Het was al donker dus het moet toch al na vijf uur geweest zijn, inspecteur. Ik ging naar mijn, auto om de dossiers te halen en toen ik hem weer wilde sluiten stond die man ineens achter mij.

[D] Kunt u hem beschrijven? Hoe was hij gekleed?

[SP] Gho, ja. Gewoon gestalte, zo ni te groot, ni te klein. Donker gekleed. En hij had een kous of zoiets over zijn hoofd getrokken. Ja, ik kon hem ni zien.

[VD] Sprak hij Nederlands?

[SP] Ja maar ik had wel den indruk dat hij met een soort van vreemd accent probeerde te praten en dat hij zijn stem vervormde.

[DG] Ja en dan heeft hij haar verplicht om naar Luik te rijden.

[VD] Meneer De Geijter, laat u vrouw antwoorden alstublieft.

[DG] Ooh, excuseer.

[SP] Da's niks schatke, ma...ik kan 't alleen, oké?

[DG] Mijn vrouw is nog altijd overstuur. Ik wil haar helpen.

[SP] Ik ben toen inderdaad naar Luik gereden, ja. Da leek mij 't verstandigste, om te doen wat hij vroeg.

[D] Maar ondertussen hebt u naar uw ouders en naar uw man gebeld, in verband me de kinderen.

[SP] Ja ik heb dat toen aan die man gevraagd. Ik wou hen ni ongerust maken. En da van da medisch congres, euhm...

[DG] Ja dat heeft ze verzonnen om mij niet ongerust te maken. Dank u zoetje.

[VD] En dan?

[SP] Euhm, ja. In Luik heeft hij mij dan verplicht om naar de parking bij de Gare de Guillemins te rijden. Euhm, en hij is daar gewoon in den au... in den auto blijven zitten. 't Is gelijk dat hij niet wist wat hij moest doen. Ik probeerde met hem te spreken, maar hij antwoordde ni en dan euhm, jaa. Ja dan weet 'k t plots ni meer. Ik weet ni, hij moet mij bedwelmd hebben of zoiets ik... Ik ben gisteren wakker geworden op een bank. In een van die vleugels van 't nieuw station, daar waarda ze nu nog aan 't werken zijn.

[DG] Ja en toen heeft ze mijn vanuit de telefoonsel gebeld.

[VD] Meneer De Geijter, alstublieft. Uw vrouw is aan het woord.

[DG] Oh, sorry.

[SP] Ja, ik heb gewoon aan mensen gevraagd die daar rondliepen om mij wa geld te lenen om te bellen want mijn gsm die had ik ni meer bij. Ik moet hem ergens verloren hebben ofzo. En dan heb ik Stefaan gebeld.

[D] Uhu, maar u heeft een sms gestuurd om te zeggen dat u ontvoerd was.

[SP] Euhm, da was toen ik met die man op de parking in den auto zat. Op een gegeven moment kon ik dat in 't geniep doen.

[VD] Ja dan kan u niet lang buiten kennis geweest zijn, hé. Die sms was om tien uur 's morgens en de telefoon naar uw iets na vier uur 's namiddags.

[SP] Ja, ik ja, ik weet 't gewoon ni meer. Het, het was gewoon zo...

[D] Ja, ja, we zullen dit allemaal verder nagaan. We werken uiteraard samen met de collega's van Luik, hé. We zullen ook contact opnemen met slachtofferhulp, euh voor mevrouw.

[DG] Maar zoeteke toch. Slachtofferhulp, dat is toch ni nodig? We redden ons hier wel uit, hé? Nietwaar, schat?

[VD] Ja, voorlopig houden we 't hier bij. U wordt nog verwacht op 't bureau voor een duidelijker signalement van de verdachte, hé?

[DG] Ja, ja, dank u.

[SP] Da's vriendelijk, tot straks.

[sound to change scenes]

[Wi] Ja d'er is dus geen slachtoffer gevallen en die mevrouw stat wantrouwig tegenover slachtofferhulp. En ze heeft geen schade geleden, behalve dan een gsm en een beetje cash geld.

[VD] Maar, haar tijdsgebruik is vaag.

[Wi] Ja, dat kunnen de omstandigheden zijn. Ze komt straks langs voor een duidelijker signalement?

[VD] Jawel directeur.

[Wi] Goed, ik verwittig de cel verdwijningen zodat ze dit verder kunnen opvolgen.

[VD] Goed, dan kan ik.

[Wi] Ja wat Van Deun?

[VD] Euhm, niets directeur. Stel u voor dat we meteen met de grote middelen uitgerukt waren.

[Wi] Ja, ja.

[telephone rings]

[Wi] Wijtinckx. Ja, ja oké meneer de procureur, onmiddellijk. Ja.

[VD] Zeg, euhm. Hoe staat het met die zaak in Luik?

[D] Euhm onze Waalse collega's zijn de computer van Sven Cornelissen aan 't onderzoeken. Nu, hij 's serieus beveiligd, hé? Dus ze kunnen hem wel kraken, maar da zal wel wa tijd in beslag nemen. En ze vragen zich af of zijn vriendin over codes beschikt.

[sound to change scenes]

[KB] Of ik de codes ken van de computer van Sven? Inspecteur ik ken daar niks van. En da spijt mij ook ni. Ik weet ni eens hoe ge ne computer aanzet.

[D] Da wijst zichzelf uit hoor mevrouw.

[KB] Maar euhm, misschien heeft u van uw collega's het nieuws al gehoord? De verwondingen van Sven waren veel minder erg dan ze eerst gevreesd hadden. Hij is vanmorgen overgebracht naar het ziekenhuis hier in Halle.

[D] Ah, da's inderdaad goed nieuws.

[VD] Betekent wel dat wij hem moeten ondervragen zodra hij daartoe in staat is natuurlijk.

[KB] Daar dient de politie toch voor inspecteur? Maar ik wou nog iets signaleren. Sven had een heel duur digitaal fototoestel bij, een stuk van tienduizend euro. Uw collega's hebben da niet teruggevonden.

[VD] Heeft u dat ook aan Luik gemeld?

Natuurlijk.

[VD] Dan doen zij al het mogelijke om het terug te vinden. Oké, collega? We zullen mevrouw niet langer ophouden.

[D] Ja.

[VD] Dank u wel.

[rain pouring down]

[VD] Het regent nog altijd, inspecteur Dams. We gaan nu naar het Vossenerf. Da's een eindje van hier. Hoe heette die dame ook weer? Auhm, Sonja Spittales? U kijkt raar op, mevrouw? Euhm, een bekende van u?

[KB] Nee, nee inspecteur. Ik wist niet dat u 't tegen mij had.

[VD] Oké, tot ziens.

[sound to change scenes]

[D] Zeg Romain, wa kreegde gij ineens?

[VD] Die madamme deed alsof ze in hogere sferen zat, maar ze lette op elk woord. En ik wou haar even testen.

[D] Ja. En euhm, ze schrok heel duidelijk, hé.

[telephone rings]

[VD] Van Deun. Wa? Oké, we komen dadelijk.
Sven Cornelissen, de man van de hotelkamer in Luik is net dood gevonden in het ziekenhuis.

[cars passing by and a bell ringing]

[V] Ah dag jongens.

[VD] Veronique zeg het is.

[D] Dokter Maes.

[V] Euh, ja ongeveer een uur geleden hebben ze hem gevonden, maar hij kan al een tijdje overleden zijn. Hij lag ni meer op intensieve, maar hij werd wel in een aparte kamer gemonitord. Ma ja, zijn toestand was absoluut ni kritiek.

[VD] Er kan dus iemand in die kamer binnengedrongen zijn?

[V] Ja, da moeten jullie onderzoeken hé Romain; ik blijf in mijn winkel.

[D] En wat zeggen ze in uwe winkel?

[V] Dams, da's een goei. Nee, dat er verschillende mogelijkheden zijn. We gaan in de eerste plaats zijn bloed analyseren, kijken of er me de medicatie kan geknoeid zijn. De toevoer van zuurstof kan tijdelijk onderbroken zijn. En we gaan 't lichaam uiteraard minitieuus onderzoeken...in mijne winkel.

[VD] Opzettelijke doding?

[V] Da zou wel kunnen Romain. En ja, een detailtje: Sven Cornelissen is neergeslagen met een zwaar voorwerp, zou da kunnen?

[sound to change scenes]

[D] Nog een geluk da de lokale de dood van die Sven Cornelissen aan zijn vriendin gaat melden. Ik heb daar nu geen goesting voor.

[cars passing and sound of horn]

[D] Ale jong, wa doede gij nu? Ja zo gaan we toch ni naar 't bureau?

[VD] We gaan is naar 't Vossenerf Rudy Is kijken of madamme Sonja Spittaels sluw genoeg is om zich niet te laten vangen.

[doorbell ringing] twice

[D] Ja Sonjake zal naar ons bureau zijn voor het opstellen van een signalement van haar ontvoerder.
En haar zoeteke moet haar helpen.

[VD] Ze zal daar ni geweest zijn. Anders had het bureau ons al lang gebeld.

[D] Wacht, daar is iemand. Ah, meneer De Geijter. Euhm ja, wij komen meteen binnen , hé. Het is
geen weer om mensen buiten te laten staan, ni waar?

[DG] Ja u komt echt ongelegen ik...

[D] Ah, nog ziek meneer De Geijter? Ja, met dit weer euh. Wel ik denk dat mevrouw ons kan
helpen.

[DG] Sorry ma, Sonja is ni thuis.

[D] Waar is ze naartoe?

[DG] Ik euh, ik weet het niet. Boodschappen doen zeker?

[VD] U weet ook niet waar uw vrouw naartoe is meneer De Geijter?

[DG] Nee, ik was wat aan 't rusten en ondertussen is ze weggegaan. Ja dat is toch niks abnormaals?

[VD] Ah is ze misschien naar het bureau voor het signalement van haar ontvoerder?

[DG] Ja, zou kunnen.

[coughing loudly]

[D] Hier meneer Dee Geijter.

[pouring out water]

[D] Da zal opluchten.

[DG] Ja dank u inspecteur. Dat lucht op inderdaad.

[D] U bloedt meneer De Geijter, uw hand. En uw ogen staan gezwollen.

[GD] Ik denk daarnet in huis gevallen. En die sinusitis, djeezes, om razend van te worden.

[D] Bent u dat zeker?

[DG] Ja, ja, ja, maar waarom kwam u eigenlijk?

[VD] We zullen duidelijk zijn meneer De Geijter. We hebben redenen om aan te nemen dat uw vrouw de dader is van een poging tot doodslag.

[DG] Nogmaals, inspecteur: ik weet echt niet waar mijn vrouw is. We hebben woorden gehad, dat is absoluut niet onze gewoonte, maar het werd zo hevig dat er ge...ja dat er klappen gevallen zijn. Ik probeerde met haar te praten over...over wat er met haar overkomen was, maar ze bleef heel prikkelbaar. En ze is dan weggelopen. I.ik hoop maar dat ze gene domme dingen doet.

[D] Dat hopen wij ook meneer De Geijter. En zeg aan uw vrouw dat ze onmiddellijk met ons contact opneemt. En zeg ons gerust waar ze zou kunnen zijn, hé. Namen van vriendinnen, vrienden...

[VD] Sven Cornelissen...

[DG] Pardon, euh? Wat zegt u

[VD] Oh pardon, ik was even verstrooid. Euh, excuseer meneer De Geijter. neem me ni kwlijk. Zegt die naam u iets?

[DG] Nee nee, nee nee. Nooit van gehoord nee.

[VD] Uhu. Euh, bedankt meneer De Geijter. En, beterschap.

[DG] Ja, dank u, dank u.

[sound to change scenes]

[Wi] Goe werk, hoofdinspecteur. Het is inderdaad de moeite waard om die twee zaken te linken.euh dan is de situatie nu de volgende: Sonja Spittaels heeft mogelijk die Sven Cornelissen in Luik

neergeslagen. Onze collega's hebben geen vingerafdrukken van haar gevonden, maar er waren duidelijk afdrukken weggeveegd.

[D] En waarschijnlijk is hij met zijn eigen fototoestel neergeslagen.

[VD] Ja, dat ze gemakkelijk kon laten verdwijnen.

[D] Ja en zij heeft zich ni aangemeld om het vage signalement van haar ontvoerder duidelijker te maken.

[Wi] Ja ze is dus nu waarschijnlijk op de vlucht. En mogelijk heeft ze nadien Sven Cornelissen in het ziekenhuis uitgeschakeld.

[VD] Want haar man mag ni te weten komen da zij en Cornelissen een relatie hebben.

[Wi] Precies Van Deun. Maar dan zijn er nog anderen die belang hebben bij de dood van Cornelissen. De man van Sonja Spittaels.

[D] Ja die kan een concurrent uitschakelen, hé.

[Wi] En de vriendin van Cornelissen.

[VD] Zij kan verschillende redenen hebben.

[Wi] Dus, d'er is werk aan de winkel. Één lijk, drie verdachten. Ik wou dat ik zo'n onderzoek mocht voeren.

[VD] Laat ons beginnen met Kristien Beeckman, de vrouw van 't slachtoffer. We weten nog veel te weinig over haar.

[oriental music to indicate we are at Kristien's house]

[D] Ja eerlijk gezegd euh, wij hadden ni verwacht dat u zo, zo.

[KB] Dat ik zo sereen met de dood van Sven zou omgaan meneer de inspecteur?

[D] Ja.

[VD] Ja zoiets ja.

[KB] Da's 't leven. En doodgaan is een deel van het leven. En Sven zal altijd deel uitmaken van mijn leven.

[VD] Ja, maar we moeten toch even terug naar het heden mevrouw. Waar was u gisteren voor wij u opzochten? Uw man moet enkele uren daarvoor overleden zijn.

[KB] Waarom? U denk toch ni dat ik Sven zou hebben...

[VD] Ja wij moeten elke mogelijkheid nagaan.

[KB] Waar ik was? Ah da's eenvoudig, op mijn werk natuurlijk. Daar zijn daar acht mensen die kunnen getuigen dat ik daar was. Gaat u hen alstublieft ondervragen.

[VD] Da zullen we doen, ja.

[sound to change scenes]

[VD] Kristien Beeckman is opvoedster bij mentaal gehandicapten. Een soort samenlevingsverband in een klein villaatje op de buiten. Die mensen wonen daar samen, doen het huishouden en er houdt een opvoedster toezicht.

[Wi] Beeckman kan daar dus ni weg?

[D] Ja ik zou die gasten toch ni alleen laten, hé. D'er was er een, Mathilde, die zei dat zij de baas was als Kristien er ni was, want zijn had voor koningin geleerd. Ja en dan nen andere, Achiël, wilde graag politieagent worden, en hij wou straks la,gskomen om me u te praten directeur.

[Wi] Ah ja?

[VD] En Pierre beweerde dat Kristien Beeckman en haar collega's wel elke dag iemand vermoorden, want hij had ze 's nachts zien rondsluipen met een masker van Batman op.

[Wi] Ja ja, oké, oké, oké. Goed collega's, euhm, heeft Beeckman een geldig alibi?

[VD] Het is waarschijnlijk moeilijk, maar niet onmogelijk dat ze naar het hospitaal gereden is, gedaan heeft wat ze moest doen en teruggekeerd is. Maar, dan was er ondertussen nog een andere moord.

[sound to change scenes + telephone ringing]

[VD] Van Deun.

[V] Ah Romain, Veronique Maes hier, met nieuws van haren bollenwinkel. Zit eg goed?

[VD] Ik zit neer ja, Veronique.

[V] Alé houdt u vast. Er is in 't hospitaal helemaal niet geknoeid met medicatie of met de toevoer van zuurstof. Het ligt veel eenvoudiger: Sven Cornelissen is gewurgd. Enfin euhm, ja. Gewurgd is een groot woord. Met twee vingers is zijn neus dichtgeknepen en met twee andere vingers zijn lippen. meer was daar ni voor nodig. Die machine is wel in alarm gegaan, maar niemand heeft dat opgemerkt. Ja zo eenvoudig kan 't leven zijn Romain. En zo eenvoudig kunt ge doodgaan.

[VD] Zegt da wel. Ja dat is dus euh, kwaad opzet zeker hé.

[V] Ja d'er is nu geen twijfel meer hé Romain. En ge zult nog verder kunnen feesten want we hebben vingerafdrukken gevonden. Op de neus en op de mond. Niet heel duidelijk, maar we hopen daar toch wel iets mee te kunnen gaan doen.

[VD] Oké, merci Veronique.

[V] Dag Romain.

[sound to change scenes]

[VD] Zwart zonder suiker. Alstublieft he Rudy. 't Is ni omda ge iets van computers kent da ge ook iets van koffie afweet hé.

[D] Merci Romain. Maar euh, het kan bij dieje Sven Cornelissen dus ook iemand geweest zijn die ni medisch geschoold is. Alle mogelijkheden blijven open.

[VD] Ja maar door op zwier te gaan is Sonja Spittaels toch verdachte nummer één.

[telephone ringing]

[VD] Van Deun. U zegt? Sonja Spittae...Ja natuurlijk willen wij u spreken. Nee, nee, nee, wij kmen naar u toe. Ons madamme is opgedoken. Verdomme is die koffie heet zeg.

[sounds of cars passing]

[VD] Wij vinden het beter wanneer uw man niet bij de ondervraging is. Collega Dams is bij he. Hij heeft, euh, de neiging om het woord te willen nemen.

[SP] Hij ziet mij gewoon graag, ma bon. Mijn man en ik hebben na uw bezoek inderdaad ruzie gehad. En ik vond het beter om even tot rust te komen. Ik had da nodig.

[VD] En waar bent u ondertussen geweest?

[SP] Bij mijn ouders. Alé ik weet het inspecteur, u bent daar geweest om naar mij te vragen en zij hebben gezegd da ze 't ni wisten, wel ze hebben gelogen, voor mij. Ik heb hen da gevraagd. EN ik neem daarvoor de volledige verantwoordelijkheid.

[VD] Ja maar door weg te lopen heeft u zich wel verdacht gemaakt hé.

[SP] Verdacht? Maar van wa? Waarvan verdenkt u mij

[VD] Van het toebrengen van slagen en verwondingen aan een zekere Sven Cornelissen, in een hotel in Luik.

[SP] Oh, da's belachelijk. Dus omdat die man uit Halle kwam en ik ook, concludert u dat wij iets met elkaar te maken hadden.

[VD] En wij verdenken u ook van moord op dezelfde Sven Cornelissen heir in het ziekenhuis van Halle.

[SP] Wa? Wa zegt u? Is, is die man dood?

[VD] Inderdaad. En ik moet u vragen om mee te gaan naar 't bureau voor verdere ondervraging.
Kom.

[D] Gaat ze mee?

[VD] Ja. Ik denk dat het een kwestie van tijd is voor ze toegeeft. Ze voelt dat ze aan 't liegen is.
Precies een ijskoningin.

[D] Meneer De Geijter, wij vinden het nodig om mevrouw mee te nemen naar het bureau.

[DG] Ja, hoezo? Verdenkt u haar echt?

[VD] Ja inderdaad, van doodslag en mogelijk ook van moord.

[DG] Enfin zeg, da's al te belachelijk.

[VD] Belachelijk?

[DG] Natuurlijk belachelijk. Omdat het eigenlijk heel simpel is mijne heren. Ik heb Sven
Cornelissen vermoord.

[sound to change scenes]

[VD] Meneer De Geijter we zijn hier onzen tijd aan 't verliezen hé. Eerst beweert u dat u Sven
Cornelissen niet eens kent en nadien zegt u dat u hem toch vermoord heeft.

[DG] Ik heb het u toch al gezegd, ik ben ingenieur. Ik ontwerp medische apparatuur. Ik loop
regelmatig een ziekenhuis binnen om heir en daar is naar de toestellen te kijken, da's alles.
Da's heel leerzaam.

[D] En u hebt zomaar eventjes het apparaat waarmee Sven Cronelissen verbonden was, afgezet.

[DG] Kijk, het is voldoende om de stroom te onderbreken gedurende tien seconden. Dan komen er
alarmen, maar ik weet hoe je die uitschakelt.

[VD] Zullen we even ernstig blijven, meneer De Geijter? De politie beschikt ook over experts. En deze patiënt is overleden omdat iemand gewoon zijn mond en neus heeft dichtgeknepen. Dus wilt u alstublieft niet met ons voeten spelen?

[sound to change scenes]

[Wi] Dus euhm één verdachte heeft bekend, maar is vrijwel zeker niet de dader? Hij bekend om zijn vrouw te beschermen?

[D] Ik heb net interessante documenten uit Luik gekregen. Onze collega's hebben de computer van Cornelissen gekraakt en deze foto's zijn via zijn computer doorgestuurd.

[Wi] Ma da's porno.

[D] Zelfgemaakte porno. Echte huisvlijt hé. Sven Cornelissen en een madamme in volle blote actie. En kijk is wie die madamme is.

[VD] Wel, wel, wel, wie we daar hebben: onze ijskoningin.

[sound to change scenes]

[SP] Ik ben het beu, oké? Ik heb u alles al tien keren gezegd. En da van mijn man, da moet u niet serieus nemen. Hij vindt dat hij mij in bescherming moet nemen. Maar da's niet nodig.

[VD] Wij hebben nieuwe en heel interessante informatie. Wilt u ze zien?

