

Blijf, er valt niets te zien

Visuele aspecten van geluidscreatie

LUDOVIC FRESSE

Vertaald door Lobke Vergauwen

Of het nu gaat om elektro-akoestische muziek of creaties op radio van het type hoorspel, bij de auditieve kunsten is de kwestie van de mise-en-scène vaak problematisch. Wat moet men laten zien als er niets te tonen valt? Hoe het oog bezighouden als het in het oor al krioelt van klankruimtes en -figuren? Hiervoor bestaan er ongetwijfeld evenveel strategieën als voorstellingen. Om duidelijkheid te scheppen in dit klank-beeld-verband, begin ik bij twee hoorspelen die ik in de afgelopen jaren heb gerealiseerd en gepresenteerd als voorstellingen: *Institut de Babel* (Brussel, 2005) en *Unsere Unterschiede sind ähnlich* (Onze verschillen lijken op elkaar – Berlin, 2007).

Twee gelijkaardige composities

Het genre ‘hoorspel’ was aanvankelijk verbonden met de radio, waar het probleem van het visuele aspect zich niet stelt. Als men het heeft over een creatie op geluidsdragers – stereofonische opname op cd – maken *Institut de Babel* en *Unsere Unterschiede sind ähnlich* deel uit van dezelfde methode. Het eerste gaat over vreemdelingen in Brussel (immigranten, toeristen en diplomaten) terwijl het tweede de culturele relaties in het hartje van de driehoek Frankrijk-Duitsland-Polen behandelt. In beide gevallen gaat het echter om een *film voor de oren*. Met andere woorden: een compositie, bestaande uit meerdere delen waarvan de tekst, de muziek, de geluiden en de akoestische omgeving even belangrijk zijn.

In dit type hoorspel is het woord van bijzonder groot belang, aangezien dát net de betekenis van de actie en haar context bepaalt. Maar in tegenstelling tot wat gebeurt in klassieke radiostukken, speelt het niet noodzakelijk een centrale rol. De geluiden zijn meer dan achtergrondgeluiden en de muziek is meer dan een begeleidend element dat als doel zou hebben om het één of andere dramatische effect te ondersteunen. De toehoorder kan nu en dan vijf à tien minuten klank zonder woord te horen krijgen, wanneer bijvoorbeeld de aankomst van een trein in een station of een improvisatie van slagwerk de hoofdfiguren vormen. Men kan dus stellen dat er verschillende geluidsniveaus zijn, maar dat er onderling geen enkele vaste hiërarchie bestaat.

Van klank naar beeld

Wanneer men overgaat van klank naar beeld leidt dit zeer snel tot de vraag naar de betekenis ervan. In het geval van een abstract werk (bijvoorbeeld een elektro-akoestisch muziekstuk waar de klanken naar geen enkele identificeerbare bron verwijzen), is de mise-en-scène of visualisering zeer vrij omdat we op het gebied van klank over geen enkele duidelijke referentie beschikken. Wat mysterieus is, leent zich tot alle mogelijke interpretaties en metaforen. Maar zodra je een stem of een realistisch klinkende opname gebruikt, moet je die aanvaarden als personages en decors. Vanaf dat moment wordt de introductie van beelden moeilijker, of het nu gaat om een platenhoes of de affiche van een voorstelling. Moet je de voorkeur geven aan een sober en abstract beeld of het risico lopen een foto of een schilderij te tonen waardoor de toehoorders het werk (misschien verkeerdelijk) gaan interpreteren? Als je de omgevingsgeluiden van een station laat horen en het publiek een beeld van een station toont, wordt ieders ruimte tot verbeelding aanzienlijk verminderd. *Een willekeurig station* (waarop ieder voor zich het beeld zal kleven van een station dat hij/zij zich herinnert) wordt een *specifiek station* dat uniform aan iedereen wordt opgelegd. Deze notie van ruimte tot verbeelding is van groot belang omdat dat net de charme van het hoorspel uitmaakt. Door je te concentreren op een geluidsmedium met op de voorgrond een ‘instemmende blinde’ (om een uitdrukking van de artiest Dominique Petitgand over te nemen), doe je meer dan jezelf beelden ontzeggen: je opent binnen de eigen verbeelding een ruimte waar een immense vrijheid heerst, een ruimte die toelaat zich het werk toe te eigenen

terwijl de verbinding met de eigen ervaring kan worden gemaakt – je zal dan een bepaalde stem associëren met een bekend gezicht, bepaalde omgevingsgeluiden met een wijk waar je ooit gewoond hebt, enzovoort. Je moet erop toezien de geheimen en de ambiguïteit van klanken niet te verraden.

Het gehoor onderscheidt zich van het zicht doordat het veeleer verbonden is met een beweging dan met een toestand (men hoort niet *wat is*, maar *wat gebeurt*). Als je bijvoorbeeld een deur hoort slaan (*Unsere Unterschiede sind ähnlich*), negeer je de kleur van de deur en van het decor van het stuk, maar neem je onmiddellijk de heftigheid van de handeling waar. Het geluid verbindt de onmiddellijke en bijna instinctieve perceptie met de gebeurtenis terwijl de luisteraar de ruimte wordt gelaten om zijn eigen mise-en-scène te creëren. Een ander voorbeeld: als je de omgevingsgeluiden van een wachtzaal in het Brusselse Bureau voor Vreemdelingen (*Institut de Babel*) hoort, deel je in de verveling van de aanwezigen, zonder dat het daarvoor nodig is te weten hoe zij eruit zien. Het hoorspel maakt mogelijk dat de Gewelddadigheid of de Verveling ‘op zich’ gerepresenteerd kunnen worden terwijl de luisteraar de vrijheid krijgt er zelf gezichten op te plakken.

Twee verschillende mises-en-scène

Ik heb ervoor gekozen om *Institut de Babel* en *Unsere Unterschiede sind ähnlich* te vergelijken, omdat deze twee hoorspelen deel uitmaakten van twee tegengestelde visuele stellingnames, terwijl ze op cd zo dicht bij elkaar stonden.

Unsere Unterschiede sind ähnlich werd voorgesteld in Duitsland, wat in de jaren zestig en zeventig dé bakermat was van het hoorspel in haar huidige vorm, met name dankzij de WDR van Keulen. Het eerste hoorspel werd uitgezonden in oktober 1924, maar bleef lang verbonden met de klassieke literaire schrijfkunst. Pas toen schrijvers van Nieuwe Romans, zoals Nathalie Sarraute of Michel Butor, de regels van het radiospel door elkaar schudden en onderuit haalden, werd het experimenteel. Daarna hebben componisten als Maurizio Kagel (*Ein Aufnahmestand*, 1970; *Guten Morgen*, 1971;...) of Luc Ferrari (*Presque Rien n°1*, 1970; *n°2*, 1977) de muzikale mogelijkheden ervan verder ontwikkeld.

Voor *Unsere Unterschiede sind ähnlich* werd de voorkeur gegeven aan een luistersituatie die zeer nauw aansluit bij die van de radio: de luisteraars werden uitgenodigd om plaats te nemen in een donkere zaal en kregen het werk in stereo te horen door twee luidsprekers. We kunnen echter twee verschillen met een klassieke radio-uitzending opmerken. Enerzijds werden ondertitels op een scherm geprojecteerd, omdat de tekstelementen uit het Frans, het Duits en het Pools vertaald dienden te worden opdat alle toehoorders ze konden begrijpen (voor een radio-uitzending zou nasynchronisatie nodig geweest zijn, wat de mogelijkheden voor het spelen met stemtimbres en de muzikaliteit van de verschillende talen enorm zou beperkt hebben). Anderzijds, en dit is een punt dat ik graag wil benadrukken, werd het geheel gepresenteerd als een voorstelling. Terwijl de radio deel uitmaakt van de huiselijke omgeving, vereisen deze geluidscreaties van de toehoorder dat hij zich begeeft naar een zaal die speciaal daarvoor voorzien is. Terwijl de radio naar believen aan- of uitgezet kan worden, legt de geluidsvoorstelling de luisteraar het engagement op om van begin tot einde naar de ‘uitzending’ te luisteren – hij kan natuurlijk de zaal verlaten, maar dat is niet onbeduidend. Terwijl de radio vaak dienst doet als achtergrondgeluid wanneer men met andere activiteiten bezig is (men luistert naar de radio wanneer men kookt, strijkt, knutselt...) eisen geluidsvoorstellingen de volledige aandacht van de luisteraar op door hem op een stoel te doen zitten en hem te isoleren van eender welk element dat afleiding zou kunnen bieden. En terwijl radio tenslotte vaak iets is waar men individueel naar luistert, richten geluidsvoorstellingen zich tot een publiek: het gelach of de uitingen van verrassing zijn reacties van een enthousiast publiek zoals men dat aantreft in een cinemazaal. Kortom, in het geval van *Unsere Unterschiede sind ähnlich* is het hoorspel als voorstelling ten opzichte van radio wat cinema ten opzichte van televisie is. De uitdaging bestaat erin om een plaat te laten beluisteren (wat op zich een banale ervaring is) in een min of meer volkomen nieuwe context, want niemand of bijna niemand getroost zich de moeite om veertig minuten lang in het gezelschap van vreemden in het donker te gaan zitten om een plaat te beluisteren. Het feit dat de uitzending de vorm van een voorstelling aanneemt,

maakt er een belevnis en een bevoorrechte ontmoeting van, zonder dat hiervoor specifieke technische voorwaarden of een decor moeten worden voorzien.