[Spreading pictures on a table]

[VD] Voila.

[Sp] Gho.

[VD] U staat er heel mooi op vind ik.

[SP] Hij heeft het dus toch gedaan. Ooh, die smeerlap.

[sound to indicate a flashback]

[kissing and intimacy sounds + camera clicking]

[SC] Shht, shht, sht, sht, sht.

[SP] Baby.

[SC] Hmm.

[SP] Wa doede gij?

[SC] Hier een paar foto's op de computer zetten hé.

[SP] Ma alé Svennie. Ge weet da 'k da ni wil.

[SC] 't Is alleen maar voor ons, hé. Hé voor volgende keer. We kijken ernaar en bam bam bam.

[SP] Neje, Sven, nee. Het kan ni oké?

[SC] Stefaan komt het toch te weten. Ge gaat het hem moete zeggen. Zal ik anders een paar foto's doorsturen?

[SP] Ma.

[SC] Ja ma, hij gaat er geil van worden. Hij gaat het weer me u willen doen.

[SP] Godverdomme hé Sven nee ik wil da ni oké? Nu ni en later ook ni en laat Stefaan hierbuiten.

[SC] Ene keer klikken volstaat hé.

[SP] Nee, ah ik wil het ni oké. Sven het is totaal ni oké alsjeblieft. Sveen!

[SC] Pak me dan, als je kan.

[SP] Sven!

[SC] Aaah! Ah!

[SP] 'k Ga ni onnozel doen meneer Van Deun: ik geef het toe. Ik ben die vrouw op die foto's. toen ik ontdekte dat hij onze, euhm, onze intimiteit... Ahja hoe moet ik da nu zeggen, dat het ni alleen iets tussen ons was, dan moest ik toch iets doen. Als Stefaan dat ziet dan... Ik, ik was

gewoon buiten zinnen. Ik heb zijn fotoestel en't statief genomen en in zijn gezicht geraakt, zoals close up.

[VD] En verder? Wat is er hier in Halle gebeurd?

[D] Romain, hebt ge een momentje?

[VD] Sorry.

[Van Deun walks out of the room with Sonja Spittaels]

[VD] Ja.

[D] Euhm, 'k heb een bericht gekregen van dokter Maes. De vingerafdrukken op de lippen en de neus van Sven Cornelissen zij geïdentificeerd.

[VD] Sonja Spittaels.

[sound to change scene + outside atmosphere + doorbell ringing]

[D] Tiens, het regent ni meer.

[doorbell ringing]

[VD] Ja voor mijn part mag het blijven regenen hé. Dan kan ik aan mijn examen werken.

[door opens]

[KB] Dag heren. Mankeert er nog iets in uw dossier?

[VD] Kristien Beeckman, u wordt gearresteerd op verdenking van de moord op Sven Cornelissen.

[KB] Werkelijk? Maar komt u binnen. Zulke belangrijke zaken moeten we toch ni aan de deur afhandelen.

[VD] Wa's da nu weer voor iets?

[D] Die heeft een paar van haar vijzen los.

[KB] En, hebben mijn patiënten u gisteren verder kunnen helpen?

[VD] We zijn hier niet om rond de pot te draaien mevrouw. Uw vingerafdrukken zijn gevonden op de lippen en de neus van Sven Cornelissen.

[KB] Ja, dan is alles duidelijk: ik geef het toe inspecteur. Ik heb het gedaan.

[VD] U bekent dan? U wist dat uw vriend, Sven Cronelissen, er een andere relatie op neerhield?

[KB] Ja, uiteraard. Wij gunden mekaar alle vrijheid. Hij was zelfs heel trouw. Hij zei altijd wie het was en wat hij met haar deed, ook met Sonja Spittaels, het hete verpleegstertje.

[D] En u kon daar mee leven?

[KB] Natuurlijk. Om hem te steunen vertelde ik hem verhalen over mijn minnaars, hoewel ik die ni had. Ik had ni zoveel behoefte als Sven. Mar leven is eenvoudiger.

[VD] Maar toen het in Luik uit de hand gelopen was en hij in Halle in het hospitaal lag, dan kreeg u eindelijk de kans om er komaf mee te maken. Want, euh, gelukkig voelde u zich niet bij die situatie.

[KB] U weet iets van vrouwen af, meneer hoofdinspecteur. Sven had een soort vernietigingsdrang in zich. Hij zocht altijd nieuwe uitdagingen op alle gebied, ook met zijn vriendinnen.

[D] Uhu. En als u hem uitschakelde was er meteen een verdachte?

[KB] Ja. In het begin lieten die kippen die hij neukte mij koud, maar de laatste tijd had ik het er moeilijk mee. Ik ben naar het hospitaal gegaan en ik heb afscheid genomen.

[sound to indicate a flashback]

[[beeps of monitors in the hospital]

[KB] Ge zijt t ever gegaan Sven. Ik kan het ni meer. Ik wil het ni meer. Ik weet dat gij en ik nooit nog hetzelfde leven zullen leiden. Da's jammer.

[someone kissing + monotonous beep]

[back into present time]

[KB] Ik wou hem kussen tot hij dood was, maar da lukte ni. Ik moest mijn vingers wel gebruiken. Het was gemakkelijk inspecteur, zo gemakkelijk. En niemand merkte dat die toestellen begonnen te piepen. Ik ben rustig buiten gewandeld, terug naar mijn patiënten, de schatten.

[D] Ge zult ze nu lange tijd ni meer zien hé.

[KB] Ah da's spijtig. Onze koningin, Achiël, Pierre. Maar euhm, hoe heeft u eigenlijk mijn vingerafdrukken geïdentificeerd?

[D] Ja, euh, u bent bij de scouts geweest? En toen heeft u ooit een educatief bezoek aan de politie gebracht? Wel bij da bezoekske mocht ge uw vingerafdrukken laten registreren.

[KB] Juist.

[music and other bar sounds]

[D] Patron?

[bartender] Ja!

[D] Twee pintjes.

[VD] 't Voorlaatste hé. Om 't af te leren, want ik moet nog studeren.

[D] Gho wat een zottenkot zeg. Ne vent die bedrogen wordt door zijn vrouw, maar haar zo graag ziet dat hij voor haar in 't gevang wilt gaan zitten.

[VD] Ja, een smeltende ijskoningin.

[D] En dan een vrouw die ene moord bekent alsof ze, ja, ja alsof ze wa Romain?

[VD] Ja breekt er uwe kop ni over Rudy. Patron, hoe zit da me die pintjes!

[bartender] Zeg, kan ni vliegen hé!

[theme music]

7.2 Audio description

7.2.1 Appendix 4: Transcription of *Witse* with AD, season 9, episode 3: *Sans Papiers*

AD = audio description

ST = subtitle

AST = audio subtitle

HB = Hubert Damen

VVD = Viv Van Dingenen

DH = Daan Hugaert

MS = Mark Stroobants

DT = Dirk Tuypens

D = Dams

VD = Van Deun

W = Witse

T = Tine

C = Cooreman (coroner)

M = Magda

LV = Luk Versmisse

K = Khady

B = Babacar

O = Opstael

Wi = Wijtinckx

I= Interpreter

A = Amina

Ma = Mark

Audio Introduction (while theme music plays and Witse drives through the landscape)

[AD] Reeks 9, aflevering 2, Sans Papiers

Door glooiende weilanden en graanvelden rijdt een wagen met commissaris Witse achter het stuur. De massieve toren van de Halse basiliek waakt over het pajottenland.

[HB] Ik ben Hubert Damen, en ik speel de rol van commissaris Witse. De eigenzinnige topspeurder. Een nurkse klootzak met een peperkoeken hart. Al zal hij dat nooit toegeven.

[VVD] Ik ben Viv Van Dingenen, en ik speel de rol van inspecteur Tinne Smets.

[DH] Ik ben Daan Hugaard en ik speel de rol van commissaris Romain Van Deun.

[MS] Ik ben Mark Strobants en ik speel de rol van inspecteur Dams.

[DT] Ik ben Dirk Tuypens en ik speel de rol van de ambitieuze hoofdcommissaris Wijtinckx.

Episode

[AD] Een donkere gang met kindertekeningen aan de muur. Een openstaande deur geeft uit op een stemmig ingerichte kamer. Op de vloer speelt een kind met blokken. Een ranke Afrikaanse vrouw geeft een grote bebaarde man met een hoedje een stapel bankbiljetten. De man telt het geld terwijl hij naar de deur hinkt.

In een weide naast een landweg onderzoekt de wetsdokter een dode zwarte man. Zijn gezicht zit onder het bloed en zijn borstkas is bedekt met blauwe plekken. Bij de plaats delict staan een combi en de terreinwagen van de technische politie. Dams en Van Deun zijn in gesprek met twee wielertoeristen wanneer Witse en Tine aankomen.

[D] Goeiemorgen.

[W] Goeiemorgen.

[D] Het slachtoffer is gevonden door die wielertoeristen daar. Zwarte huidskleur, rond de dertig.

[AD] Witse doet z'n rode armband om en volgt Van Deun. Tine blijft wat achter en neemt haar gsm. De anderen lopen naar de plaats waar het lichaam ligt.

[W] Doodsoorzaak?

[C] Vermoedelijk een val van grote hoogte. Gebroken nek, rug, benen en andere verwondingen veroorzaakt door de impact van de landing.

[D] Een bouwvakker misschien he. Die na 't ongeval hier is gedumpt om misserie met de arbeidsinspectie te vermijden.

[C] Ne mislukten basejump zou 'k uitsluiten ja.

- [W] Nog iets, Cooreman?
- [C] Ja zijn broek is gescheurd. En in de schaafwonden op z'n billen zit vuil. Hij is dus waarschijnlijk een eind over de grond gesleept.
- [W] Tijdstip van overlijden?
- [C] Afgaand op de rigor, maximum veertien uur geleden.
- [W] Dus, gisterenavond rond zeven uur.
- [C] En d'er is nog iets: ni lang voor 't overlijden heeft hij gevochte. Er zijn blauw plekken op zijn borstkas.
- [D] Dan is t geen ongeval maar moord.
- [W] Ja waarschijnlijk hé. Bon, euhm, zijn er papieren gevonden?
- [VD] Negatief. En ook geen gsm. Alleen da klein foto'ke hier.
- [AD] Het is een foto van een donkere baby. Witse wisselt een blik met Tine, die misnoegd bij de wagen is blijven staan. Samen met Van Deun en Dams loopt hij terug naar haar toe. Lijkdragers brengen het stoffelijk overschot weg en de wetsdokter vertrekt met z'n motorfiets.
- [W] Euhm, vermiste personen?
- [D] Niemand met zijn beschrijving.
- [VD] Ik heb de gerechtelijke identificatiedienst gevraagd om hem te identificeren. Als 't nen asielzoeker is dan zitten z'n vingerafdrukken in de databank van Printrak.
- [T] Ni als hij hier illegaal is hè.
- [W] Euhm, ga me z'n foto langs alle bouwerven in een straal van tien kilometer. Vraag aan de bouwvakkers ofda ze hem kennen, maar ni als hunnen baas in de buurt is want anders doen die gasten hunne mond ni open.

- [VD] Hij heeft veel bloed verloren. Daar moeten dus zeker sporen van te vinden zijn.
- [AD] Witse trekt de band van z'n arm.
- [T] Witse, toen ik in Anderlecht werkte kende ik daar een dokter die een deel van haar tijd voor asielzoekers werkte. Zij werkt ook nauw samen met de vereniging voor kinderen zonder papieren.
- [W] Ja, en?
- [T] Awel ja die foto. Misschien herkent zij die baby hè.
- [W] Hey, (klikkend tonggeluid)
- [AD] Witse gaat akkoord.
- [M] Tine, dat is een eeuwigheid geleden hè.
- [T] Ja, veel te lang. Zeg maar gij ziet er nog altijd 't zelfde uit.
- [M] Amai, ze hebben u daar al goed leren liegen daar in Halle precies hè.
- [T] Sorry. Commissaris Witse, Magda de Muyter.
- [M] Aangenaam.
- [W] Federale recherche, Halle.
- [M] Euhm ja, zet jullie efkens hè.
- [AD] Het kabinet van Magda is warm en gezellig.
- [M] Vertel het is.
- [W] Herkent u dezen baby?
- [M] Nee. Ik ken natuurlijk ook ni alle mensen zonder papieren.

[W] En deze man?

[M] Gho, zou Modou kunnen zijn.

[W] Modou?

[M] Een Senegalese vluchteling. Ik ken vooral zijn vrouw, Khady. Hun vijfjarig dochtertje is hier bij mij in behandeling, Amina. Een schatje hoor.

[T] Zou dat Amina kunnen zijn als baby?

[M] Gho, zou kunnen. Ik hoop van niet want dat is een heel hecht gezinnetje en ze staan op 't punt om geregulariseerd te worden dus. Amina heeft diabetes type 1.

[T] En kan dat ni behandeld worden in Senegal?

[M] Ni consequent genoeg hè. Zij moet dagelijks insuline toegediend krijgen. Zo'n repatriëring da zou fataal zijn denk ik.

[W] Waar werkte Modou?

[M] Euhm, hij zou sinds een tijd werk hebben bij een glazenwasser, ja.

[T] Hebt gij 't adres van Khady?

[M] Ja.

[AD] Een bouwwerf. Van Deun, met gele helm, belt Witse.

[W] Vermoedelijk is zijne naam Modou, 35 jaar, sans papier, Senegalees. Hij zou voor ne glazenwasser werken, maar we weten ni welke.

[VD] Zullen we de bouwvuren dan efkes links laten liggen?

[W] Ja natuurlijk, euhm, eerst de glazenwassers hè.

[VD] Oké.

[AD] Van Deun roept Dams terug.

[VD] Rudy!

[AD] Een vervallen kantoorgebouw met witgekalkte ruiten. Witse klopt aan. Tine loopt over het parkeerterrein zijn richting uit.

[LV] Hey, ja zeg!

[AD] De bebaarde man met de hoed doet open.

[LV] Wa is 't?

[W] Commissaris Witse, federale recherche. Da's menne collega. Wie zijde gij?

[LV] Luk Versmisse.

[W] Ah, en woonde gij hier?

[LV] Ja.

[T] Wonen hier ook Afrikanen?

[LV] Waarom vraagde da?

[W] Ja antwoord gewoon op haar vraag.

[LV] Ja, hier wonen Afrikanen ja.

[W] Kende gij hem?

[LV] Ja, da's Modou. Die 's toch ni dood?

[W] Woont z'n vrouw hier?

[LV] Ja.

[AD] Witse en Tine stappen kordaat naar binnen. Luk Versmisse volgt hem hinkend de trap op. In het pand logeren nog meer zwarten mensen.

[W] Wa was da hier vroeger?

[LV] Bureaus van een meubelfabriek. Ja geplet tussen twee wagons, hè. 'k Was rangeerder bij de spoorwegen.

[man] Bonjour monsieur le propriétaire, ça va?

[ST] Dag meneer de eigenaar. Hoe is het ?

[LV] Ça va, ça va, merci.

[ST] - Het gaat wel. Bedankt.

[W] Propriétaire, verhuurde gij kamers ?

[LV] Nee, ik probeer de mensen wa te helpen .

[W] Helpen ? Hoeveel vraagde voor zo'n kamer ?

[LV] Nix, er zijn der een paar die iets geven voor de onkosten, water en elektriek, maar da's ni veel ze.

[W] Hoeveel ?

[LV] 200, 250 euro per maand.

[W] Ah, en da noemde gij niks?

[LV] Ja, waar moete ze anders naartoe ? Gade gij ze in huis pakken?

[W] Zeg, wa doede gij hier in feite ? Wa is uw functie ?

[LV] Ik bewaak da hier, hè. Met da invalidepensioen kom ik er ni ze. 't Is daar, hè. Kunde Frans ?

[W] Alé kom, kom.

[AD] Witse gebaart dat Versmisse moet oprassen. Samen met Tine loopt hij naar de deur en klopt aan. Khady, de ranke Afrikaanse vrouw die Versmisse geld gaf, doet open. Watrouwig bekijkt ze de chercheurs.

[T] N'avez pas peur. Nous ne sommes pas de la police des étrangers.

[ST] Niet bang zijn. We zijn niet van de vreemdelingenpolitie.

[AST] Wees niet bang. Wij zijn niet van de vreemdelingenpolitie.

[W] Vous connaissez ce bébé?

[ST] Kent u dit kindje?

[AST] Kent u deze baby?

[W] Madame, la photo?

[ST] Mevrouw? De foto?

[AST] Mevrouw? De foto.

[AD] Ze kijkt nu toch naar de foto.

[K] C'est Amina, ma fille.

[ST] Dat is Amina. Mijn dochtertje.

[AST] Dat is Amina, mijn dochtertje.

[W] Et, euhm, lui?

[ST] En hem?

[AST] En hij?

[AD] Witse toont de foto van de dode Modou. Khady is ontdaan.

[K] C'est ... (African language)

[AD] Khady loopt geschokt naar het andere eind van de kamer. Witse en Tine wisselen een bezorgde blik. Ze gaat op het bed zitten en begraaft haar gezicht in haar handen. De deur gaat open en een man komt binnen met de kleine Amina op de arm. De man lijkt sprekend op het slachtoffer.

[W] Qui êtes-vous monsieur?

[ST] Wie bent u, meneer ?

[AST] Wie bent u, meneer ?

[AD] De man richt zich tot Khady.

[B] (African language directed at Khady)

[AD] Vragende blik van Witse.

[K] (African language)

[W] Monsieur, qui êtes-vous?

[ST] Meneer, wie bent u?

[AST] Meneer, wie bent u?

[AD] De man lijkt na te denken en zet Amina neer.

[B] Je suis Modou.

[ST] Ik ben Modou.

[AST] Ik ben Modou.

[T] Le mari de Khady ?

[ST] De man van Khady ?

[AST] De echtgenoot van Khady ?

[B] Oui, pourquoi ?

[ST] - Ja, waarom ?

[AST] Ja, waarom ?

[W] Et lui, c'est qui alors ?

[ST] En wie is dit dan ?

[AST] En wie is hij dan ?

[B] C'est...c'est Babacar.

[ST] Dat... Dat is Babacar.

[AD] Witse toont hem de foto van de dode Modou.

[AST] Dat is Babacar, mijn neef.

[B] Mon cousin.

[ST] Mijn neef.

[B] Il est mort ?

[ST] Is hij dood ?)

[AST] Is hij dood ?

[B] Comment ça ?

[ST] Hoe is dat gebeurd ?

[AST] Nee toch.

[T] Une chute.

[ST] Een val.

[AST] Hij maakte een val.

[T] Pour qui travaillait-il ?

[ST] Voor wie werkte hij ?

[AST] Voor wie werkte hij ?

[K] (crying and talking in African language)

[AD] Khady slaat haar armen om Amina heen.

[B] Babacar vivait dans la rue.

[ST] Babacar leefde op straat.)

[AST] Babacar leefde op straat.

[W] Et pour qui travaillez-vous ?

[ST] En voor wie werkt u ?

[AST] En voor wie werkt u ?

[B] Moi ?

[ST] - Moi ?

[AST] Ik ?

[B] Pour, euhm, Opstael, chaussée d'Alsemberg.

[ST] Voor Opstael, Alsembergsesteenweg

[AST] Bij Opstael, Alsebergsesteenweg

[B] Je nettoie dus vitres.

[ST] Ik ben glazenwasser.

[AST] Ik ben ruitenwasser.

[K] (cries)

[B] Ecoutez, ma femme est bouleversée.

[ST] Luister. Mijn vrouw is totaal van slag.

[AST] Luister. Mijn vrouw is overstuur.

[AST] Kunt u ons alstublieft alleen laten met ons verdriet?

[B] Vous-voulez bien nous-laisser seuls avec notre chagrin s'il vous plaît?

[ST] Kunt u ons alleen laten zodat we dit kunnen verwerken?

[AD] Witse knikt. Hij geeft Babacar een bemoedigend klopje op de arm en maakt samen met Tine aanstalten om weg te gaan. In de deuropening draait hij zich om.

[W] Excusez-moi, mais pourquoi avait-il la photo de sa fille dans sa poche?

[ST] Neem me niet kwalijk, waarom had hij een foto van uw dochtertje op zak?

[AST] Sorry, maar waarom had hij een foto van uw dochtertje in zijn zak?

[AD] Babacar is verrast

[B] Babacar était le, était le parrain de notre fille.

[ST] Babacar was peter van ons dochtertje.

[AST] Babacar was de peter van onze dochter.

[B] Pas vrai, Khady?

[ST] Klopt hè, Khady?)

[AST] Is het niet, Khady?

[K] (cries)

[AD] Khady drukt enkel haar voorhoofd tegen dat van Amina. Witse kijkt de verwarde Babacar lang en doordringend aan, en neemt dan afscheid met een knikje. Hij en Tine verlaten de kamer. Dams en Van Deun zijn in het ruitenwassersbedrijf. Witse belt met hen.

[W] Ja maar het slachtoffer is ni Modou, maar Babacar, zijne neef.

[D] Meneer Opstael is er zeker van da de man op de foto Modou is.

[W] Ze lijken sterk op mekaar, Dams.

[D] Momentje.

[AD] Tot Opstael.

[D] Werkte zijn neef, Babacar, ook voor u?

[O] Ik weet van gene neef. Maar als da Modou ni is, dan heeft hij nen dubbelganger me juist 't zelfde litteken op zijn voorhoofd.

[AD] Witse bekijkt intussen de foto.

[O] Hij heeft ooit depunt van een raam tegen zijn voorhoofd gekregen.

[D] Heeft zijn neef ook een litteken?

[W] Ja, ja ik heb alles gehoord Dams, bedankt hèn.

[AD] Tot Tine.

[W] We hebben de verkeerde foto gebruikt. Dieje gast binnen liegt, da is Modou ni, kom!

[AD] Ze rennen opnieuw naar het pand.

(an argument in Khady's room)

[AD] Op de gang kijken andere bewoners en kinderen bang toe.

[W] Police, ouvrez!

[ST] Politie. Doe open.

[AST] Politie. Doe open.

[W] Ouvrez ou j'enforce la porte.

[ST] Doe open of ik beuk de deur in.

[AST] Doe open of ik beuk de deur in.

[AD] In de kamer tilt Khady Amina snel op. Witse neemt een korte aanloop. Ze stormen de kamer binnen.

[W] Oú est Babacar?

[ST] Waar is Babacar?

[AST] Waar is Babacar?

[AD] Babacar vlucht de gang op.

[W] Tine!

[AD] Tien grijpt haar pistool en gaat er achterna. Babacar rent voorbij enkele Afrikanen die op de trap zitten en dendert naar beneden. Twee mannen versperren Tine de weg.

[T] Laissez-moi passer. C'est la police.

[ST] Opzij. Ik ben van de politie.

[AD] Ze snelt de trap af. Beneden treft ze drie andere asielzoekers.

[T] Où-est-il?

[ST] Waar is hij?

[Ast] Waar is hij?

[AD] De mannen geven geen krimp. Tine bemerkt een rode deur en loopt erheen. Ze trekt haar pistool. Duwt met haar schouder de deur open en gaat een ruimte binnen. Op de vloer een matras, met daarop een deken en een leeg bierblikje. Met het pistool in de aanslag loopt Tine door de afgedankte kantoren, van elkaar gescheiden door glazen wanden. Tine loopt behoedzaam door de vertrekken. Ze ontdekt een deuropening afgemaakt met een halfdoorschijnend scherm van plastic linten. Ze aarzelt even, kijkt gespannen. En stapt dan

kordaat door het gordijn met neerhangende linten. Ze is nu in een magazijn terechtgekomen en zoekt snel dekking achter een rek.

[T] Babacar? Police fédéral.

[ST] Babacar? Federale politie.

[AST] Federale politie.

[AD] Babacar houdt zich schuil op een hoge stapel houten paletten. Tine schrijdt omzichtig voort.

[T] Montrez-vous!

[ST] Kom tevoorschijn.

[AST] Kom tevoorschijn.

[AD] Ze scant de hele omgeving met haar blik. Ze hoort iets, maar wat is het? Babacar wacht bang af.

[T] Nous ne voulons pas vous expulser.

[ST] We willen u niet uitwijzen.

[AST] We willen u niet uitwijzen.

[T] Nous voulons seulement parler.

[ST] We willen alleen met u praten.

[AST] We willen enkel praten.

[AD] Ze zoekt verder en loopt nu tussen stapels paletten door. Ze luistert gespannen.

[T] Babacar?

[AD] Babacar verbijt z'n angst. Tine kijkt behoedzaam om zich heen, doet nog een paar pasjes. Plots valt een palet over de rand van de stapel. Ze kijkt omhoog, richt haar pistool, en duikt net op tijd weg. Babacar kijkt even naar beneden, en rent dan door een grote poort naar buiten. Tine krabbelt overeind.

Ongestoord een sigaret rokend, kijkt Luk Versmisse toe hoe Witse Khady en Amina naar de wagen leidt.

[K] (talks in an African language, mentions Babacar's name)

[W] Verstade gij haar?

[LV] Denk dat iets over ne leugenaar, Babacar.

[W] Kende gij misschien iemand die haar wel verstaat?

[LV] Die zijn allemaal gaan lopen toen da ze hoorden da de politie hier was h . Voor den donkere ga ge hier niemand nimmer terugzien ze.

[AD] Witse haast zich naar de lokale agenten die zonet kwamen aanrijden.

[W] Goeiendag. Ze woont daarboven. Ik wil da er niemand op da appartement komt voordat de huiszoeking afgelopen is. Er is een ploeg onderweg, ja?

[AD] Ook Tine komt eraan, met een pijnlijke schouder. Ze gesticuleert ontmoedigd.

[W] Da doede ni meer h . Ben godverdomme verantwoordelijk voor u. Bon, hij is geseind. Ja, Van Deun?

[VD] Volgens Bruno Opstael heeft Modu gisteren gewoon z'n klanten gedaan, z'n camionette op de parking gezet en de sleutel in de bus gegooid. Ik heb hier zijn dagplanning h . We gaan bij zijn klanten langs op zijn naar sporen van die val.

[W] Ja oké, begin dan me de laatste klant. Modou is vermoord rond 19 uur, oké?

[AD] Dams zoekt sporen in Modou's camionette. In z'n kantoor scheurt Witse een blad van een flip chart. Het is voor Amina om te tekenen.

[A] Merci.

[ST] Dank u.

[AD] Hij aait het meisje even over het hoofd en kijkt naar Khady, die van Tine koffie krijgt.

[W] Babacar, logeait chez vous?

[ST] Babacar...logeerde hij bij u ?

[AST] Logeerde Babacar bij u?

[K] Parfois.

[ST] Af en toe.

[AST] Soms.

[W] Il a menti sur son identité, pourquoi ?

[ST] Hij heeft gelogen over zijn identiteit.
Waarom?

[AST] Hij heeft gelogen over zijn identiteit. Waarom?

[K] Babacar il s'est enfuit d'un centre fermé en France. Il ne veut pas se faire envoyer au Senegal. Alors quand il a appris que Modou était mort, il a décidé de lui faire passer pour lui pour pouvoir rester en Belgique.

[ST] Hij is in Frankrijk uit een gesloten centrum gevlucht.
Hij wil niet terug naar Senegal.
Toen hij hoorde dat Modou dood was,
gaf hij zich uit voor hem
om hier te kunnen blijven.

[AST] Babacar is gevlucht uit een gesloten asielcentrum in Frankrijk. Hij wil niet terug naar Senegal. Toen hij hoorde dat Modou dood was, wilde hij zich voor hem uitgeven, om in België te kunnen blijven.

[AD] Ze krijgt een minachtende trek om de mond.

[T] Votre dispute, c'était à propos de ça ?

[ST] Die ruzie tussen u en hem,
ging die daarover?

[AST] Ging die ruzie daarover?

[AD] Khady knikt instemmend.

[K] Personne ne peut pas remplacer Modou.

[ST] Niemand kan Modou vervangen.

[AST] Niemand kan Modou vervangen.

[AD] Witse en Tine kijken haar begrijpend aan.

[W] Modou,

[ST] Modou...

[AST] Heeft Modou met iemand problemen?

[W] Il avait des problèmes avec quelqu'un ?

[ST] Had hij problemen met iemand ?

[K] Non, pourquoi vous demandez ça?

[ST] - Nee, waarom vraagt u dat?

[AST] Waarom vraagt u dat?

[W] Parce qu'il a reçu des coups il y a quelques jours.

[ST] Hij is een paar dagen geleden afgetuigd.

[AST] Omdat hij onlangs slagen heeft gekregen.

[AD] Khady blijft onbewogen. Lijkt te aarzelen. Witses blik spoort haar aan om meer prijs te geven.

(phone rings)

[W] Witse. Ja Van Deun.

(sirenes)

[AD] Met het blauwe zwaailicht aan, rijdt de wagen van Witse en Tine door de nacht. Hij stopt bij een bedrijfsgebouw, afgezet met politielint. Dams rond een gesprek af. Van Deun belt. Laboranten onderzoeken bloedsporen.

[D] Volgens de conciërge is Modou hier gisteren aangekomen rond 18uur 30. Hij heeft Modou zijn werkbond afgetekend en dan is hij terug naar de kelder gegaan. Er was ne loodgieter een lek in de waterleiding aan 't repareren. Toen hij rond 19u30 terug kwam kijken waren Modou en zijn camionette verdwenen.

[T] Da komt overeen me 't tijdstip van overlijden.

[W] En euhm die bloedvlek?

[D] Ja die heeft hij vandaag pas gezien, samen me ons.

[W] Was er hier nog iemand in 't gebouw?

[D] Nee d'er werkt hier momenteel niemand. Het staat te huur.

[VD] Het labo heeft bloedsporen gevonden in de laadruimte van Modou zijn camionette.

- [W] Ah, dus Modou is hier van de lader gevallen, of geduwd. En het lijk hebben ze vervoerd in zijn camionette. Was 'em alleen op ronde?
- [VD] Ja, al zijn andere klanten hebben dat bevestigd. Ik heb iedereen opgebeld.
- [T] Is die conciërge te vertrouwen?
- [D] Ik heb me de loodgieter gebeld. Hij bevestigt dat de conciërge tot half acht in de kelder aanwezig was.
- [W] Ik wil da ge hun verklaringen dubbelcheckt. En euhm, buurtonderzoek, hè. Misschien dat er iemand in de bedrijven hierrond, da die iets gezien heeft. Ja? Euhm, jullie ronden af?
- [AD] Witse en Tine lopen terug naar de wagen.
- [W] Alles oké?
- [T] Ja.
- [W] Thuis ook?
- [T] Waarom zou 't thuis ni oké zijn?
- [AD] In de briefing room met Wijtinckx.
- [D] We hebben gisteren nog tot half twaalf buurtonderzoek gedaan. Geen ooggetuigen gevonden. En euhm, de conciërge en de loodgieter blijven bij hun verklaring.
- [VD] Het GID heeft geen vingerafdrukken kunnen vinden van Modou, ook niet in de databank van Printrak.
- [T] Het labo mailt dat het bloed op de stoep van Modou is, en da van in de camionette matcht ook.
- [Wi] Vingerafdrukken?
- [T] Zijn ze nog mee bezig.

[W] Ik wil een huiszoeking bij dieje glazenwasser.

[Wi] Heeft die huiszoeking bij Khady iets opgeleverd?

[AD] Witse pakt een kartonnen doos.

[W] Wa brieven, documenten van de dienst vreemdelingenzaken en een schriftje. Cijfers, gekribbel. In 't Senegalees, denk ik. Ik versta daar nix van, vorder nen tolk.

[Wi] Ja euhm, commissaris, da zijn extra gerechtskosten. We moeten besparen.

[W] Ja das uw probleem hè, directeur. Mijn job is een moord oplossen.

[Wi] Ja, we weten niet eens of het wel over een moord gaat. U heeft geen verdachte, u heeft geen, geen mogelijk motief. Modou kan net zo goed van die ladder gevallen zijn.

[W] Dan heeft nog altijd iemand hem vervoerd me zijn eigen camionette. Misschien kan diejen tolk da wel helpen bewijzen hè.

[AD] Witse staat op en loopt weg. Tine volgt. Wijtinckx gebaart geïrriteerd: doe maar. Hij loopt weg.

Huiszoeking bij Opstael. Bruno Opstael kijkt toe terwijl Van Deun en Dams dossiers en een computer naar buiten dragen. Witse en Tine staan achteraan in het kantoor.

[O] Wanneer zie 'k da terug?

[W] Zo gauw den onderzoeksrechter da vrijgeeft.

[O] Ik probeerde dieje man alleen maar te helpen.

[W] En dat een goekope werkkraft was, was van geen belang?

[O] Ik riskeer veel door die mannen hier te werk te stellen. En de boete van de arbeidsinspectie zal ook ni om mee te lachen zijn.

[W] Bon, waar waarde gij eergisterenavond tussen zes en acht?

[O] Ik heb gewerkt tot zeven, en dan ben ik naar boven gegaan. Daar woon ik.

[T] Zijn daar getuigen van?

[O] Ik woon hier alleen.

[W] Weete misschien wieda de camionette van Modou heeft teruggebracht?

[O] Nee ik heb nix gezien en ik let daar ook ni op.

[WD] Bruno hebde gij mijne werkbou?

[AD] Een werknemer.

[O] Ja, dan zal ik efkes in de boeken moeten kijken. Ze hebben alles in beslag genomen. Mag ik?

[AD] De werknemer is een stoer type met wollen muts, kaki blouson en arrogant smoelwerk. Een embleem op zijn linkermouw is een soort piratenvlag.

[W] Ik wil ne lijst van alle mensen die hier werken, legaal én illegaal. Ja?

[AD] Bruno Opstael kijkt de twee zuchtend na. Terwijl Dams en Van Deun wegrijden steven Witse en Tine op de werknemer af, die zijn bestelwagen aan het laden is.

[W] Commissaris Witse, federale recherche.

[WD] Oh, de flikken zonder kostuum.

[W] Wat is da?

[AD] Witse wijst het embleem.

[WD] Das een lidkaart van mijn vriendenclub.

[W] Van welke club?

[WD] Daar hebde gij geen zaken mee, flik.

[W] Hoe heette gij?

[WD] Willem Debrauwere.

[W] En gij kende Modou?

[WD] Tuurlijk.

[W] Vinde gij het goe da uwen baas illegale Afrikanen in dienst neemt?

[WD] Pff, Bruno is de patron hèn.

[W] Gij vindt da dus oké?

[WD] Pff, die gasten werken goeikoop en trekken zich nix aan van de veiligheidsvoorschriften.

[W] Welke voorschriften?

[WD] Vanaf zeven meter mag het nimir me de ladder, dan moet 't me den hoogtewerker. Wel die negers hèn, die trekken tot op veertien meter zonder enig probleem. Das een goei zaak voor de patron hèn, want hij kan goeikoper werken.

[W] Gij denkt dus da het een werkongeval was?

[WD] Wa anders? 't Verbaast me dat er ni meer naar beneden vallen.

[T] Komde gij overeen me Modou?

[WD] Als die zwarte soort mij gerust laat, laat ik hen ook gerust.

[T] En wat anders?

[WD] Dan mogen ze 't voelen.

[T] Heeft Modou 't ook mogen voelen?

[WD] 'k Heb dieje ni aangeraakt.

[T] Ge hebt anders wel gevochten hèn.

[AD] Ze wijst naar zijn gekneusde vuist.

[WD] Ja, me ander negers.

[W] Me wie?

[WD] Ik kan die gasten ni uit mekaar houden, gij wel?

[AD] Witse wil hem aanvliegen, maar beheerst zich.

[WD] Nog iets?

[AD] Willem draait zich met een treiterig air om.

[W] Background check.

(mobile phone rings)

[W] Ja, directeur?

[AD] Terwijl Witse telefoneert lopen ze naar de wagen.

[W] Ja, ja ok, ja. Babacar. Is opgepakt aan Brussel Zuid. Hij was aan 't leuren me horloges.

[AD] De verhoorkamer.

[W] Où étai vous avant-hier entre dix-huit et vint heure ?

[ST] Waar was je eergisteren tussen zes en acht uur 's avonds?

[AST] Waar was je eergisteren tussen achttien en twintig uur?

[B] Gare du midi.

[ST] Zuidstation.

[AST] Aan het Zuidstation.

[W] Quelqu'un peut le confirmer?

[ST] Kan iemand dat bevestigen ?

[AST] Kan iemand dat bevestigen ?

[B] Non, je ne sais rien. Pour vous les blancs, nous nous ressemblons tous.

[ST] - Ik heb geen idee.

Jullie vinden dat we allemaal op elkaar lijken

[AST] Dat weet ik niet. Voor jullie blanken lijken wij allemaal op elkaar.

[T] Depuis combien de temps es-tu en Belgique ?

[ST] Hoelang ben je al in België?

[AST] Hoelang ben je al in België?

[B] Depuis douze, presque treize mois.

[ST] Twaalf, bijna dertien maanden.

[AST] Twaalf, bijna dertien maanden.

[T] Et comment est-tu arrivé ici ?

[ST] En hoe ben je hier geraakt ?

[AST] Hoe ben je hier geraakt?

[B] Comme tout le monde. Par bateau.

[ST] - Zoals iedereen.

Met de boot.

[AST] Zoals iedereen, per boot. Barcelona of de dood.

[B] Barcelone ou la mort.

[ST] Barcelona of de dood.

[B] Barça ou le barsakh.

[ST] *Barça ou le barsakh.*

[W] Tu t'es bagarré avec Modou ?

[ST] Heb je gevochten met Modou ?

[AST] Heb je gevochten met Modou ?

[B] Ah non, Modou était mon ami.

[ST] - Nee, Modou was mijn vriend.

[AST] Nee, Modou was mijn vriend.

[B] il n'aimait pas la violence. Et moi non plus.

[ST] Hij was tegen geweld. En ik ook.

[AST] Hij hield niet van geweld. Ik ook niet.

[T] Ça j'ai bien vue quand tu m'as jeté ce palet.

[ST] Dat zal wel.

Je gooide een pallet op mij.

[AST] Dat heb ik gemerkt toen je een pallet naar beneden gooide.

[B] C'était un accident. J'avais peur.

[ST] Dat was een ongeluk. Ik was bang.

[AST] Dat was een ongeluk. Ik was bang. Sorry.

[B] Je suis desolé.

[ST] Het spijt me.

[AD] Tine kijkt Witse aan. Ze gelooft geen seconde dat het een ongeval was.

[W] Bon. Pourquoi tu t'en fuit quand nous sommes arrivés ?

[ST] Waarom sloeg je op de vlucht toen wij aankwamen?

[AST] Waarom sloeg je op de vlucht toen wij aankwamen?

[B] Je ne voulais pas retourner au pays.

[ST] Ik wilde niet terug naar mijn land.

[AST] Ik wil niet terug naar mijn land. Ik heb er geen toekomst.

[B] Je n'ai aucun avenir. Rien du tout.

[ST] Ik heb daar geen toekomst. Totaal niet.

[AST] Niks.

[W] Pourquoi tu t'es fait passer pour Modou ?

[ST] Waarom heb je je uitgegeven voor Modou?

[AST] Waarom gaf je je voor Modou uit?

[W] Pourquoi voulais-tu prendre sa place?

[ST] Waarom wou je zijn plaats innemen ?

[AST] Waarom wou je zijn plaats innemen ?

[B] Modou (continues in African language)

[W] Quoi?

[ST] Wat?

[AST] Wat?

[B] Il était comme un frère. Je donnerais ma vie pour-lui.

[ST] Hij was als een broer.

Ik zou mijn leven voor hem geven.

[AST] Hij was als een broer voor me. Ik zou mijn leven voor hem geven.

[W] Ja das ni wa da 'k vraag hè, jongen.

Pourquoi voulais-tu prendre son identité?

[ST] Waarom wou je zijn identiteit aannemen?

[AST] Waarom wou je zijn identiteit aannemen?

[B] Il avait reçu des papiers. Il pouvait rester ici.

[ST] Hij had papieren gekregen.

Hij mocht hier blijven.

[AST] Hij had papieren. Hij kon blijven. Dat wil ik ook.

[B] Moi aussi, c'est ce que je veux.

[ST] En ik wil ook blijven.

[W] Bon motif pour tuer.

[ST] Dat is een goed motief om hem te vermoorden.

[AST] Een goed motief om te moorden.

[B] Non, je ne l'ai pas tué.

[ST] Nee, ik heb hem niet vermoord.

[AST] Maar ik heb hem niet vermoord.

[AD] Babacar kijkt ontmoedigd voor zich uit. Witse gelooft hem niet.

[D] Me peux expliquer ce-que c'est?

[I] Ce sont les chevaux.

[ST] Kunt u me zeggen wat dit is?

-Dat zijn de paarden.

[I] Ce sont les prix qu'ils ont du payé.

[ST] Dat zijn de bedragen die ze hebben moeten betalen.

[AD] Het kantoor van Witse. Dams en van Deun bekijken het schriftje van Modou samen met een zwarte tolk.

Dat zijn de bedragen die ze hebben moeten betalen.

[AST] Dit zijn de paarden. En dit zijn de bedragen die ze moesten betalen.

[W] En?

[VD] Ja, 't alibi van Babacar stelt ni veel voor hè. Der zijn der veel die horloges verkopen aan 't Zuidstation.

[W] Ja hè, da toch checken. Ga me z'n foto rond. We houden hem nog ene paar dagen hier, hè. Weette gij al iets?

[D] Ja, da schriftje da's een soort boekhouding. Modou gokte op paarden. Hij hield winst en verlies bij.

[W] Check of dat 'em gokschulden had.

[T] 'k Heb Willem Debrauwere gecheckt. Hij is lid van Own Blood and Pure White, neonazistische organisaties me vertakkingen in heel Europa.

[W] Schoon vriendenclub, kom.

[T] Ja.

[AD] Even later houden hun politiewagens kort na elkaar halt aan een gebouw, waar Willem, in de bak van een hoogwerker, ruiten staat te wassen. Ze lopen op hem toe.

[W] Willem! Willem!

[WD] Wa?

[W] Kom is naar beneden.

[WD] Waarom?

[W] Omda ik het zeg, ja?

[AD] Willem maakt een beweging om de bak te laten zakken, en giet daarbij een flinke scheut water over Witse.

[WD] Oei, sorry.