Het zou te ambitieus zijn om hier te definiëren wat nu precies de kenmerken van een voorstelling zijn, maar we kunnen enkele elementen belichten: een voorstelling heeft iets van een ceremonie, met alle liturgische elementen die daaraan verbonden zijn (elke voorstelling wordt beheerst door regels en afgebakend door een duidelijk begin en einde) en iets collectiefs (elke voorstelling, van het antieke theater tot de meest hedendaagse voorstellingen, is een vorm van communie). Men kan stellen dat het hoorspel potentieel een theatergenre is: het volstaat immers om het hoorspel in een publieke context voor te stellen opdat de codes van een theatervoorstelling ook hier overvloedig gelden.

Voor *Institut de Babel*, dat voorgesteld werd in België, werd gekozen voor een radicaal andere mise-en-scène. In dit geval is het creatieproces eigenlijk in twee etappes verlopen: de compositie en de mise-en-scène. Het eerste element van deze tweede etappe was de installatie van een *acousmonium*, oftewel een orkest van luidsprekers (in dit geval zestien in totaal) die aangestuurd werden door een mengtafel zodat het stereosignaal kon circuleren tussen meerdere uitzendpunten. De luidsprekers werden helemaal rondom het publiek opgesteld. Daardoor werd het effect van een complete onderdompeling gecreëerd, in tegenstelling tot het *face to face* effect dat men verkrijgt bij een frontale uitzending zoals we die kennen bij een klasieke toneel/zaal opstelling.

Deze idee van onderdompeling was van groot belang, omdat het thema van dit hoorspel (de vreemdelingen in Brussel) in verband bracht met de stedelijke omgeving waar de wandelaar omringd wordt door geluiden en honderden signalen te verwerken krijgt. Het volstond om de toehoorder te plaatsen in de situatie van een bezoeker aan wie men de details toont van wat hem omringt. Hij moest geen genoegen nemen met het *aanwezig zijn* bij het spel, hij moest eraan *deelnemen*, al was het maar als passieve ontvanger.

Het gaat nog niet om een visuele bewerking, omdat men niets anders laat zien dan zwarte doos. Het gaat echter wel om een theatralisering. In die betekenis dat het in

de ruimte plaatsen van het hoorspel tevens een theatrale enscenering ervan betekent.

Aan de ene kant is deze situatie niet meer te vergelijken met het luisteren in een huiselijke omgeving – niemand beschikt over een installatie van zestien luidsprekers op zijn appartement... Aan de andere kant introduceert men opnieuw de notie van interpretatie in het genre van het hoorspel, auditieve kunst bij uitstek. Het werk, zelfs als het op een cd vastgelegd wordt, wordt live *afgespeeld* door degene die de cd oplegt. Hij of zij kiest daarbij een brede of smalle stereofonie, nabije of verre luidsprekers, scherpe of zware, op een lijn gezet of diagonaal enz...

Dit spel, dat meer lijkt op de leiding die gegeven wordt door een orkestmeester dan op het passieve toezicht dat uitgeoefend wordt door een filmopérateur is een eerste element van een voorstelling. De kunstenaar neemt geen genoegen met een druk op de 'play'-knop, hij begeleidt de bewegingen met het geluid, versterkt ze door de mengtafel te bespelen als een muziekinstrument en geeft *hier* en *nu* een derde dimensie aan het geluid. De stemmen van toeristen op de Brusselse Grote Markt beginnen plots te zoemen in de zaal alsof men de luisteraar de indruk kan geven ondergedompeld te zijn in een massa waar iedereen zijn eigen taal praat, Nederlands, Frans, Engels, Duits, Turks, Arabisch, Indisch, Chinees,...

Voor *Institut de Babel* werd de logica achter deze mise-en-scène nog verder doorgedreven. De mengtafel, recht tegenover het publiek geplaatst, werd geïntegreerd in een speldispositief dat eveneens muziekaccessoires en -instrumenten bevatte. Voor de tafel werden voorwerpen geplaatst en getoond, waarvan men het geluid eerder had opgenomen voor het hoorspel (percussie, wekkers, keukenbenodigdheden, enzovoort). Tijdens de voorstelling verliet de performer meermaals zijn tafel (zijn muziekstandaard zou je kunnen zeggen) om live de voorwerpen te bespelen die de toehoorders reeds op cd gehoord hadden. Op dezelfde wijze werd een saxofonist uitgenodigd om tijdens verschillende stukken tussenbeide te komen en zijn klanken, opgevangen door een microfoon, werden vermengd met die van het hoorspel en verspreid over de zestien luidsprekers.