[AD] Witse kijkt zuur. Van Deun en Dams kijken geamuseerd toe. Willem laat monkelend de bak zakken. Tine geeft Witse een tissue. Wanneer Willem op de begane grond staat, gaat z'n gsm over.

(mobile phone rings)

[W] Gij zij lid van Own Blood, Pure White?

[WD] Ja en dan? Da's mijn grondwettelijk recht, ja? Vrijheid van meningsuiting. Ja meisje? Wa, nu?! Godverdomme hè waarom zijn uw mannen mijn huis aan 't doorzoeken?!

[W] Dat is geheim van het onderzoek, hm. Dat is mijn grondwettelijk recht. Hey, hey, hey, hey. Waar gade naartoe?

[WD] Uw mannekes wa manieren leren.

[W] Doen, dan arresteer ik u voor belemmering van een moordonderzoek. Bon. Waar waarde gij eergisterenavond tussen zes en acht?

[WD] Da gaat u ni aan. Ik heb diejen dooie neger ni aangeraakt.

[W] Oké, dan gaade mee naar t bureau hè.

[WD] Blijft van mij af hè man. Ga die zwartjes maar wa bepotelen hè.

[AD] Willem maakt een dreigend gebaar.

(Willem curses)

[AD] Witse pakt hem beet, brengt zijn arm op de rug en plakt hem tegen de hoogwerker. Dams en Van Deun slaan hem in de boeien.

De gang in het pand van Versmisse. Hij gaat Witse en Tine voor.

[LV] Entre et ferme la porte!

[ST] Naar binnen en deur dicht.

[AD] Hij jaagt een nieuwsgierig klein meisje een kamer in. Het kind glipt naar binnen. Versmisse wil de deur sluiten, maar Tine houdt hem tegen. De vloer ligt vol matrassen waarop Afrikaanse vrouwen en kinderen liggen.

[T] Met hoeveel wonen die hier?

[LV] Da hangt ervan af.

[T] Van wa?

[LV] Van hoeveel matrassen er vrij zijn hè.

[W] En hoeveel vraagde per matras? Twintig euro? Dertig? Veertig?

[LV] 'k Heb u al gezegd dat over onkosten gaat.

[W] En ik zeg u da ge illegaal verhuurt. Hoeveel?

[LV] Tien euro. Ja anders liggen ze op straat hè.

[W] Ge hebt hier dus ook een hotel. Ik hoop da ge in orde zij me de voorschriften. Brandveiligheid zou wel is een probleem kunnen zijn.

[AD] Witse en Tine haasten zich door de gang en kloppen aan bij Khady. De kamer an Khady is kaler. Khady is kleren aan het opvouwen.

[T] Oú est Amina?

[ST] Waar is Amina?

[AST] Waar is Amina?

[K] Chez un amie.

[ST] - Bij een vriendin.

[AST] Bij een vriendin.

[W] Khady, Modou, avait-il desdettes?

[ST] Had Modou schulden?

[AST] Khady, had Modou schulden?

[K] Je ne sais pas.

[ST] Dat weet ik niet.

[AST] Dat weet ik niet.

[W] Mais il jouait au tiercé.

[ST] Hij gokte op de paarden.

[AST] Maar hij speelde op de tiercé.

[K] C'est possible eh. Chez nous tous les hommes font ça. Ils espèrent tous gagner

[ST] Kan zijn. Bij ons doen alle mannen dat in de hoop te zullen winnen.

[AST] Het zou kunnen. Bij ons doen alle mannen dat. Ze hopen allemaal te winnen.

[W] Est-ce qu'il a reçu des menaces?

[ST] Werd hij bedreigd ?

[AST] Werd hij bedreigd ?

[K] Je n'en sais rien.

[ST] - Ik weet het niet.

[AST] Ik weet het niet.

[W] Willen Debrauwere, cela vous-dit quelque chose ?

[ST] Willem Debrauwere.

Zegt die naam u iets?

[AST] Willem Debrauwere. Zegt dat u iets?

[K] Non, rien du tout.

[ST] Nee, helemaal niets.

[AST] Nee, helemaal niets.

[AD] Dokter Magde De Muijter komt binnen.

[T] Magda?

[M] Ah Tine! Commissaris.

[T] Op huisbezoek?

[M] Nee ik kom helpen verhuizen. Heeft Khady jullie da ni verteld?

[T] Wa verteld?

[M] Ze wordt op straat gezet.

[T] En waarom?

[M] Sinds Modou d'er nimeer is, moet ze haar huur op voorhand betalen. Da kan zij ni natuurlijk.

[W] Godverdomme. Mensen helpen. Da's gewoon krapuul.

[M] Dieje Luk is ne profiteur da's waar, maar er zijn er erger. Geloof me.

[AD] Das en Van Deun verhoren Willem.

[VD] Waar waart gij eergisterenavond tussen zes en acht?

[WD] Fuck you.

[VD] Hoe komt gij aan die verwondingen op uw hand?

[WD] Fuck you.

[D] Zeg Willem, me wie hebde gevochten, hè?

[WD] Fuck you too.

[AD] Hij onderstreept de fucks met een pesterige uitdrukking. De politiemannen zuchten.

Witse, Khady, Amina en Magda komen de trap af.

[T] Kunnen ze ergens terecht?

[M] Ik euhm, ben nog aan 't rondbellen.

[AD] Op het gelijkvloers ziet Witse een Afrikaanse man de keldertrap afdalen met een tiercé-formulier in de hand.

[W] Il y a des gens qui vivent dans la cave ?

[ST] Wonen er ook mensen in de kelder ?

[AST] Wonen er mensen in de kelder?

[K] Je ne sais pas.

[ST] - Ik zou het niet weten.

[AST] Dat weet ik niet.

[T] Magda.

[AD] Witse volgt de man. Tine gaat mee. In de kelder staan ijzeren rekken volgestouwd met voedingswaren.

[W] Bonjour

[ST] Dag.

[man] Bonjour

[ST] - Dag.

[T] Da's hier ni echt goedkoop.

[LV] Wa is 't nu weer?

[W] Nee, nee. Helpt uwe klant maar eerst voort.

[LV] Pas maintenant, pas maintenant.

[ST] Nu niet. Nu niet.

[AD] Witse pakt het formulier.

[W] Vraagde gij geld aan die mensen voor den tiercé?

[LV] Natuurlijk ni. Ik help af en toe bij t invullen van een formulierke. Voor nen buitenlander is da nogal ingewikkeld hè.

[T] En waarom wilt dieje u dan geld geven?

[LV] Da was zijn rekening voor t winkelke van vorige maand. Ik had hem da voorgeschoten.

[W] Hebde gij Modou zijn gokformulieren ook ingevuld?

[LV] Ja ik wist ni eens da dieje spelde.

[W] Ja wij wel. Hij had een heel boekhouding hè: winst, verlies.

[LV] Ja?

[W] Ja.

[LV] Ahja da kan zijn da 'k ooit is voor hem een formulierke heb ingevuld. 'k Weet het ni meer.

[T] Waar waart gij eergisterenavond tussen zes en acht?

[LV] Ja hier.

[T] En zij daar getuigen van?

[LV] Ja, een huis vol.

[W] Ja, ja, die zeggen wa da gij wilt.

[LV] En als da de waarheid is, hè? Wa is 't probleem dan?

[AD] Tine gsm't met Magda en loopt me Wijtinckx in haar kielzog naar de briefing room. Witse neemt een document door.

[T] Da's goe. Bedankt hè Magda. Volgens Magda kan Khady bij Bruno Opstael terecht.

[W] De glazenwasser?

[T] Ja tot haar regularisatie in orde is.

[W] Van Opstael, die woont toch alleen?

[T] Ja, en?

[W] Da's ni evident hè, da ge dan een vrouw en een kind in huis pakt. Ma bon.

[AD] Tine fronst.

[W] Euhm, Willem Debrauwere: z'n alibi.

[VD] Ja. Na veel fuck you's heeft hij uiteindelijk toegegeven dat hij de avond van de feiten op een bijeenkomst was van Own Blood. En de voorzitter heeft dat bevestigd.

[T] En waarom heeft hij da ni direct gezegd?

[VD] Omdat de leden van die club hebben afgesproken om ni mee te werken met de politie.

[Wi] Ja oké. Ik bel de onderzoeksrechter. We laten hem gaan.

[W] Vingerafdrukken in de camionette?

[D] Euhm, er zijn er tien verschillende gevonden. Die van Modou plus nog negen anderen. Maar ni die van Babacar. En volgens Opstael is da heel normaal want zijn mannen hebben geen vaste camionette. Hij heeft acht man in dienst, plus Modou, plus Opstael zelf. Da zijne r dus tien.

[W] Vingerafdrukken nemen van Opstael en z'n acht gasten en vergelijken met de vingerafdrukken in de camionette.

[Wi] Ja maar, wa voor zin heeft da nu? Iedereen rijdt daar me alle camionetten.

[W] Ja misschien kunne we iemand uitsluiten. Misschien is een van die tien sporen ni van Opstael of van z'n acht gasten. Maar misschien wel van den dader.

[T] We zoeken ne moordenaar. 't Is toch ni omda 't slachtoffer illegaal is da we maar half ons werk moete doen?

[Wi] Ja da heb ik toch ok ni gesuggereerd, inspecteur . Trouwens, is de dienst vreemdelingenzaken al gebriefd over Babacar?

[W] Neen, nee.

[Wi] Ja ma als we me ne sans papier te maken hebben dan is dat de standaardprocedure.

[T] Dan zetten ze hem toch gegarandeerd het land uit?! Ik vind da we da deontologisch ni kunnen maken.

[Wi] Da heeft toch me deontologie niks te maken inspecteur! Het is de wet!

[AD] Er worden dreigende blikken gewisseld. Dams snijdt diplomatisch een ander onderwerp aan.

[D] Over da schriftje van Modou. Dat is een soort boekhouding zoals ik al dacht. Da zijn euhm namen van paarden, data van...

[W] Verdomme Dams da weten we toch a...

[D] Zeg mag ik?! Drie weken geleden heeft Modou 75 euro ingezet en hij heeft er 18 450 gewonnen.

[AD] Witse incasseert maar weigert Dams te laten scoren.

[W] We hebben geen cash geld gevonden bij Khady thuis.

[T] En een bankrekening openen da kunnen mensen zonder papieren ook ni h .

[VD] Dus, hij had opeens geld. Da's een motief.

[W] Motief. Da's een motief voor iedereen daar in da kot h .

[AD] Dams baalt van die negatieve reactie.

Buiten aan het pand van Versmisse. Het is nacht. Felle TL-lampen verlichten de stoep. Bij de deur staan een par mannen te kletsen. Witse houdt vanuit zijn wagen het gebouw in de gaten. Hij nipt aan een flesje mineraalwater. De tierc speler die hij in de kelder ontmoette komt naar buiten. Witse stapt uit en loopt haastig op de man toe.

De volgende ochtend. Tine en Witse vertrekken naar Versmisse.

[T] 's Ni alleen ne profiteur, hij liegt ook.

[W] Luk vult ni alleen da formulier in hè. Hij int da geld, ga naar 't wedkantoor en ja, als er dan winst is, dan gaat hij die zelf ophalen.

Illegaal verhuren. Belasting ontduiken. Ni in orde me de brandveiligheid.

[LV] Ja 't is goed, 't is goed. De meeste mannen hier gokken op de paarden. Da's die mensen hun enige hoop om uit deze misserie te geraken.

[T] Maar gij gaat in hun plaats naar 't wedkantoor. En gij zet hun geld in. Waarom?

[LV] Omda zij da ni durven. Daar worden soms pascontroles uitgevoerd.

[T] En wie zegt er da gij die winsten eerlijk uitbetaalt?

[LV] Ge zou daar nu is me moete foefelen. Dertig second en na den uitslag staan ze er al als ze gewonnen hebben.

[W] Hebde gij voor Modou geld gecasht?

[LV] Ja.

[W] Hoeveel?

[LV] Veel.

[W] Hoeveel?

[LV] Meer dan 18 000 euro. Ja da's een triestig verhaal da.

[W] Ja wa is daar triestig aan?

[LV] De neef van Modou, Babacar, die stond in 't krijt bij een paar zwaar gasten.

[W] Bij den tiercé?

[LV] Nee poker. Zwaar verloren. Die gasten zijn komen cashen.

[W] Ja wa bedoelde daar nu mee?

[LV] Ja zijde gij de flik of benne 'k ik het?

[AD] Babacar zit op de brits in z'n cel. De deur wordt geopend. Witse wenkt hem.

[W] Venez.

[ST] Kom mee.

[AD] De verhoorkamer.

[W] Tu as volé l'argent de Modou pour payer tes dettes au poker.

[ST] Je hebt Modou zijn geld gestolen om je pokerschulden te kunnen betalen.

[AST] Je hebt het geld van Modou gestolen om je pokerschulden te betalen.

[B] No.

[AST] Nee.

[W] Tu as des dettes. Oui ou non ?

[ST] Je hebt toch schulden. Ja of nee?

[AST] Je hebt toch schulden. Ja of nee?

[B] Oui, mais.

[ST] Ja, maar...

[AST] Ja, maar.

[W] Combien?

[ST] - Hoeveel?

[AST] Hoeveel?

[B] Six mil euro.

[ST] Zesduizend euro.

[AST] Zesduizend euro.

[W] Alors l'argent de Modou te serait bienvenue.

[ST] Dan kon je Modou zijn geld wel goed gebruiken.

[AST] Dus het geld van Modou zou welkom zijn geweest.

[AD] Babacar breekt en barst in tranen uit.

[B] Modou me manque.

[ST] Ik mis Modou.

[AST] Ik mis Modou. Het is allemaal mijn schuld.

[B] Tout ça est mon faute.

[ST] Het is allemaal mijn schuld.

[AST] Toen Modou hoorde hoeveel hij gewonnen had, zijn we gaan feesten.

[B] Quand Modou entendu ce qu'il avait gagné...

[ST] Toen Modou hoorde hoeveel hij gewonnen had...

[AST] Drinken, ons amuseren.

[B] ...nous sommes allés faire la fête.

[ST] ...zijn we gaan vieren.

[B] Boire. S'amuser.

[ST] We hebben gedronken.

We hebben ons geamuseerd.

[B] Modou rêvait de rentrer au Senegal.

[ST] Modou droomde ervan om naar Senegal terug te keren.

[AST] Modou droomde ervan om terug te keren naar Senegal.

[B] Avec cette argent de ouvrir un commerce.

[ST] Hij wou het geld gebruiken om daar een zaak te beginnen.

[AST] En om een zaak te beginnen met het geld. Maar toen stootten we op Achmoul en Asjan.

[B] Alors, on a croisé Achmoul et Asjan.

[ST] Toen kwamen we Achmoul en Asjan tegen.

[W] C'est qui ceux-là?

[ST] Wie zijn dat?

[AST] Wie zijn dat?

[B] Je leur devait du fric.

[ST] - Ik was hen geld schuldig.

[AST] Ik was hun geld schuldig.

[B] Ils nous ont tabassé Modou et moi.

[ST] Ze hebben Modou en mij afgetuigd.

[AST] Ze hebben ons afgeranseld.

[W] Pourquoi ils ont tabassé Modou?

[ST] - Waarom tuigden ze Modou ook af?

[AST] Waarom hebben ze zo toegeslagen?

[B] Comme ça. Par Plaisir.

[ST] Zomaar. Voor de lol.

[AST] Zomaar. Voor de lol. Voor mij was het een laatste waarschuwing.

[B] J'ai reçu une dernière avertissement.

[ST] Ze waarschuwden me een laatste keer.

[W] Alors Modou a payé tes dettes.

[ST] En toen heeft Modou jouw schulden betaald.

[AST] En dan heeft Modou je schulde betaald.

[AD] Babacar buigt het hoofd.

[B] C'est ce qu'il voulait faire.

[ST] Hij was het van plan.

[AST] Dat wou hij.

[B] Mais il ne le pouvait pas.

[ST] Maar hij kon ze niet betalen.

[AST] Maar hij kon ze het niet.

[AD] Babacar kijkt langzaam op.

[B] Il n'avait pas l'argent.

[ST] Hij had het geld niet.

[AST] Hij had het geld niet.

- [AD] De twee speurders kijken elkaar niet-begrijpend aan.
Een agent leidt Babacar de trap af, gevolgd door Witse en Tine. Beneden wacht Wijtinckx in het gezelschap van een man en een vrouw in burgerkleding.
- [Wi] Commissaris.
- [W] Directeur.
- [Wi] Euhm, meneer Van Gestel, mevrouw Vertongen van Dienst Vreemdelingenzaken. Zij komen Babacar ophalen.
- [T] Wie heeft die verwittigd?
- [Wi] Ja, ik.
- [T] Schoon.
- [Wi] Euhm, let op uw toon inspecteur Smits.
- [T] Ja hij wordt wel het land uitgezet hè.
- [Wi] De collega's doen gewon hun werk inspecteur. Ze brengen Babacar voorlopig over naar een gesloten instelling.
- [T] Tuurlijk. Ik vraag me soms wel is af wie dat er hier de goeie en wie dat er hier de slechte zijn!
- [AD] Tine maakt kwaad rechtsomkeert.
- [W] 's Wel iets om over na te denken directeur. Bon, euhm. Collega's, er zijn nieuwe elementen opgedoken in het onderzoek. We moeten Babacar verder verhoren. Het spijt me. Directeur.
- [AD] Het pand van Versmisse.
- [W] Nog één leugen en ik laat u oppakken voor huisjesmelkerij. Hebde gij Modou z'n geld achtergehouden ja of nee?

[LV] Nee, heb malchance gehad. Ik ontvang het gokgeld van iedereen hier in huis, maar ik ga daar ni me naar 't wedkantoor. Ik steek da geld gewoon in mijnen eigen zak.

[T] En als er iemand wint?

[LV] Dan betaal ik gewoon uit en ik zeg dat van het gokkantoor komt.

[W] Totda ge een groot bedrag moest afdokken aan Modou.

[LV] Ja, 18 000 euro had ik ni in kas.

[W] Dus hebde hem vermoord.

[LV] Maar natuurlijk ni. Ik wou 't in stukskes terugbetalen op voorwaarde da hij zou zwijgen tegen de anderen.

[T] Ahja want anders konde uwe commerce wel vergeten.

[W] En pikte hem da?

[LV] Nee. Hij wou alles ineens. Hij wilde terug naar Senegal.

[W] Voila, nog een motief om hem te vermoorden.

[LV] Ah ik heb hem vermoord. Wel, veel succes om da te bewijzen hè.

[W] Ge hebt al zoveel gelogen da 'k geen enkel moeite zal hebben van den onderzoeksrechter te overtuigen van u op te pakken. Ale, kom. Kom, jongen.

[LV] Ma ale, is da nu wel nodig?

[AD] Het kantoor van Witse en Tine. Tine wilt iemand bellen, kennelijk vruchteloos.

[W] Volgens Babacar en Luk wilde Modou terug naar Senegal. Maar Khady, die heeft ons daar nooit iets van verteld. We gaan is me haar klappen, hè.

[T] Ik ga ni mee. Ik heb aan de kinderen beloofd om vanavond op tijd thuis te zijn.

[W] Ja kunnen die ni nu is voor ene keer hunne plan trekken, op dieje leeftijd.

[T] Wa heeft hunne leeftijd daar nu mee te maken?!

[AD] Witse staat versted. Tine heeft het moeilijk.

[T] Mark is al een paar dagen ni naar huis gekomen.

[W] Ah bon. Ja 't is goed, 't is goed, ga maar, kom.

[AD] Witse kijkt haar bezorgd na.

In het ruitenwassersbedrijf. Witse praat met Opstael.

[W] Khady woont nu bij u me haar dochter?

[O] Ja, voorlopig toch.

[W] En wa doe ze daarvoor in ruil?

[O] Ze kookt. Ze ruimt op. Ze zorgt voor haar dochter.

[W] Misschien ook nog andere diensten?

[O] Pardon? Ik doe dit om haar te helpen.

[W] Dat heb ik de laatsten tijd al te dikwijls gehoord.

[O] Wa wilde daar nu weer mee zeggen?

[W] Als ge ne racist zoals Willem in dienst neemt, is dat ook om dieje mens te helpen?

[O] Ik neem in dienst wie da 'k wil. En eigenlijk hè: ja Willem is ne racist. Maar 't is ook nen harde werker. Hij heeft jarenlang aan den dop gestaan omda niemand anders in hem geloofde. En ik, ik geef hem een nieuwe kans.

[W] Da's schoon, da's heel schoon. Ma waarom zou 'k u moete geloven?

[O] Omda ge soms verder moet kijken dan dat uwe neus lang is. Moet ik er een tekeningske bij maken? Ik ben voor de venten, al heel m'n leven lang, voor de volle tweehonderd procent. Ik ben ook jarenlang nen outcast geweest. Dus ik snap heel goed hoe Willem zich voelt. En als ge denkt dat Khady mij moet bedienen in bed, dan vergist ge u. Want ik ben niet geïnteresseerd in vrouwen, ni zwart, ni wit, ni me pluimen in hun gat. Nog iets?

[W] Euhm nee.

[AD] Witse lacht zuur.

Khady strijkt.

[W] Qu'est-ce que Modou voulait faire avec l'argent ?

[ST] Wat wilde Modou met het geld gaan doen?

[AST] Wat wilde Modou doen met het geld?

[K] Quelle argent?

[ST] Welk geld?

[AST] Welk geld?

[W] Vous ne saviez pas qu'il avait gagné 18.000 euro au tiercé?

[ST] Wist u niet dat hij 18.000 euro had gewonnen met de tiercé?

[AST] Wist u niet dat hij 18.000 euro gewonnen had met de tiercé?

[K] Le tiercé c'est un affaire des hommes. Je ne l'aime pas. Moi, je m'occupe d'Amina.

[ST] Dat is de mannen hun ding.

Ik ben daar niet mee bezig.

Alleen maar met Amina.

[AST] De tiercé is een mannenzaak. Ik zorg voor Amina.

[W] Modou, il voulait retourner au Senegal.

[ST] Modou wou terug naar Senegal.

[AST] Modou wou terug naar Senegal.

[K] Pourquoi se voudrait retourner? Il avait risqué sa vie pour venir ici.

[ST] Waarom zou hij dat doen? Hij had zijn leven gewaagd om hier te raken.

[AST] Waarom zou hij? Hij waagde zijn leven om naar hier te komen.

[W] Y s'il avait l'argent ?

[ST] En als hij het geld had gehad?

[AST] En als hij het geld had?

[K] S'il avait l'argent, il avait acheté une belle villa ici pour nous. Un avenir pour Amina.

[ST] Dan had hij hier een mooie villa gekocht voor ons.

Een toekomst voor Amina.

[AST] Dan zou hij hier voor ons een mooie villa gekocht hebben.

Een toekomst voor Amina.

[A] Mama!

[AD] Khady gaat naar de slaapkamer van Amina. Witse neemt ook een kijkje.

[A] Je veux de l'eau.

[ST] Ik wil wat water.

[AD] Khady neemt water. Witse lacht het meisje toe en raapt een wikkel van een chocoladereep op.

[W] Amina, elle peut manger du chocolat?

[ST] Mag Amina chocolade eten?

[AST] Mag Amina chocolade eten?

[K] Non, non, c'est moi qui a mangé ça.

[ST] Nee, die heb ik opgegeten.

[AST] Nee, nee, ik heb chocolade gegeten.

[AD] Ze lijkt verrast, neemt de wikkel en gooit hem achteloos op het tafeltje. Terwijl Khady met het glas water naast Amina op het bed gaat zitten, kijkt Witse de kamer rond. Hij realiseert zich iets.

[W] Ou sont ses médicaments?

[ST] Waar zijn haar medicijnen ?

[AST] Waar zijn haar medicijnen ?

[K] Je n'en ai plus. Magda doit d'en apporter autres.

[ST] Ik heb er geen meer. Magda moet me nieuwe brengen.

[AST] Ik heb er geen meer. Magda moet nieuwe brengen.

[W] Mais elle a déjà eu sa piqure ?

[ST] Maar ze heeft wel haar prik al gekregen?

[AST] Maar ze heeft wel haar spuit al gekregen?

[K] Oui, bien sûr.

[ST] - Ja, natuurlijk.

[AST] Ja natuurlijk.

[AD] Khady ontwijkt de blik van Witse.

De huisartsenpraktijk van Magda. Witse belt aan. Magda doet open en kijkt hem verwonderd aan.

[M] Commissaris.

[W] Goeiendag, ik zou u graag een paar vraagskes stellen.

[M] Kom binnen.

[AD] De spreekkamer van Magda. Witse bekijkt een foto van haar en twee zwarte kinderen. Ze laat zich afwachtend op haar stoel zakken, kijkt hem vragend aan. Hij glimlacht. Zij glimlacht terug. En Witse gaat voor haar zitten.

[W] Amina, is diabeet.

[M] Uhum.

[W] Moet dus medicatie nemen.

[M] Insuline.

[W] Spuitjes.

[M] Uhum, ja.

[W] Op regelmatige tijdstippen.

[M] Dagelijks.

[W] Ja. En wa gebeurt er als Amina haar medicatie ni neemt?

[M] Dan kan zij in shock gaan, mogelijk in coma.

[W] Mogelijk fataal.

[M] Uhum.

[W] Dus Khady moet die medicatie bij de hand hebben.

[M] Uiteraard, hm.

[W] Amina haar medicatie was op.

[M] Goed dat u 't zegt. Ik ga meteen nieuwe voorschrijven.

[W] Stel dat ik uw voorschriften opvraag, zou ik daar de naam Amina in terugvinden?

[AD] Magda krimpt ineen.

[W] Ik kan natuurlijk altijd den onderzoeksrechter bellen.

[M] Ik probeer die mensen een leven te geven.

[W] Door een ziekte te faken. Door het medisch dossier voor regularisatie te vervalsen.

[M] Commissaris die mensen kunnen alle hulp gebruiken. Alsjeblieft.

[AD] Witse staat voor een dilemma, twijfelt, maar schudt dan het hoofd.

[W] Sorry.

[AD] Magda is verslagen en verbijt haar tranen.

Bij Bruno Opstael thuis. Witse opent de deur van Khady's kamer.

[W] Waar is ze naartoe?

[O] Ze kreeg telefoon van haren dokter en toen is ze halsoverkop vertrokken.

[W] Naar waar?

[O] Da weet ik ni.

[W] Goesting om een nachtje in de cel door te brengen?

[O] Ah komaan, ik weet het echt ni.

[W] Binnen tien minuten staat de combi hier.

[O] Oké, ik heb haar geld gegeven voor den trein.

[W] Naar waar?

[O] Naar 't buitenland.

[AD] Het station van Halle. Het is donker. Witse haast zich naar de perrons. Hij kijkt even op een scherm naar de aangekondigde treinen, spot Brussel Zuid en rent de trap af. Op 't perron kijkt hij nerveus om zich heen. Niets. De achterlichten van een trein lossen op in het donker. Witse wilt het opgeven, maar ziet dan plots de kleine Amina lopen. Khady houdt het kind tegen. Ze kijkt Witse in de ogen, zet Amina op haar heup, pakt haar bagage en probeert weg te rennen. Te laat. Witse haalt haar in.

[K] Laissez-nous partir.

[ST] Laat ons vertrekken.

[AST] Laat ons alsjeblieft vertrekken.

[K] S'il vous plaît.

[ST] Atsublieft.

[AD] Maar Witse geeft niet toe.

De volgende ochtend op de parking van de federale politie. Van Deun heeft broodjes gehaald en loopt naar binnen. Amina zit braafjes in het kantoor van Dams en Van Deun. Dams hurkt bij haar neer.

[D] N'aie pas peur. Tout va s'arranger.

[ST] Je hoeft niet bang te zijn. Het komt allemaal goed.

[AST] Je hoeft niet bang te zijn. Alles komt goed.

[AD] Van Deun brengt haar een dienblad waarop een glas melk en boterhammen staan.

[VD] Bien fille, mange.

[ST] Hier, meisje. Eet maar.

[AST] Hier, meisje. Eet maar.

[AD] Hij schuift haar stoel dichterbij de tafel.

[VD] Ça te fera du bien. Regarde.

[ST] Het zal je goed doen. Kijk eens.

[AST] Het zal je deugd doen.

[AD] Hij wijst op de boterhammetjes met jam. Amina tast toe.

Witse, Tine en Khady in de verhoorkamer.

[K] Amina, que c'est qu'elle va devenir?

[ST] Wat zal er met Amina gebeuren ?

[AST] Wat zal er met Amina gebeuren ?

[W] Avez-vous assassinée Modou, oui ou non ?

[ST] Hebt u Modou vermoord? Ja of nee?

[AST] Hebt u Modou vermoord? Ja of nee?

[K] Je ne veux pas qu'on la renvoie.

[ST] Ik wil niet dat ze haar terugsturen.

[AST] Ik wil niet dat ze haar terugsturen.

[T] Si vous allez en prison, Amina sera placée dans une home où dans une famille d'accueil

[ST] Als u de gevangenis ingaat, gaat Amina naar een tehuis of naar een pleeggezin.

[AST] Als u naar de gevangenis gaat wordt Amina in een home geplaatst, of bij een pleeggezin.

[K] Elle resterait en Belgique?

[ST] Blijft ze in België ?

[AST] Hier in België?

[T] Oui.

[ST] - Ja.

[AST] Ja.

[AD] Khady knikt. Ze produceert een bitter glimlachje.

[K] Oui, oui j'ai tué mon mari.

[ST] Ja... Ja, ik heb mijn man vermoord.

[AST] Ja, ik heb mijn man vermoord.

[AD] Het is even verwerken voor Witse en Tine.

[W] Comment?

[ST] Hoe?

[AST] Hoe dan?

[K] Il était en haut d'une échelle. Je lui demandait une dernière fois : est qu'on reste ici ? il ne voulait pas.

[ST] Hij stond hoog op de ladder.

Ik vroeg hem een laatste keer of we in België zouden blijven. Hij wou niet.

[AST] Hij stond boven op de ladder. Ik vroeg hem voor de laatste keer: blijven we hier? Hij wou niet.

[K] Alors j'ai poussé l'échelle. Sa tête a heurté le trottoir.

[ST] Ik heb tegen de ladder geduwd en hij is op de stoep terechtgekomen.

[AST] Dan heb ik de ladder omgeduwd. Hij viel met z'n hoofd op het trottoir.

[W] Qu'est-ce que vous avez fait avec le corps?

[ST] Wat hebt u met het lijk gedaan?

[AST] Wat hebt u met het lichaam gedaan?

[K] Je l'ais mis dans la camionnette et j'ai cherché une endroit isolée.

[ST] Ik legde het in de bestelwagen en zocht toen een afgelegen plek.

[AST] Ik heb hem in de camionnette gelegd en een verlaten plek gezocht.

[T] Euhm, Magda...elle était au courant du meurtre ?

[ST] Magda... wist zij van de moord?

[AST] was Magda op de hoogte van de moord?

[K] Non.

[ST] - Nee.

[AST] Nee.

[W] Et tout ça parce que vous ne vouliez pas retourner au Senegal ?

[ST] En u hebt dat allemaal gedaan omdat u niet terug wou naar Senegal?

[AST] En dat allemaal omdat u niet wilde terugkeren naar Senegal?

[K] Je voulais un avenir pour ma fille.

[ST] Ik wou dat mijn dochter een toekomst had.

[AST] Ik wilde een toekomst voor mijn dochter.

[K] Aujourd'hui, elle en a un.

[ST] En die heeft ze nu.

[AST] Die heeft ze nu. Ze hoeft er nooit nog terug te keren.

[K] El ne sera plus jamais obligée de retourner là, jamais.

[ST] Ze hoeft nooit meer terug te gaan. Nooit meer.

[AST] Nooit.

[A] Mamaa.

[AD] Amina wacht rustig op een stoeltje in de gang. Ze veert blij recht. Ze huppelt naar Khady, die onder het oog van Witse geboeid door een agent wordt weggeleid.

[K] Il fait que tu m'écoutes très bien encore.

[ST] Liefje, je moet heel goed naar me luisteren.

[AST] Je moet heel goed naar me luisteren, liefje.

[K] (African language)

[K] Et il fait que tu l'écoutes tout ce qu'elle dit, d'accord? Et faire tous ce qu'elle dit.

[ST] Je moet goed luisteren naar wat ze zegt en alles doen wat ze zegt.

[AST] Je moet heel goed naar haar luisteren en alles doen wat ze zegt.

[K] (Wolof)

[AD] Ze fluistert nog wat in het Wolof en drukt een zoen op het gezichtje van haar dochter. Het meisje rent naar een onbekende vrouw die haar een hand geeft. Ze zwaait nog even. Khady staat op en glimlacht. Witse is ontroerd. Wanneer de agent haar meeneemt en Amina haar niet meer kan zien, barst Khady in snikken uit.

Het kantoor van Witse en Tine. Witse belt.

[W] Versmisse Luk, ja. Huisjesmelker, illegaal verhuren. Hij heeft ook ne winkel zonder vergunning. Gij volgt dat op? Ja, oké. Bedankt.

[T] Magda zal geschorst worden.

[W] Ja, dat is de wet, hè.

[AD] In de deuropening staat plots Mark, de man van Tine.

[T] Ge leeft nog?

[Ma] We kunnen ni zo verder Tine.

[T] En hoe komt da? Ni door mij hè.

[Ma] Ik had u dit liever thuis gezegd, maar ik heb weer uren zitten wachten.

[T] Ja ik moet overwerken hè, Mark. Mag het?

[Ma] Dus zeg ik het u hier: Ik heb mijn koffers gepakt. Ik ga weg.

[AD] Mark gooit z'n sleutels op haar bureau en verdwijnt. Tine slikt. Het wordt heel stil.

[AD] Concept: Ward Hulselmans

Scenario: Dirk Drielants

Script-editing: Luc Vanderwijde

Muziek: Jonhan Hogewijs.

Regie: Merlinda Vanperle

Productie: Marina Willems

De andere acteurs die meewerkten aan deze aflevering:

- Günter Samson als dokter Stef Cooreman
- Bart Klein als Mark Cammaerts
- Maarten Ketels als Bjorn
- Jennaïs Masuka als Amina
- Damiaan De Schrijver als Luk Versmisse
- Aïssatou als Khady
- Younouss Diallo als Babacar
- Ann Ceurvels als dokter Magda
- Stefan Perceval als Bruno Opstael
- Frank Verduyssen als Willem Debrauwere

De audiodescriptie werd gemaakt door Geertje Deceuleneer, Guido Goden, Dirk Kortehout en Ludo Schats.

7.3 Interview with Ludo Schats

7.3.1 Appendix 5: Transcription in Dutch

Kan u nog eens beschrijven wat uw specifieke rol was, zowel bij de AD [van Witse] als bij de luisterspelen?

In het concrete geval van Dams en Van Deun was ik zowel producer als scenarist, 96 hoofdzakelijk dan toch. Ik geloof dat ik er van de 37 afleveringen 28 of 29 zelf geschreven heb en dat er nog enkele door twee andere collega's zijn geschreven. Dus ik deed de productie, de regie, en ik schreef ook het scenario. Het was dus eigenlijk een totaalpakket voor mij. Nu is het zo, ik heb Dams en Van Deun gemaakt als een radiofonische spin-off van Witse en aangezien ik vijf jaar lang producer geweest ben van Witse, heb ik dat van de televisie uit gemaakt. Dus ik ben niet naar de radio verhuisd daarvoor, ik ben gewoon tv-producer gebleven maar ik heb quasi drie jaar lang aan dat radiofeuilleton gepend.

Dat was niet uw eerste ervaring met luisterspel, niet?

Nee, zeker niet. Van begin 1980 tot einde 1989, dus een kleine 10 jaar, ben ik werkelijk producer en regisseur radiodrama geweest. En wij werkten in die periode hoofdzakelijk voor Radio 1, toen heette dat nog BRT 1, als ik me niet vergis, en voor het huidige Klara, dat was toen BRT 3, later radio 3 en nu Klara. Daar heb ik dus die ervaring opgedaan. De ervaring die ik daar heb opgedaan, heb ik dan kunnen meenemen naar de televisie. Ik ben begin 1990 overgestapt naar televisiedrama, vandaag heet dat televisiefictie. Ik weet niet of je de problematiek kent, maar die doet weinig ter zake. Intern wordt de productie van fictie stilaan afgebouwd en, behalve het inhoudelijke dan, in handen gegeven van tv-producenten. Maar tot voor kort had je een levendige VRT-productie van televisiefictie. Daar heb ik de ervaring vanuit de radio eigenlijk kunnen meenemen en gebruiken. Zoals je ziet [ben ik] dan, voor een seizoen of drie, naar het oude genre kunnen terugkeren.

Bij de scenario's van de luisterspelen die u mij doorspeelde zag ik ook andere namen van scenaristen staan. U heeft dus niet de hele reeks zelf geschreven?

Nee inderdaad. De twee andere collega's waren Winnie Enghien, overigens de bedenker en jarenlange producer van Thuis, en dan Stef Wouters, die op dat moment chef drama was. Nu is die headwriter bij Thuis. Hij doet ook nog andere dingen, maar hij is hoofdschrijver van Thuis.

En uw specifieke rol bij AD?

Wel, in de tweede helft van 2011 ben ik begonnen aan de eerste serie van Witse en ik ben toen gecoacht geweest door Aline Remael en Gert Vercauteren, hoofdzakelijk per mail. Ik stuurde een eerste versie van een tekst en zij [reageerden] dan met ballonnen, met commentaar. Kort daarna heb ik ze dan leren kennen en is dat eigenlijk een goeie samenwerking geworden. Dat is niet blijven duren

want die mensen hebben natuurlijk ook andere bezigheden maar wat Witse betreft hebben ze me goed gecoacht. Dus bij mij was het een eerste kennismaking met audiodescriptie en begin 2012 is dan Witse reeks 9 de ether ingegaan met audiodescriptie. Dat was de eerste serie met audiodescriptie door de VRT. En sindsdien zijn er heel wat gevolgd.

Ok, tot zover voor de inleidende vragen. Nu heb ik een aantal vragen over de algemene keuzes wat betreft luisterspel en AD.

Wat betreft luisterspel: Ik heb gemerkt dat er geen verteller is. Is daar een specifieke reden voor?

Wel, het is misschien goed dat ik even de vergelijking maak he. Je zegt [in je literatuurstudie] zeer terecht je zou audio descriptie kunnen beschouwen als een luisterverhaal/luisterspel. Maar wanneer je in het klassieke repertoire van het hoorspel of luisterspel er dingen zou gaan uitpikken met een verteller, dan kom je meestal bij een verteller die stukken van het verhaal voor zijn of haar rekening neemt. [Dit gebeurt dan] ofwel als ik-verteller ofwel als een derde persoon. Die [verteller] geeft dan niet exact dezelfde informatie of niet het genre informatie dat een beschrijvende stem geeft. Dat is algemener, die praten dan over gevoelens weliswaar, over de gedachtewereld. Maar die doen het verhaal voortschrijden. Ik bedoel die verteller of vertelster vertelt zelf een stuk van het verhaal en overbrugt daarmee een tijdsprong, terwijl bij audiodescriptie volg je de actie en de handeling gewoon op de voet. Dat zou bij mij het verschil zijn moest je me vragen wat is het verschil tussen de klassieke narrator en de vertelstem bij audiodescriptie. De vertelstem bij audiodescriptie volgt het gebeuren op de seconde en geeft de informatie door die de blinde of slechtziende absoluut moet hebben. Maar ik wijk af. Ik heb geen verteller gebruikt omdat ik, in eerste instantie, dat waarschijnlijk niet zo heb gevoeld. Ik kende de televisieserie *Witse* natuurlijk zeer goed, wat een groot voordeel was, tussen haakjes. Ik kende die karakters als m'n broekzak, dat was dus wel makkelijk. Op tv had je dus ook geen verteller en bovendien werd er bij Radio 2 gevraagd om dagelijks korte episodes van 5 tot 7 minuten, het was eerder 7 minuten dan 5, te maken. Daarin kun je heel weinig kwijt als je ook nog een verteller gaat bezigen, dacht ik toen he. Daar ging ik vanuit. En daarom heb ik radiofonisch zeer sterk proberen aan te leunen bij de verhaalstof en de manier van vertellen van de televisie. Met één groot verschil: dat op televisie de hoofdfiguur commissaris Witse was. Maar de acteur, Hubert Damen, had gewoon geen tijd om mee te doen aan de radioserie omdat wij die simultaan maakten. Hubert die zat letterlijk bijna in elke scene van de televisieserie en dan kun je moeilijk nog verwachten dat ie één dag per week gedurende drie maanden ook nog beschikbaar was om die stemmen te komen opnemen voor de radio. Vandaar hebben we ons aangepast en hebben we een versie gemaakt zonder Witse. Dus, in de wereld van het verhaal, hadden we dan bedacht, die dingen die je op tv ziet, daar zijn ze voltallig. Ik bedoel daar is de commissaris die z'n team leidt, maar er zijn ook nog andere zaken te behandelen en die delegeert ie gewoon, zo hebben we dat aangebracht. Dus dan waren de centrale figuren Dams,

Van Deun, en Sam he, de actrice Inge Paulissen, dat waren de drie vaste figuren. En [er waren ook] dezelfde nevenfiguren als in de televisieserie. Dat alles samen heeft me ertoe gebracht om op dezelfde manier te vertellen als op de televisie, alleen een beetje korter. Dus één verhaal was voor de radio een half uur, op televisie vijftig minuten. Dat halfuur verdeelden we in vijf afleveringen van 6 tot 7 minuten, dat was het opzet op de radio. Je zou kunnen stellen dat in de verhalen bij de radio nog een tikje meer humor zat, maar de verteltrant [die blijft hetzelfde]: er gebeurt in het begin iets, en gaandeweg proberen zij te ontdekken wat er aan de hand is, wie het gedaan heeft. Dat is dezelfde constructie.

U haalde zelf de personages al aan. Bij het lezen van de introductie destijds gegeven door de radio-presentatrices, merkte ik echter dat deze geen informatie over de personages bevat. De personages die enkel in de betreffende aflevering voorkomen, worden wel in de dialoog voorgesteld, maar de vaste personages krijgen nergens een introductie. Was het de bedoeling dat de mensen deze al kenden van de televisieserie?