Het gaat hier niet om illusionistische trucs die een voorstelling, die mogelijk niet levendig is, toch leven in te blazen. Door performers rechtstreeks te laten interveniëren, wijzigt men radicaal het verband dat ontstaat tussen wat zich op de scène afspeelt en de toehoorders. Men zou kunnen zeggen dat een klank een klank is, of die nu vastgelegd op een geluidsdrager of live gespeeld wordt, maar het ‘contract voor spektakel’, om het zo te noemen, is in de twee gevallen verschillend. Terwijl een uitzending in het donker twee totaal van elkaar gescheiden ruimtes met elkaar confronteert (die van het hoorspel en die van de zaal), doet de creatie van een scenische ruimte dienst als interface, als doorgang tussen de echte ruimte waar het publiek zich bevindt en de virtuele ruimte van de band of de plaat. Het blazende geluid van de saxofoon bevindt zich in zekere zin halverwege tussen de lach of de hoest van de kijker en het opgenomen geluid. Het voorwerp dat live wordt gebruikt, zorgt voor een opening in de muur of het doek dat de verbeelding van de realiteit scheidt. Het komt tevoorschijn uit het hoorspel zoals de held in de film *The Purple Rose of Cairo* van Woody Allen uit het filmscherm komt om het echte leven mee te maken. De mise-en-scène dient hier om twee vreemde werelden dichter bij elkaar te brengen door de grenzen ertussen minder ondoordringbaar te maken.

Het hoorspel, tussen filmprojectie en muziekconcert.

Deze case study toont twee richtingen die een geluidskunstenaar kan uitgaan op het moment dat hij zijn werk voorstelt: die waarin het hoorspel binnen dezelfde familie als de cinema wordt gerangschikt, en die waarin het binnen de muziek een plaats krijgt.

In het eerste geval is men van mening dat de geluidscreeatie op zich volstaat en dat het uitzenden ervan in een zaal op zich een voorstelling creëert, waarbij het niet nodig is om nieuwe elementen live te laten interveniëren. Een visuele component zou niet alleen geen toegevoegde waarde zijn voor het hoorspel, het risico bestaat dat het de aandacht van de luisteraars afleidt (traditioneel primeert het zicht namelijk op het gehoor) of hen beelden oplegt die ze misschien niet zelf zouden hebben gecreëerd als ze

hun verbeelding hadden kunnen laten werken.

In het tweede geval is men van mening dat de geluidscreeatie het uitgangspunt is, maar dat het bemiddeling nodig heeft. Net zoals een vertolker van klassieke muziek niet kan doen alsof men hem niet ziet en een houding moet aannemen die een bevoorrechte band met het publiek creëert, moet de performer in een hoorspel strategieën ontwikkelen opdat zijn werk een visueel aspect zou bieden dat hem veeleer van dienst is dan hem benadeelt. Aangezien ik beide richtingen heb verkend, kan ik zeggen dat er geen goede en slechte is, geen legitieme of illegitieme (laten we dit soort beoordelingen overlaten aan de hoeders van wat *aesthetically correct* is). Beide zijn interessant en laten verschillende elementen van de vorm ‘hoorspel’ tot hun recht komen. Deze vorm is boeiend voor de kunstenaar, precies omdat hij zich leent voor zeer uiteenlopende benaderingen: het hoorspel kent geen orthodoxen, voor elk nieuw werk dient een dispositief uitgevonden te worden, in functie van het betreffende thema en de stijl. Het aantal mogelijkheden ten opzichte van andere, meer geformatteerde genres, kan verbijsterend zijn, maar moet beschouwd worden als een formidabele kans! Het hedendaagse hoorspel heeft sinds haar ontstaan in de jaren zestig een geschiedenis (zie hoger), maar is niet vastgeroest in de regels die de entertainmentindustrie en haar instituten aan de cinema of de muziek hebben opgelegd. De vraag naar de theatraliteit van het hoorspel moet open blijven. Ze bestaat als een vat vol mogelijkheden, maar deze kunnen op duizend verschillende manieren uitgewerkt worden.

Zoals we gezien hebben, is iets wel of niet tonen in beide gevallen een artistiek statement dat pertinent kan zijn. Het is aan de kunstenaar om de voorstellingswijze te bepalen die het best bij zijn werk past: tussen de soberheid van het frontaal afspelen in het donker en een ruimtelijke mise-en-scène die nauwer aansluit bij de podiumkunsten.