Dat wel. Dus de vaste figuren die zouden ze moeten kennen, of gekend hebben toen. Met al acht [sic] jaargangen op de televisie, en het waren krak dezelfde personages. De gastpersonages, ik weet niet hoe ik dat aanpakte. Zei ik niet van “er is een juwelier die” ofzo?

Ja, er wordt meestal gezegd wie er vermoord is of wie het slachtoffer is van de misdaad.

Maar die personages introduceerde ik niet als dusdanig nee.

Nee, de vraag komt vooral vanuit de vergelijking me AD. Daar gebeurt het wel, en bij elke aflevering heel consequent.

Ja bij AD zijn we ook zeer alert voor de gebruiker, dus de slechtiende. Stilaan beginnen we ook te vernemen dat er anderen, bijvoorbeeld oudere mensen, die om een of andere reden minder makkelijk een gewoon tv-programma kunnen volgen, dat die ook gebruik maken van audiodescriptie. We willen absoluut dat de boodschap onder geen enkele voorwaarde de mist in gaat. Daarvoor proberen we personages te introduceren, alleen is dat niet makkelijk. Soms ontbreekt het je gewoon aan tijd om van meet af aan een personage te situeren, te beschrijven, een naam te geven zelfs, en kun je dat maar twee, drie minuten later. Wat we nu ondertussen wel al doen, het is denk ik al de vierde keer dat ik zoiets maak, we maken een audiogids of leidraad voor de gebruiker, die we op de site van één zetten. Nu loopt *Eigen Kweek 2*, wel als je naar de één-site naar *Eigen Kweek 2* gaat, dan is er ook een stuk voor wie via audiodescriptie kijkt. En daar zijn alle personages in beschreven. Ten eerste ze worden benoemd: wie ze zijn en wat ze doen, hoe ze klinken. Bij elk personage halen we een fragmentje uit de serie en we laten dat horen zodanig dat wie op zondagavond gaat kijken nog eens even terug kan grijpen en dat beluisteren. En ik probeer dan ook in het kort op die site die personages te beschrijven. Als ze opvallende lichaamskenmerken hebben of opvallend gekleed lopen ofzo dan proberen we dat

mee te geven. En dat zullen we voortaan altijd doen. De kans is reël dat over afzienbare tijd, hoeveel maanden, is het pas volgend jaar dat kan ik niet zeggen, dat Thuis met audiodescriptie zal gaan. Dat is natuurlijk een hele onderneming he, 200 afleveringen per jaar. Daar heb je een zelfstandige redactie voor nodig die dat doet want anders kom je er niet. En daar heeft mevrouw Remael op gewerkt. Ik heb samen met een collega, Willy A... acht afleveringen uitgewerkt, we hebben die ook opgenomen. Die productie was dus af, en dan ben ik bij haar langsgesproken en hebben we het besproken. Aan de hand daarvan heeft zij wel een leidraad opgesteld voor wat er zoal, voor de mogelijke beschrijvers, maar ook wat er zoal op die site zou kunnen komen. Zij heeft dat document vorig jaar gemaakt denk ik.

Die extra informatie op de site is dan te vergelijken met de audio-introductie die men bij aanvang van de serie T telkens geeft?

Inderdaad.

Ik ga ineens voort op de audio-introductie bij de televisieserie. Het waarom is al beantwoord, maar waarom is er gekozen om het door de acteurs, in hun hoedanigheid als acteurs, te laten doen? Dus niet door een externe stem, en ook niet door de acteurs als personages.

Wel toen ik er aan begon bestond dat idee al en ik vond dat niet slecht omdat de opnames nog liepen en al die acteurs en actrices beschikbaar waren. Stel dat je dat wil gaan doen met een reeks die volledig afgewerkt is, krijg dan die mensen maar samen he, en begin ze maar eens op te zoeken en te vragen "wil jij hier een stukje inspreken" enzo. Dat is praktisch zeer moeilijk haalbaar. Maar daar was het een makkie he, gewoon een uurtje naar de set gaan en opnemen.

En dus waarom in de hoedanigheid van acteur? En niet als personages?

Ja dat is de insteek van het moment geweest, hoor. Wat er nu gebeurt is dat ik telkens een stukje uit de serie licht, en dan hoor je het personage hè en niet de acteur. Hier hebben ze zichzelf voorgesteld. Maar een echte reden is daar niet voor.

Het heeft dus ook niets met verplichte vermelding van credits ofzo te maken?

Neen, neen.

Ik had het idee dat moest je hen zichzelf als personages voor laat stellen, je [als kijker] al meer in het verhaal zou zitten. De ziende kijker wordt namelijk, ondanks de credits, door de beelden direct meegenomen in het verhaal.

Dat is een goeie zienswijze. En dus momenteel gebeurt het zo.

Na deze zijsprong eventjes terug naar het luisterspel: In het luisterspel, vergeleken met AD, heb ik gemerkt dat er meer is gekozen om op het verhaal van het moment te focussen en iets minder op de evolutie van de personages. Er komt heel kort aan bod dat Van Deun een

commissarisexamen aflegt, maar eigenlijk [zijn er] weinig [van die verhalen]. Is daar ook een specifieke reden voor?

Dat is de ruimte hè. De plaats die je, als je een verhaal wilt vertellen dat toch nog enige consistentie heeft, dat dus een begin, een midden en een slot heeft, en dat een beetje wil ontwikkelen dan heb je weinig ruimte voor karakterisering. Hoewel het er toch in beperkte mate in aanwezig was, hoor. Ik ken niet meer alles vanbuiten, maar. Het was wel veel minder dan op tv. Dat is [iets] essentieel [s] hè voor televisiedrama, en meer specifiek voor de politiserie. Het volstaat niet om gewoon de cases te vertellen. Zeker zo belangrijk, zo niet belangrijker, is de persoonlijke evolutie van de hoofdpersonages en laten we zeggen het emotionele leven van de hoofdpersonages, zij het dat ze reageren op externe toestanden, op wat ze beleven in de zaak waarmee ze bezig zijn, hoe hun werk hun persoonlijk leven beïnvloedt, hun familiaal leven bijvoorbeeld. Ja nu zit ik geen beetje op m'n stokpaardje. Ik haak dus qua fictie niet af hè. Ik heb een concept voor een serie af en als we ons huiswerk goed doen zit de kans er serieus in dat we dat gaan kunnen maken.

Het viel me vooral op dat je in de 9^e reeks de hele evolutie van Tine meemaakt, die door een scheiding gaat, wat toch wel een heel grote verhaallijn is. Zoiets had je veel minder bij het luisterspel. Heeft dat er mee te maken dat mensen niet even consequent het luisterspel volgen? Of was het niet echt een bewuste keuze?

Ja toch wel. Dat heeft gewoon met tijd te maken. En bovendien probeerde ik ook wel de chronologie te behouden met televisie, maar helemaal lukte dat niet. Ik weet niet meer hoe de vork aan de steel zat maar ik geloof dat televisie een beetje voorliep op radio en dat dat niet evident was om al die persoonlijke zaken ook mee te nemen in de serie. En we hebben daar doelbewust een beetje afstand van genomen.

Nu komen we bij iets specifiekere zaken: vooraleerst de invloed van het genre van de politiserie. Hierin worden heel wat interviews afgenomen. Maakte het genre het dan ook om luisterspelen of AD te schrijven? Aangezien er [in die interviews] eigenlijk al heel veel verteld wordt. Moet er dan minder beschreven worden of in de dialoog gelegd worden?

Daar moet ik wel een grote onderscheid maken tussen de audiodescriptie van de televisieserie [en luisterspelen]. Die [eerste heeft] dus een eigen finaliteit, nl. de film toegankelijk maken voor mensen die niet of slecht zien, of anders ziek zijn of gehandicapt zijn. Ja ik moet je niet vertellen wat audiodescriptie is maar je probeert daar alle informatie die zij normaal niet krijgen weer te geven, en te recreëren met woorden. Ik vind dat de uiteindelijke bedoeling moet zijn van wie audiodescriptie maakt, schrijft, opneemt dat je de ervaring die een kijker heeft, die iemand die de film ziet, dat je die zelfde sensatie en ervaring kunt overbrengen op iemand die niet ziet. Dat is natuurlijk hoog gegrepen maar daar moet je altijd naar streven. Bij de AD is er inderdaad al veel [info], alleen komt het erop aan die in woorden weer te geven. De serie *Dams en Van Deun* en ook *Witse* is een specifiek

misdadgenre, de *Who done it*. Dus er gebeurt aan het begin van het verhaal een moord, misschien in de loop van het verhaal nog een tweede moord, die die eerste met zich meebrengt. Maar goed er wordt een moord gepleegd en dan is de zaak wie heeft het gedaan. Dus de speurders gaan op zoek, via alle mogelijke middelen, naar wie het heeft gedaan. Ik vind dat dus niet makkelijk. Ook al ben je er mee vertrouwd, al maak je het al enkele jaren van dichtbij mee op televisie. Je moet vooral beducht zijn voor slijtage van de formule *Who done it*. [Je moet zorgen] dat er geen sleet komt op je manier van vertellen enzo. Daar moet je dus permanent alert voor zijn, dat heb ik zowel op tv al zovele jaren gemerkt als bij dat radio-feuilleton. Proberen te variëren in de manier van vertellen. Er zijn een aantal obligate dingen waar je dus niet buiten kan in een *Who done it*: dat de dader op het einde, wanneer die voelt ik ben ontdekt, ik kan geen kant meer op enzo, de dader aan het woord komt en dan vertelt hoe en waarom die het gedaan heeft. Dat is meestal een slot tussen Dams, Van Deun en wie het gedaan heeft. Op tv was dat Witse die dan de dader of daderes tot bekentenis dwingt. Dat is een obligate scene. Waar dat zeer opvallend was, was de Nederlandse serie De Cock [Baantjer], waar hij tegen mevrouw De Cock op het einde vertelt hoe het in elkaar zit. Dit is anders in het suspense genre. Daar heb je de hoofdfiguur, neem een politiecommissaris of een politievrouw die het moet opnemen, die een duel uitvecht met een massamoordenaar of zoiets. The Fall, met in de hoofdrol Gillian Anderson en waar de moordenaar de hoofdrolspeler was van 50 Shades of Grey [...], dat is een duel, dat drijft op suspense, terwijl de *Who done it* drijft op nieuwsgierigheid. Maar om op het emotionele te kunnen spelen in zo'n verhaal, moet je voortdurend alert zijn. Dat emotionele is eigenlijk de bindende factor voor de luisteraar. En in een *Who done it* is dat niet zo vanzelfsprekend. En zeker in dat radio-feuilleton niet, waar je het weinig kon hebben over de emotionele betrokkenheid van de hoofdfiguren. Wel van de nevenfiguren hè, een man wiens vrouw vermoord is en die je schrijvende verhalen hoort vertellen enzo, dat wel. Maar hoe onze drie polities daarop reageerden, dat konden we minder aanraken. Dat is de aard van het radiofeuilleton.

En bij AD, zorgen de interviews er dan voord dat er minder beschreven moet worden? Aangezien ze vaak al bepaalde vragen beantwoorden, aangezien ze zelf al wat vertellen?

Ja dat sowieso. De informatie die door de personages gegeven wordt, dat is dankbaar, daar hoeft je dus niets aan te doen. Maar wat bij audiodescriptie van zeer groot belang is, is bijvoorbeeld *waar*, de plaatsbeschrijving; *wanneer*, welk moment van de dag is het; *wat*, waarover gaat het hier, en vooral *wie*. En die wie is veelomvattend: Welk personage is dat?, Hoe heet dat personage? Daar ga ik iets over zeggen, over de naam van het personage. Hoe zit dat [personage] eruit? Is het beschrijven van de kleur van de kleding relevant in dit verhaal of is het minder relevant? Je hebt blinden die kleuren kennen, of die weten wat een kleur is, je hebt er die blind geboren zijn, wie dat niets zegt. Dat is een beetje inschatten. Als het feit dat een vrouw een rode jurk draagt belangrijk is in het verhaal, dan moet je t vermelden. Iemand die een zwart pak draagt, dat kan net zo goed geen enkele rol spelen ook voor de ziende kijker. Dat is inschatten op het moment zelf hè. Maar dus wie, wat, waar, wanneer. En die

wie, daar hebben we een zeer belangrijk aspect, en zeer moeilijk aspect bij audiodescriptie, dat is de lichaamstaal. Uit de emoties die de personages hebben, of die de acteurs dus spelen, raak je heel vaak niet uit. Wat zegt die gelaatsuitdrukking, wat zeggen die (hand)bewegingen? Wat betekent alles onder de noemer lichaamstaal? Meestal is het gelukkig nogal duidelijk. Iemand die woedend is [bijvoorbeeld]. Heel vaak ga je 't aan de stem horen, maar stel dat het personage niet spreekt, dan kun je makkelijk uit iemands lichaamstaal afleiden dat ie razend of woedend of verdrietig is. Maar in bepaalde gevallen is dat heel onduidelijk. Dan komt het er op aan, wat moet ik nu zeggen? En zoals we aan de reeksen tot nu toe werkten, zijn we met z'n drieën om te repeteren. Dus dan komen we samen met de regisseur, met de schrijver, dus ikzelf of een andere schrijver, en de stem. Wij repeteren die audiodescriptie één of twee dagen voordat we daarmee naar de studio gaan. We proberen dan uit te maken of het juist is wat er staat. [Bijvoorbeeld] denkt die mevrouw diep na of staat ze maar gewoon te dromen. En dan proberen we tot een consensus te komen. Ik vind dat een van de belangrijkste aspecten omdat die ook voor een heel groot deel de sfeer van het verhaal brengen. En het is precies dat wat je moet proberen over te brengen.

Verdergaand op genre: Het taalgebruik van de verteller in AD, vond u dat die erg beïnvloed werd door het genre?

Toch wel ja. Ik merk dat ik anders formuleer van serie tot serie. En ook van scene tot scene. Als je een vrij lang visueel stuk hebt, dan is dat dankbaar. Als een wagen bijvoorbeeld door een heel mooi landschap cruist en het is tegelijk zonsopgang of -ondergang, of het regent of er verschijnen donderwolken, dat is dankbaar hè, dat kun je beschrijven. En dan durf wel eens een beetje poëtischer vocabularium te gebruiken dan wanneer je iets zakelijkers moet beschrijven, van “ze komen een kamer binnen, links staat een sofa en in die sofa zit mevrouw of meneer X”. Dat is zakelijk. Als iemand ene speelhol zou binnenkomen, of een casino, dan hangt daar een bepaalde sfeer. En dat is individueel bepaald hè, we zijn met enkele die AD-teksten schrijven en niemand is gelijk en dat zal dus afhangen van de persoonlijkheid en van hoe je bepaalde dingen benadert. Maar er zijn situaties die meer uitnodigen tot poëtisch, zelfs een tikje literair taalgebruik, en andere dan weer tot pure communicatie, tot nuchtere beschrijving.

Ja ook snellere scènes werden sneller beschreven. Ik vermoed dat dit voor een deel ook aan de tijdsrestrictie ligt, maar is het ook bewust om dat tempo te behouden?

Dat is dan het werk in de studio. Natuurlijk dat is plezant om doen, om dat te beschrijven. Alleen moet je zo'n scene tientallen keren bekijken en telkens meten en kijken of je zin op de juiste plaats zit. En dan nog slaag je er soms niet in om het heel precies te situeren. En dat is dan het werk van de technicus. Wij hebben technici die daar intussen zo bedreven in zijn om dat zo tussen de geluiden en de stemmen van de film kunnen mixen zodat het één geheel wordt. Een actiescene is zeker niet ondoenbaar en dat de vertelstem er in meegaat, dat is zelfs bewust een beetje gedaan. [Er wordt dan

gevraagd:] “Geertje [de vertelstem], wil je hier een beetje in meegaan?”. En die voelen dat wel aan, als het een achtervolgingsscene is.

Ok, ik vond ook een aantal dingen die misschien beperking zouden kunnen vormen. We hadden het al over de bestaande personages en context. Vond u dit een beperking bij het schrijven van de luisterspelen?

Neen. Ik had een andere pet op, maar ik was ook producer en daarin houd je niet enkel met het inhoudelijke rekening, maar ook met de financiële en productionele contouren, waarbinnen het verhaal moet blijven. Dus het heeft geen zin om te zeggen, “nu rijden we drie auto’s aan stukken”. “Nee, dat zal niet gebeuren”, zal de producer dan zeggen want dat kost veel te veel geld. Die producer gaat ervan uit dat een scenarist binnen bepaalde contouren kan schrijven. En als die scenarist dat niet wil doen dan hoeft die er niet aan te beginnen. Dus eigenlijk is dat geen handicap. Je moet kunnen vertellen binnen bepaalde contouren, dus binnen, noem het maar, een keurslijf. En dan [moet je] daarin een zo goed mogelijk verhaal vertellen. Dat is de opdracht. Daarom, als je ’t mij vraagt, nee ik vond dat niet moeilijk.

En de karaktereigenschappen van de personages? Waren die moeilijk weer te geven in het luisterspel?

Neen. Normaal, bij het begin van een nieuwe reeks, hebben de bedenkers van de serie een heel belangrijke opdracht vooraf. Die bestaat eruit heel goed te weten over wie, over welke personages ze het zullen hebben. Die personages moeten echt van vlees en bloed worden. Voor je begint te vertellen moet je die vrouw en die man perfect kennen. Dan moet je weten wat de meest opvallende karaktertrekken van die vrouw of man zijn, wat de dominante karaktertrek is, wat hun kleine kantjes zijn, waarin ze groots kunnen zijn, hoe hun relaties tot de anderen zijn. [Dit laatste is] heel belangrijk: hoe ze zich verhouden tot X, Y en F, met wie ze dagelijks in contact komen. De relaties zijn dus zeer belangrijk. Ook hun sociale achtergrond [is van belang]. Laten we zeggen de biografie van het personage, de hele psychologie moet in je hoofd zitten. Maar ik ging dus een radiofonische versie maken met karakters die al acht [sic] jaar bestonden dus daarover moest ik me geen zorgen maken. Je weet hoe die..., je weet hoe die reageren als ze verdrietig of enthousiast zijn. Dat was niet moeilijk.

De vraag kwam er vooral omdat ik soms het gevoel had dat er in het luisterspel soms een beetje werd overdreven om dingen goed te maken die op het scherm zichtbaar zijn. Dams zucht bijvoorbeeld heel vaak in de televisieserie, terwijl hij op de radio constant klaagt, wat veel explicieter is.

Ja dat is ook zo, maar je moet bepaalde dingen die op tv gevisualiseerd zijn, moet je op de radio op een andere manier duidelijk maken. Ik herinner het me niet echt, maar als je zegt “op tv zucht hij, en daar klaagt hij veel”, daar kan ik inkomen. Dat is gewoon het concretiseren van die zucht. Maar in het

luisterspel of radiofeuilleton komen ze op een bepaalde plek en in de tv-serie zie je dan gewoon waar ze uitstappen en hoe het daar is. [Je ziet] of het een stad is, of het een straat is. Daar [op de radio] hoor je ze uit de wagen stappen, de portieren dichtklappen en dan, als je geen verteller hebt, kun je maar één ding laten gebeuren en dat is Dams en Van Deun laten zeggen “wow wat een villa” ofzo, of “wat een lekker weertje vandaag”. Je vult dat dan aan met concrete geluiden, dus buitenatmosfeer. Is het dicht tegen een bos dan hoor je ruisende bladeren, vogeltjes. Maar je moet ze een paar keer een hint laten geven van [bijvoorbeeld] we zitten hier langs het kanaal, en er is een betonnen wand langs het kanaal en het is vier meter diep tot aan het water. Als je dat niet nodig hebt, is dat niet echt essentieel. Als het moet dienen voor het verhaal, moeten zijn dat tegen elkaar vertellen. Ze richten zich dus niet tot de luisteraar dan, maar [bijvoorbeeld] “pas op niet te dicht tegen de kant komen want als je dáár invalt”. Dan patineren ze daar een beetje op om te zeggen dat het diep is.

Zo komen we direct bij de volgende vraag: Hoe moeilijk was het al die informatie in de dialoog te krijgen? Want, zoals u zelf al zei, u heeft geen verteller gebruikt. En hoe moeilijk is het dan om een evenwicht te vinden tussen natuurlijke dialoog en alle informatie hierin krijgen?

Dat oordeel moet ik aan anderen overlaten, maar je doet je best. En ik had daar natuurlijk al een beetje ervaring in. Maar bepaalde zaken zullen hoe dan ook een beetje kunstmatig overkomen. Dus je moet zien dat de informatie die ze moeten geven over bijvoorbeeld het landschap, over de structuur van een huis enzo, dat die zo beknopt en zo snel mogelijk gaat. Bovendien moet je bij een radiofeuilleton nog iets aan de verbeelding van de luisteraar toevertrouwen. Ik bedoel niet dat je erop moet vertrouwen dat zij het wel allemaal zullen invullen. Ik bedoel dat ik bij hoorspel enorm veel belang hecht aan de akoestiek. Even veel als aan het verhaal zelf, als aan de dialoog om het zo te zeggen. Je moet gewoon proberen te streven naar een akoestische film. Want ik maak weinig onderscheid tussen het vertellen voor film en het vertellen voor radio. De vertelstructuur is grosso modo dezelfde, behalve voor de dingen die we hier al aangehaald hebben. Het geluidsdecor is enorm belangrijk en speelt een enorm belangrijke rol. Op één moment, daar ben ik een beetje troost op, en ik heb dat niet gedaan, maar onze technicus heeft dat gemaakt, er is één verhaaltje, ik geloof dat het *Het paskamertje* is. Daar springt een zeker Kaatje op een bepaald moment uit een huis, en je hoort ze gewoon vallen. Dat vond ik geweldig van Stefan Voorhoofd, de technicus. Dus die springt van een balkon, een soort trapleuning naar de begane grond, en je hoort ze gewoon naar beneden vallen. Dat vond ik een treffend voorbeeld van hoe het geluidsdecor moet functioneren. Je moet, behalve mondeling beschrijvingen te geven, dat geluidsdecor laten spelen. Dat is eigenlijk het moeilijkste van het werk. Ondanks alle elektronische hulpmiddelen die er nu zijn en de elektronische opnametechniek is dat [de moeilijkheid]. Als je ziet dat het een werkweek duurde om zo één aflevering, enfin vijf kleine afleveringen, dus één grote van een half uur, op te nemen. Dag één deden we de stemopnames, die stonden er op één dag op. Dag twee was voor Stefan. Want wij namen natuurlijk niet alles chronologisch op, maar wel per decor. Dus alles wat zich in die kamer afspeelt, al die scènes nu, dan dat, dan dat. Stefan was dan één tot driekwart dag

goed om dat allemaal in volgorde te zetten en al het struikgewas eruit te knippen enzo. Dus dan staat dat in de goede volgorde. Dan begon het mixen, de volgende drie dagen, de soundtrack maken dus eigenlijk. Die bestaat uit concrete geluiden, uit geluidseffecten, en dan uit muziek natuurlijk ook nog. Maar nu met die multisporentechniek enzo heb je veel meer mogelijkheden dan 25 of 30 jaar geleden, dat is een feit. Het is ook een zegen dat technici niet meer daadwerkelijk moeten knippen en plakken in een tape. Met protocols en aanverwante is dat [veel makkelijker]. Wij werken daar nog dagelijks mee, bij de AD ook. Het is zo gedaan, ze moeten enkel de nodige handigheid hebben. Maar het opbouwen van het geluidsdecor dat is een hoofdstuk apart hè. Stel je voor: er wordt in een berm, aan de rand van een akker, van een veld, een jongeman neergeslagen met een koevoet. Ik fantaseer nu maar, al is er ongetwijfeld wel zoiets in voorgekomen. Die koevoet valt neer in een greppel waar gras in staat. Die [jongeman] bonkt met z'n hoofd tegen de aarde. Die wordt daarna in een zak gestopt. Die zak wordt dichtgebonden en door één of twee personen tot aan een voertuig gesleept en in de koffer gegooid. De koffer klept dan dicht. Wel wat ik nu vertel dat kun je, van naaldje tot draadje akoestisch weergeven, zonder beeld. Maar bepaalde dingen [hebben weinig effect als je de originele geluiden gebruikt]. Als je nu iemand werkelijk iemand een klap op het hoofd geeft, heeft dat microfonisch weinig effect. Dus zou je, en dat is ervaring, bijvoorbeeld een rode kool kunnen nemen als hoofd en daar en klap op geven met een stok of hamer. Dat [geluid] neem je dan op en vermenigvuldig je. Je zet die klap drie, vier keer over elkaar en dan heeft die klap pas het effect dat de luisteraar thuis moet binnenkrijgen om te zeggen van kijk dat is de klap die mevrouw of meneer X op de kop krijgt. Zo ook bijvoorbeeld iemand die met een zweep slaat. Als je dat gewoon doet, of een twijg als zweep gebruikt, als je ermee gewoon slaat, dan heeft dat geen effect. Je moet dat geluid 50 keer op elkaar stapelen en dan heb je dat effect.

Heeft u nog andere (technische) beperkingen of uitdagingen ondervonden?

Wel, meer een bedenking. VRT had een lange traditie in het maken van radiodrama en hadden ook twee, voor hun tijd, goed uitgeruste luisterspelstudio's, een kleine en een grote. Die kleinere is in de jaren '80, eind jaren '80 omgevormd tot muziekstudio. Dat is de fameuze studio Toots, genaamd naar Toots Thielemans. En dan heb je Marconi, en die wordt nu gebruikt als vergaderruimte en ook als er kleine optredens zijn enzo. Dat is akoestisch een heel goeie studio. Maar wij hebben hem dus nog met *Dams en Van Deun* kunnen gebruiken als hoorspelstudio, wel voorzien van moderne opnameapparatuur, dus de mengtafel enzo. Dat was volledig hedendaags dus dat was geen probleem. Maar we hebben de oude dingen die nog voorhanden waren, zoals geluidspanelen en dergelijke zaken, hebben we terug ingezet. Want, dat betekende toch een belangrijke tijdswinst. Wat waren de voorbeelden daarvan? Wel, je had de galmvrije kamer. Dat wil zeggen, een ruimte opzij van die studio, ongeveer de grootte van dit lokaal hier, waar de wanden er zo bewerkt zijn dat als je daar praat, je het effect krijg alsof je in een open ruimte, in de vrije natuur zou praten. Dus wanneer je een buitenscene moet opnemen ging dat eigenlijk nog sneller dan met elektronische middelen, dus met

protocols. Die microfoon enzo stonden immers klaar, en je had ook het grote voordeel dat je de spelers in hun beweging kon laten spelen. Want daar is ook, ik geloof dat die ruimte nog bestaat, daar is een grindbak in, daar is een zandbak ik waarbij het net is alsof ze in zand of mulle aarde lopen. Daar is ook een vast voetpad in. Daar staat ook een halve auto in, het koetswerk van een auto [is] tegen de muur gemonteerd. Het is onvoorstelbaar hoeveel keer er in een film of in eender welk verhaal er een portier open en dicht wordt gedaan. De technicus die over protocols beschikt is niet zo snel als die deur open en dicht doen, en [dat alles] op het juiste moment enzo. Dat bleven we dus gebruiken. Daarnaast, en die functioneert jammer genoeg niet meer, staat er de galmkamer. En dat was dankbaar voor ons. Daar kom je dus binnen, en alleen door de bekleding van de muur geeft dat het effect alsof je in een ruimte staat die galmt, in een kerk bijvoorbeeld. En bij ons was dat dus de morgue, het mortuarium, het dodenhuisje, waar de inspecteurs bijna in elke aflevering met een nabestaande van het slachtoffer waren om die persoon te komen herkennen en dat ging ook veel rapper om dat in te schakelen. Ondanks de moderne techniek bleven we dat gebruiken. Ook de trappen. Je hebt in Marconi een betonnen trap, een metalen trap, een houten trap. Dus daar konden we een geluidsdecor maken waarbij je de beweging van de acteurs en actrices perfect kon doen. Ik verzon bijvoorbeeld iets, moordenaars of misdadigers die via een achterdeurtje of een garagepoortje, of via een souterrain ergens binnenkomen, via een kelder gaan, vandaar een metaal trapje op[gaan], vandaar een houten trap op[gaan] naar de woonkamer et cetera, tot onder het dak, dat soort dingen. [Dat] kon je allemaal in één beweging doen, omdat die trappen daar voorhanden zijn. Ook omdat die akoestische panelen, je rijdt daarmee – dat heeft altijd bestaan, dat bestaat nog altijd in elke muziekstudio – dus je rijdt daarmee en je bakent een ruimte af zodanig dat de keuken anders klinkt dan de woonkamer enzo. Dat was de oude techniek en de moderne techniek kwam daarin dan kijken met het zendermicrofoontje. Dus de acteurs die kregen een microfoontje opgespeld. Dat is wel heel moeilijk want hun kleding mag absoluut de opname niet beïnvloeden dus dat moet zeer goed gebeuren. Maar enfin, Dams en Van Deun en anderen kregen een microfoontje en je kon die sequentie van begin tot einde doorspelen zonder aanpassingen te moeten doen ofzo. Een achtervolging in een huis of in een gebouw dat konden zij gewoon spelen, omdat ze die microfoon bij zich hadden. Rennen en crossen [was geen probleem]. Dat is waar vintage en moderne technologie elkaar ontmoeten.

Wat betreft de opname heeft u dus niet veel beperkingen ervaren?

Neen, omdat wij nog altijd over grote middelen beschikten, in vergelijking tot mensen die zouden moeten werken met een kleine studio. Ik heb de vergelijking kunnen maken met de studio's van de WDR, dat is Duitsland dus hè, in Keulen, die een enorme output nog steeds hebben in audiodrama, en eigenlijk moesten we niet veel onder doen voor hun studio nee.

Kwestie van schrijven nog andere beperkingen die u ervaren heeft, bij de luisterspelen dan?

Nee, niet echt. Ja je moet voortdurend alert zijn. Het volstaat niet om een gesprek te verzinnen en neer te schrijven. Je moet voortdurend alert zijn voor de situatie waarin dat kadert en het geluidsdecor dat meespeelt. Ik heb trouwens voor de educatieve uitgeverij Van Inn een luisterfeuilleton voor kinderen gemaakt, dat ging dan via internet. Het basisverhaaltje heb ik niet zelf bedacht, maar ik heb het uitgeschreven. Daar deed ik de opnamen niet zelf, in tegenstelling tot hier. Hier hadden we maar een half woord nodig om elkaar te begrijpen, de technicus, ikzelf, de geluidsregisseur. Daar heb ik werkelijk zo goed mogelijk het geluidsdecor zo goed mogelijk en stap per stap beschreven omdat ik niet bij de opname ging zijn. Zo kon die regisseur ermee uit de voeten. Dat hangt ook wel een beetje af van de hoorspelmaker. Vanuit mijn optiek loopt dat nogal gelijk met film en van film verwacht ik dat het een spannend verhaal is, dat het me iets kan vertellen over personages, dat het me kan ontroeren, maar dat het me ook kan amuseren. Dat is mijn visie, houding, maar er zijn dus hoorspelmakers die fantastische dingen gedaan hebben met bestaande literaire teksten. Zowel hier, ik had collega's die heel mooie bewerkingen konden maken van poëtische dingen of van literatuur en dan speelt dat geluidsdecor veel minder een rol. Dan gaat de stem van de acteur of actrice meer primeren, de manier waarop zij iets zeggen, iets brengen. Daar is de stemkeuze van zeer groot belang. Dat is een andere benadering. Ik heb ook zo'n dingen wel gedaan in der tijd, met de hele mooie stemmen enzo die daar speciaal voor gerekruteerd waren enzo. Maar wat ik daar gedaan heb, dat is totaal iets anders.

Ja dan overgaand naar de AD: Hoe beïnvloeden de karaktereigenschappen en de evolutie van de personages, die enorm aan bod komt, de AD?

[Wat ik nu ga zeggen] is geen kritiek, ik vind het zelfs positief. Als schrijver en als vertelstem denk ik dat wij tot op zekere hoogte, als het om een heel aangrijpende aflevering of verhaal gaat, dat we meegesleept worden. En je moet jezelf dat gunnen, dat toelaten om de sfeer voor de niet-ziende zo goed mogelijk weer te geven. En het prachtigste voorbeeld daarvan in wat wij tot nu toe gedaan hebben was *In Vlaamse Velden*. Daar zijn momenten in, ontroerende momenten, ook visuele taferelen enzo, schrijnende taferelen. Onwillekeurig wordt je als beschrijver daardoor beïnvloed, wordt je taalgebruik daardoor beïnvloed en gaat de vertelstem daarin mee. Dus als er ingetogen momenten zijn, of ontroerende momenten dan hoor je dat hoe dan ook aan de beschrijving. En ik vind dat niet slecht omdat dat een stuk is dat de gebruiker anders zou missen, een stuk van het verhaal. De emotie, de sfeer, dat is zeer belangrijk. Als op het einde Marie haar Duitse geliefde op het slagveld terugvindt in het slijk dan wordt de kijker geacht een krop in de keel te krijgen. Je moet erin slagen om die blinde dus ook een krop in de keel te laten krijgen en dat kun je niet doen door heel gort, droog te gaan [zeggen] “en ze ziet hem en ze buigt zich over hem”. Dan gebruik je een andere taal zoals “ze sluit hem wanhopig in de armen” of “ze laat hem in haar schoot rusten”. Ik weet niet meer hoe we het gedaan hebben op dat moment, maar het taalgebruik op zo'n momenten volgt de emotie van de scene. Daar kun je niet buiten.

Hoe moeilijk is het dan om een evenwicht te vinden tussen die weergave van de emoties en ook de karakters en een misschien te felle interpretatie? Ik herinner me bijvoorbeeld de uitdrukking “het arrogante smoelwerk” die voorkwam in de AD van Witse, wat op mij wat fel overkwam. Dit zijn allemaal erg persoonlijke keuzes natuurlijk en ik kan me voorstellen dat het evenwicht zoeken niet makkelijk is.

Nee dat is inderdaad niet makkelijk. Dat is een van de moeilijkste zaken: proberen een emotie op te wekken. Als ik zeg “arrogant smoelwerk” – nu dat was er waarschijnlijk wel over – dan probeer ik aan wie het beluistert, bij die persoon, een emotie op te wekken. Tenminste, dat is de bedoeling. Misschien lukt dat helemaal niet, maar dat is de bedoeling en dat evenwicht zoeken en behouden dat is moeilijk.

In dit specifieke geval vroeg ik me ook af of het er mee te maken heeft dat Witse hem direct arrogant vindt? Kiest u uw woorden ook min of meer vanuit de visie van het hoofdpersonage?

Ja in ieder geval. Bij Witse wordt verteld vanuit het standpunt van Witse hè. Niet alle politieverhalen zijn op die manier opgebouwd, maar hier bij Witse is het heel duidelijk. Er wordt niet echt door zijn ogen gekeken, maar vanuit zijn standpunt verteld ja, ongetwijfeld. En als je in een bepaald shot hem ziet gruwen van een bepaald mens en je gaat daarin mee dan kan het wel zijn dat je schrijft “zijn arrogante smoel” ofzo.

Zijn er nog technische of andere beperkingen bij AD?

Wel, beperkingen niet maar je moet zeker rekening houden ook weer met het geluidsdecor van de film he. Als er bepaalde geluiden zijn die zeer herkenbaar zijn, dan moet je die laten meespelen. Dat is een regel die wij hier hanteren. Wanneer er ergens aangeklopt wordt, dat is duidelijk hè. Een klop op de deur herkent quasi iedereen. Dan gaan we zorgen dat [die klop] goed gehoord wordt. Dan hoeft je zelfs niet te zeggen “hij klopt”. Als je nu een scene hebt waarbij je zegt “hij houdt halt in de straat van” of “voor het huis van, stapt uit en loopt naar de voordeur”, dan moet je niet extra zeggen “hij klopt aan”, tenzij dat het geluid heel zwak is ofzo. Als je duidelijk geklop of gebel hoort, hoeft je dat niet te zeggen. Dan laat je dat geluid meespelen. Ook met muziek werkt het zo. Als de muziek heel sfeerbepalend is, stel dat de er dertig seconden muziek is, hoeft je die niet per sé vol te gaan praten. Je kunt de gebruikers ook gewoon laten luisteren naar de muziek zonder dat je iets zegt dan. Er zijn ook geluiden die niet thuis te brengen zijn en die moet je dan beschrijven. Ik heb nu niet meteen een voorbeeld, maar er zijn heel veel zaken waarvan je zonder het te weten niet kan uitmaken wat het is.

Nu we het over geluid hebben: Welke criteria gebruikt u voor het al dan niet beschrijven van geluiden? Is de voornaamste dan of het een herkenbaar geluid is of niet?

Ja, en ook of het betekenis heeft. Soms moet je wel nog iets zeggen, heb je die ene lettergreep te veel die over dat geluid zit, en dan is het afwegen hè. Is dat geluid belangrijk voor het verhaal? Als het nu

gaat over een gigantische ontploffing dan kun je daar gerust over praten of een half woord over zeggen want iedereen hoort die ontploffing toch. Als het iets veel subtielers is dan moet je daar afblijven, dan mag je een geluid niet maskeren.

Ik bedoelde ook vooral criteria op basis waarvan u beslist om een geluid, vóór of nadat het voorkomt, te beschrijven of niet. U probeert dus het geluid zo goed mogelijk te behouden, maar volgens welke criteria beslist u of u een geluid beschrijft, of dat het duidelijk genoeg is zonder beschrijving?

Ja ikzelf vraag me altijd af: herkent iedereen dat? En als ik daar neen moet op antwoorden dan beschrijf ik het. Ervoor of erna zoals je zegt, ja. [Dit doe ik] omdat ik uit ervaring weet dat heel veel dingen gewoon niet herkend worden. Daarom doe ik dat. Ik laat niet na om mijn collega's daar op te attenderen als we repeteren of opnemen. Vaak zegt er iemand "ja maar dat hoor je toch" en dan zeg ik "wel ik ben niet zeker wat ik hoor" en dan beschrijf ik het effectief ja.

De voorkeur gaat uit naar vóór het voorkomen van het geluid of erna?

Dat hangt er vanaf waar je kunt.

Nog over geluid: U gaf al het voorbeeld waarbij de AD zegt "hij loopt naar de deur" en je dan de klop hoort. Heeft u een voorkeur voor die indirecte beschrijvingen? Is dit zodanig dat er toch nog iets kan worden afgeleid?

Ja, daar geef ik de voorkeur aan.

In de literatuurstudie kwam ook naar voor dat blinden of slechtzienenden graag zelf nog iets afleiden, heeft dat er ook mee te maken?

Ja, dat is ook voortdurend inschatten hè: beschrijven we niet te veel? Bijvoorbeeld waar je dat kunt meemaken is een verhoor. Waar twee mensen misschien wel zeven of acht minuten met elkaar aan het praten zijn. De ene zegt iets en de andere heeft daar een fysieke reactie op. Als dat heel heftig is, als die persoon begint te huilen, dan moet je dat proberen te zeggen. Maar heel vaak zijn dat gewoon blikken en dan is het eigenlijk beter [minder te beschrijven]. In het begin probeerden we letterlijk alles te zeggen he, wat zeer frustrerend is want als ze snel praten krijg je het niet gezegd. Maar nu zijn we stilaan zo ver dat we vinden dat het veel beter is prioriteit te geven aan het gesprek en dat niet te onderbreken met "nu kijkt hij sip", "nu kijkt hij arrogant", "nu dit", "nu dat". De flow van het gesprek is belangrijker. De emotie komt voldoende tot uiting in het spel, dat is nu onze houding, tenzij er heel flagrante dingen zijn, zoals huilen of kokhalzen of zo'n dingen. Maar ik doe dat tenminste niet meer, in een lang gesprek voortdurend proberen alle gelaatsuitdrukkingen te interpreteren want dat lukt niet.

Hanteert u bij een luisterspel zowat dezelfde criteria om een geluid zowel te laten horen als, door de personages dan, te laten beschrijven?

De omgeving zou ik door de personages heel kort in hun essentie laten weergeven [en dit] zo snel mogelijk, zo vroeg mogelijk in de scene. Dat [zou ik dan] verder vergeten want het houdt alleen maar op. En de rest moet, zoals ik al vertelde, het geluidsdecor doen. Dus het variëren van de akoestiek van de verschillende ruimtes, dat moet allemaal uiterst verzorgd zijn. En als het niet voorhanden is, dan wordt het gemaakt. Bij televisie daar gebeurt dat bovendien ook hè, maar daar heb je altijd al de getuigenklank. De mixer weet dus hoe een bepaalde scene zou moeten klinken, maar de getuigenklank is ook lang niet perfect qua klankkwaliteit, zodanig dat die ook heel vaak gaat gerecreëerd worden door mixers. En dan nemen ze stukken uit de getuigenklank, uit dus het omgevingsgeluid [van] waar de scene is opgenomen, maar daar voegen ze dus ook nog allerlei dingen aan toe hè, zaken die ze opgespaard hebben en die in hun eigen geluidenbank zitten. Je hebt ook een zeer befaamde geluidenbank van de BBC, VRT heeft die hier, waar ze kunnen uit putten. Er zijn dus ook andere bronnen van geluiden enzo. Dat wordt allemaal gebruikt. Een klankband is niet gewoon de klankband die op het moment zelf is opgenomen.

In het luisterspel gaat u dus veel meer uit van de geluiden en probeert u ze minder nog extra te beschrijven?

Ja, zeker.

Maar ik heb bijvoorbeeld wel gehoord dat wanneer ze aankomen bij een scene, ze bijvoorbeeld zeggen “het is hier rustig” en je dan de vogeltjes hoort. Er is dus ook wel veel combinatie in die zin?

Ja, combinatie van, absoluut.

Nog bij het luisterspel: Ik heb ook gemerkt dat er enorm veel mood music gebruikt werd, heel veel geluid dat eerder dient om een gevoel over te brengen. Dat komt erg overeen met de serie. Was dat opgelegd of vond u zelf dat het er echt in moest?

Ja, zoals ik al zei, ik hecht zeer veel belang aan de klankband. En die bestaat dan uit het concrete geluidsdecor: natuur, stadsgeluiden enzo. De geluidseffecten of de klankeffecten, speciale klanken die niet noodzakelijk muziek zijn, maar ook dus geen concrete geluiden, bijvoorbeeld een onheilspellende bromtoon of een zeer schriële hoge toon, dat is gewoon geluidseffecten om de spanning te verhogen of om een schokeffect teweeg te brengen, dat soort dingen. Plus natuurlijk de muziek. Je kan ook pure muzikale effecten hebben of de muziek de scene laten ondersteunen.

Maar dat waren allemaal wel uw beslissingen? Het was niet van bovenhand opgelegd?

Neen.

Het was me ook vooral opgevallen dat die muziek vaak ook heel veel vertelt. Zo komen ze bijvoorbeeld bij een personage dat Dams beschrijft als een “nieuwe hippie” en dan hoor je ook muziek waarbij je zo de wierrook ziet, zonder dat daarover gesproken wordt. In de serie vind je er een voorbeeld van wanneer ze bij een huis aankomen waar veel Afrikaanse asielzoekers wonen. Daar krijg je dan weer (typisch) Afrikaanse muziek. Het wordt dus niet enkel gebruikt om spanning op te bouwen, maar ook voor karakterisering?

Ja, ja, zeker.

Dan hebben we de vragen over geluid min of meer gehad. De afleveringen die ik geselecteerd heb om meer in detail te bestuderen heb ik geselecteerd omdat er anderstalige dialoog in kwam, wat me een extra uitdaging leek. Nu bij het luisterspel was deze anderstalige dialoog niet heel veel aanwezig. En ik vroeg me ook af waarom het nooit live werd gegeven, maar altijd via een telefoongesprek ofzo. Je hoort nooit live een anderstalige spreker. Is daar een speciale reden voor?

Nee, niet echt. Ik weet zelfs niet meer in welke omstandigheden?

In één geval moesten ze bellen naar collega's in Luik, waarbij Dams herhaalt wat er gezegd wordt in het Frans en het nadien samenvat in het Nederlands. Een andere keer wordt er weer met een Franstalige gebeld en wordt het gesprek eerst in het Frans gevoerd en dan zegt Dams “ah u spreekt ook Nederlands?”, waarna het gesprek over ging in het Nederlands. Waarom wordt het Frans ook nog behouden?

Om daar correct op te antwoorden zou ik die twee passages eens moeten opzoeken. Ik durf daar nu [geen antwoord op geven]. Als ik het zelf geschreven heb dan zou ik degene die aan de telefoon is het kort laten samenvatten of laten herhalen van “ah ja, dat bedoelt u” of zoiets.

Wat me vooral opviel is dat Dams eerst telkens de woorden van zijn gesprekspartner herhaalt, dat zo het Frans behouden wordt. Is dit ook om de mensen die Frans verstaan te betrekken? Of om de authenticiteit te behouden?

Ik denk dat de twee dingen meespelen, zeker. Natuurlijk bij een AD kun je dat niet doen he.

Daar sluit de volgende vraag bij aan: Bij de AD werden er audio subtitles gebruikt. Dat werd gedaan via de techniek van voice-over, maar toch werd het zoveel mogelijk op de stille momenten gedaan.

Ja, dat is bewust hè. Omdat de luisteraar daar nog iets zou kunnen meepikken van de stem van het personage. We hebben hier zo is een test gedaan, die heb ik ook nog doorgespeeld aan Aline [Remael]. Nina Reviërs heeft me daar begeleid en becommentarieerd. Ik heb bij wijze van oefening Inglorious Bastards beschreven en gedubd. Dat werd door ADLAB gevraagd. Elk land maakte zo een vertaling of

een beschrijving van de film omdat daar zoveel talen in voorkomen. Dus je moet je voorstellen de dialogen waren hoofdzakelijk in het Engels waren, maar ook in het Frans, en ook in het Italiaans, en in het Duits, maar onze beschrijving was dan in het Nederlands. Om die op het internationale forum in te dienen hebben mensen in Antwerpen dan onze beschrijving ook nog in het Engels vertaald. We hebben al heel vaak met vreemde talen moeten werken in audiodescriptie en wat doen we dan, [we gebruiken] die technieken dus, wel dubbing, maar er voor zorgen dat je altijd nog wel een illusie hebt van dat personage, de originele spreker dus. En als het in en bepaalde aflevering veel is, dan gebruiken we twee verschillende stemmen. Als bijvoorbeeld een vrouw die Frans praat vaak aan het woord is, zal die gedubd worden door een vrouwenstem en dan als een man Russisch praat [wordt die gedubd] door een mannenstem. Nu, *Eigen Kweek*, wat momenteel loopt op één, daar doen we het anders. De vertelstem, Herman, die vertaalt op het moment dat het nodig is. Het West-Vlaams, daar blijven we af, maar passages waar er echt Engels wordt gesproken die [worden vertaald met behulp van AST]. Daarvoor hebben we nu, omdat we zo snel moesten werken, geen aparte stem voor genomen. Het is gewoon de verteller die dat voor zijn rekening neemt.

Dus vooral inderdaad om de stem en de authenticiteit behouden?

Ja, absoluut.

Ik zal dan van de luisterspelen de exacte passages nog doorgeven, zodat u nog een beter antwoord kan geven op die vraag.

Ik dacht persoonlijk ook dat het er misschien mee te maken had dat anderstalige dialoog in het luisterspel kan vermeden worden, terwijl, zoals u al aanhaalde, in de AD er niet omheen kan gegaan worden.

Ja natuurlijk. Daarom het is niet aangewezen om dat te doen in een hoorspel, zeker niet.

Antwoord van Ludo Schats via mail (na de passages opnieuw beluisterd te hebben)

Aflevering 17 : ik checkte even de passage in ' Fatale Passie', waar Dams een telefoontje krijgt van een collega uit Luik. Er zijn een paar zinnnetjes in het Frans, maar er wordt heel snel overgeschakeld naar het Nederlands , met behulp van een trucje in de dialoog '...O, u spreekt Nederlands...'. Op het einde van het gesprek worden nog enkele woorden in het Frans gezegd, maar het geheel blijft perfect verstaanbaar voor een Frans-onkundige.

Strategie ? Niet echt. Veeleer een aanvoelen.

Ok, de volgende vragen gaan zeer specifiek over bepaalde afleveringen. Ik weet niet hoe veel u er zo uit het hoofd van herinnert, maar ik zal ze proberen te kaderen.

Bij het luisterspel heb je twee strategieën volgens dewelke je kan beginnen. De eerste en meest voorkomende is een begin in actie, waarbij geschoten wordt of iemand in het ziekenhuis

overlijdt. Bij aflevering twee wordt er echter gekozen voor de andere techniek: een heel rustige intro, waarbij de inspecteurs aan het praten zijn en iemand een verdwijning komt aangeven. Is daar een reden voor dat er toch ook soms zo wordt begonnen? In de vakliteratuur zegt men namelijk voornamelijk dat je echt de aandacht vanaf het begin moet trekken.

Ja, ja. Die tweede aflevering dat is *De put in Bever* geloof ik, hè? Ja dat was eigenlijk een beetje atypisch. Ik heb die eerst geschreven, zie je. En ik heb ze niet eerst geplaatst omdat ik vond dat dat inderdaad niet zo'n aandachtstrekker was de openingsscene, terwijl wat nu als aflevering 1 staat, *De diefstal in de garage*, dat is wel heel spectaculair. Daar hebben we ons best gedaan. En dat vond men bij Radio 2 een earcatcher.

Dan over naar de andere aflevering van luisterspel die ik tot in detail heb geanalyseerd, meer bepaald naar strategie wat betreft de karakters van de personages. Meestal worden de karakters van de nevenpersonages becommentarieerd door de inspecteurs. Nu, op een bepaald moment hebben deze een gesprek met een verdachte en Van Deun laat een bepaalde naam vallen om de reactie van de verdachte te zien. Hij zegt daarbij letterlijk "U kijkt raar op mevrouw". Ik vroeg me af of dat dan weer niet heel vertellend is voor een luisterspel? Ik verwacht die zin namelijk erg bij een AD, maar het klinkt wat vreemd uit de mond van een personage in een luisterspel.

Wel neen dat is een trucje dat je op dat moment gebruikt om [haar reactie] aan te geven. Ofwel zou zij een verbale reactie moeten geven waaruit blijkt dat ze schrikt, of dat het haar aandacht trekt, of dat ze er van opkijkt, ofwel laat je t hem zeggen. Dat is kwestie van de invalshoek die je op dat moment wilt nemen. Maar dat is wel bewust gedaan hoor, om duidelijk te maken dat die vrouw schrikt.

Dus u vond het nodig dat het al op dat moment geweten was? Want nadien zeggen ze [de inspecteurs] ook letterlijk tegen elkaar dat de verdachte de andere wel kende. Maar u vond het dus nodig dat het direct geweten was?

Ja, dat vond ik nodig.

Dan had ik nog enkele vragen over aflevering twee van de serie met AD: Deze gaat over mensen die illegaal in België verblijven. Er is een persoon dood die op het punt stond om gelegaliseerd te worden. Wanneer Witse en Tine bij zijn vrouw en kindje het nieuws gaan melden, komt een man binnen die erg op de dode man, Modou, lijkt. Dit blijkt Modou's neef, Babacar, te zijn. Deze staat nog niet op het punt op papieren te krijgen en doet zich voor als Modou. Op dat moment denken de inspecteurs echt dat Babacar Modou is, maar in de AD wordt al direct gezegd dat het om Babacar gaat. Dit leek me een vreemde strategie één omdat er al heel veel wordt weggegeven en twee omdat de dialoog dan niet overeenkomt met de AD.

Ja dat zou ik moeten zien, maar dat zou kunnen dat het dan helemaal fout zit.

Ja het viel me zo op omdat ik zelf ook in de war ben geraakt door die scene met AD.

En was dat een scene in het Afrikaans?

In het Frans.

En zijn naam wordt in de dialogen niet [vermeld]?

In de dialogen is het heel duidelijk dat Tine en Witse denken dat het Modou is. Hij zegt letterlijk “ik ben Modou” [in het Frans, dus vertaalt met behulp van AST]. Twee minuten later zegt de AD dan “hij geeft Babacar een bemoedigend klopje op de arm”. En de AD gaat ook verder “Babacar is verrast” en “Witse kijkt de verwarde Babacar lang en doordringend aan”. Het is dus wel al duidelijk dat Witse twijfelt, maar het is wel raar om als luisteraar al zekerheid te hebben dat het een ander persoon is. Terwijl Witse er toch nog van overtuigd is [dat het Modou is] want wanneer ze buitenstaan zegt Witse “verdomme we hebben de fouten persoon” en dan lopen ze opnieuw naar binnen.

Het gebeurt vaak dat we heel snel de naam van een personage introduceren, dat gebeurt ja. En we zondigen daarbij regelmatig bewust tegen de algemene guideline van niet meteen een personage bij naam te noemen, vooraleer het in de film wordt genoemd. Maar als we in serieverband werken dan doe ik het bewust anders. Als ik een personage zie, dan geef ik al meteen de naam. En misschien is het daarom gebeurd.

Ja dat zijn ook de nieuwere guidelines, maar voor zover ik heb gelezen worden die zo goed als enkel nog in Duitsland gevolgd.

Ik denk dat ze er daar ook stilaan vanaf aan het stappen zijn want je kunt het niet maken, zeker niet in serieverband. Als ik iemand zie, kijk ik naar het scenario en als ik de naam heb, geef ik hem onmiddellijk. Het is misschien pretbederf, maar ik vind dat ik het moet doen omdat je even later misschien de kans niet meer hebt. Dan duurt het veel te lang eer je dat personage [kan noemen].

Ja die strategie snap ik zeker, het was gewoon in dit specifiek geval, ook omdat je nadien in de dialoog de naam hoort. Je hoort: “We hebben de foute, dat is niet Modou, dat is Babacar”. Door die duidelijke vermelding vond ik dit een vreemde keuze. Maar misschien moet u het fragment ook in dit geval opnieuw bekijken om de vraag heel goed te kunnen beantwoorden.

Antwoord van Ludo Schats via e-mail (na het opnieuw bekijken van het fragment):

Afgaand op mijn geheugen zou ik stellen dat het productieteam er van uit is gegaan, dat uit de context bijna onmiddellijk bleek, dat het hier NIET om Modou ging. De kijker wist dus op dat ogenblik méér dan de speurders. We wilden die voorkennis ook aan de blinde of slechtziende gebruiker meegeven. Misschien een discutabele keuze, maar een keuze.

Dan had ik een vraag over kleuren: Ik heb gemerkt dat ze over de gehele serie niet heel veel voorkomen, en misschien zijn ze ook niet altijd zo belangrijk. Maar bij die aflevering 2 is er op een bepaald moment een achtervolging, waarbij Tine Babacar achterna zit. Tine loopt de trap af en de AD zegt “Tine bemerkt een rode deur en loopt er naartoe”. Ik vroeg me af waarom het hier nu juist belangrijk was dat het een rode deur is.

Omdat ik in die periode, en ik doe dat nu nog hoor, meestal de kleuren beschreef die ik zag. [Dat doe ik] omdat ik vind – anderen doen dat dan weer niet of zijn dat niet genegen – dat ook wie nooit gezien heeft, dat je die kunt uitleggen of dat die vanuit hun opvoeding wel weten wat een kleur is. Ook al hebben ze geen zintuigelijke gewaarwording ervan, toch weten ze dat er ik-weet-niet-hoeveel kleuren zijn. Ik zal het dus niet laten liggen. Als ik een vrouw zie met goudkleurig haar, waarvan ik vind die heeft goudkleurig haar, zal ik dat ook [beschrijven].

Dan ben ik bij mijn laatste vraag aangekomen, die ook specifiek over die aflevering met AD gaat. Wat ik vooral als redenen om een geluid te beschrijven ben tegengekomen in de vakliteratuur is omwille van de moeilijke identificatie en omwille van de belangrijkheid voor het verhaal. Nu, in die aflevering wordt het specifiek verteld dat de wetsdokter vertrekt op zijn motorfiets. Dat geluid is vrij makkelijk te identificeren en is niet zo belangrijk voor het verhaal lijkt me. Ik vroeg me dus af waarom het toch beschreven wordt.

Als er ruimte is dan vind ik dat zoiets... Iemand die vertrekt op een motorfiets, ik vind dat dat bijdraagt tot de sfeer. Als je dat vertelt, dan is dat leuk om te horen. Dan wil ik niet volstaan met te zeggen “ja maar dat hoor je toch”. Als er ruimte is natuurlijk, als er geen ruimte is ja dan is het best dat je dat dus niet doet. Maar nee, ik zal ook als je dus een personage in een auto hebt dat rijdt en dat serieus optrekt, dus serieus veel gas geeft enzo, en er is plaats, dan ga ik daar iets over zeggen. [Dat zal] dan zoiets [zijn] als “hij gaat er als een speer vandoor” of “laat de motor knarsetanden”. Je hoeft dat daarom niet letterlijk te zeggen “hij geeft vol gas” of “hij geeft plankgas”, maar je kunt dat een beetje leuk zeggen.

Ik vroeg me ook af, dit is meer een hypothese, of het er mee te maken heeft dat het geluid niet echt past in de rustige buitenscene met tsjirpende vogeltjes enzo? Is het dus verklaart om verwarring te vermijden?

Als er verwarring mogelijk is moet je inderdaad ingrijpen ja. Zeker.

Ok, mijn vragen zijn op. Dan zet ik de dingen die niet helemaal beantwoord konden worden op dit moment nog op mail en heel erg bedankt voor het interview.

Heel goed en graag gedaan.

7.3.2 Appendix 6: Summary in English

(by author)

Ludo Schats is the main scriptwriter, director and producer of the audio drama series *Dams en Van Deun* and one of the producers of *Witse*. Moreover, coached by Aline Remael and Gert Vercauteren, he wrote the audio description for the ninth season of *Witse*. What follows is a summary of my interview with him on the 26th of February 2016.

About the genre

Who done it

Both *Witse* and *Dams en Van Deun* are examples of the Who done it-genre. This genre has a specific structure. In the beginning a murder is committed, then the detectives take all kinds of actions in their investigation and finally, the murderer is caught. After this all this, the genre still requires a scene in which the murderer explains why he did it.

Influence on writing audio drama

The difficulty in writing this genre is that you have to take care that you do not wear out the way of telling the story. You have to use the obligatory scenes, but you also have to keep focusing on the emotional feel of the protagonists.

Influence on writing AD

On television, a lot of information is already given by the detectives or other characters. This information is very beneficial and reduces what has to be described. However, you almost always have to add the where, when, what, and mostly who.

The genre also has an influence on the language used. I notice that I use different kinds of language depending on the series. Moreover, also within one series the used language can vary greatly. Long visual scenes make place for some more poetic language and faster scenes can be voiced faster, something the voice actor mostly does without me asking.

About the audio play

Absence of narrator

The absence of a narrator in *Dams en Van Deun* has two reasons. First of all, I just did not feel it was necessary to use one. I made *Dams en Van Deun* as a radio phonic spin-off of *Witse* and on television, there was no narrator either. Secondly, Radio 2 asked us to make very short fragments of 5 to 7 minutes. In that short span of time, it is hard to also include a narrator.

Giving clues

Not using a narrator does imply that all the information has to derive from the dialogue and sounds. Mostly, I used clues in the dialogue and sounds, and thereby tried not to make the characters verbalize things to literally. The idea was to leave something to the imagination of the listeners, and to make the series sound as natural as possible. I might not have succeeded always, but a lot of tricks really worked.

Music and sounds

I always put a lot of effort in the sound mix of an audio play. I try to really mix the sounds in with the dialogue and to make an “acoustic film”. It has to sound natural and fluent, but the sounds used also have to be clear. Throughout my career, I noticed that a lot of things are simply not pinpointed. In the production of *Dams en Van Deun*, we combined the old and the new methods in order to create a good sound mix. We used the old studios of VRT that had all the facilities like different kinds of stairs and moveable walls for changing the echo of a room, combined with modern technology like protocols and wearable microphones.

Fixed characters

The fixed characters in *Dams en Van Deun* are the same ones as on television, the only difference being that there is a shift in protagonists. This is purely due to practical issues. We were recording both the audio drama and the television series at the same time and therefore, the actor who interprets the role of Witse, Hubert Damen, did not have the time to also take the leading role in the audio drama. So, we decided to focus on inspectors Dams and Van Deun and give them their own cases. Given that the inspectors were already known from television, we decided to not introduce them, nor any other fixed characters, beforehand. The introduction given by the radio hostess before every fragment contained information about the plot and the temporary characters of that specific story, but the team should have been known by the audience by then.

All these existing characters did not form an obstacle for me when writing *Dams en Van Deun*. When creating a character, its whole biography and psychology has to be in your head, but I was going to make a version for the radio with characters I had been working with for many years by then. I knew them like the back of my hand. Moreover, my experiences as a producer learnt me that there are always restrictions, you always have to work within a certain framework. It was therefore not different or hard.

Foreign language

It is not really advisable to use foreign speech in an audio drama. It is done for example in episode 17, but only a few sentences are spoken in French. After that, we used the trick ‘Oh, you know Dutch’ and

the conversation went on in Dutch. The conversation is perfectly clear for someone who does not understand French. This is not really a strategy, but we just felt like it was supposed to be that way.

About the AD

Audio introduction by actors themselves

The idea of making an audio introduction (AI) already existed when we wrote the AD for Witse. Moreover, at the time we recorded the AD, the actors were still on set for the television series and therefore they were available to voice the AI themselves. The choice to make them introduce themselves as actors was one taken on the spot. You could say it takes the listener out of the story and nowadays, we do it differently. We combine fragments of the actual series with a narrator linking them.

Characters

It is very important to clarify who is talking or doing something. Therefore, we often give a character's name very early on in the story. We just look at the script and if the name is given, we also mention it in the AD. In the case of episode 2, *Sans Papiers*, this might have been a bit too early, given that the character, Babacar, tries to pass for his cousin Modou. However, we supposed the sighted audience understood from the context that it was not Modou and therefore we wanted to give the same information to the visually impaired.

When describing characters, you have to ask yourself which aspects are most relevant, which is often a well estimated guess. One of the most difficult aspects to understand and describe is the body language of characters. That is why we rehearsed with three people: the director, the writer (me) and the voice actor. In this little group we then tried to figure out what the body language exactly meant and how to describe it.

Something I find very positive is that we, as audio describers and voice actors, are influenced by the emotional developments in the characters' lives. I do not think it is a bad thing you hear it the style and feel of a scene in the descriptions. It is, however, sometimes difficult to not interpret too much. When I used for example "arrogant mugface" to describe Willem Debrauwere's face (*Sans Papiers*), that might have been exaggerated. But the idea behind it was to evoke a certain feeling among the audience. Moreover, we always describe from the protagonist's point of view.

Describing sounds

Also in the case of AD, the sound mix is very important. When a sound is very recognizable or music is used to evoke a certain feeling, you do not have to describe this. Aside from this, the most important criteria is whether the sound has meaning. Meaningful sounds have to be prioritized, whether it is by

description or by making sure the audience heard them. When I decide to describe a certain sound, I always try to do this implicitly by describing the context rather than the actual sound.

Foreign language

When on television another language is spoken (in this case French), we use audio subtitles (AST). We chose to give them in the form of a voice over, which makes it possible for the listeners to still hear part of the original dialogue. That way, the authenticity of the speakers remains.