

DE GEÏNSTRUMENTEERDE WERKELIJKHEID

AANTEKENINGEN OVER GELUID EN HOORSPEL

17 maart 2003

‘Maar is dat nou wel wetenschap wat hier gedaan wordt?’ vroeg hij. – ‘Natuurlijk is dit geen wetenschap,’ antwoordde hij zichzelf, ‘om de eenvoudige reden dat wetenschap niet bestaat, of anders geformuleerd, wetenschap is een ander woord voor vrijetijdsbesteding van overvloedige intellectuelen die gek zouden worden als ze moesten leven met de gedachte dat ze overvloedig zijn. Nog eens anders geformuleerd: wetenschap is bunk!’ Hij lachte vermaakt, liep terug naar zijn bureau, schakelde de recorder uit, spoelde de band terug en luisterde tevreden naar zijn eigen stem die heel uit de verte uit het apparaat kwam, tussen het geruis van de stad en het getsjelp van vogels, als hij de volumeregelaar in zijn hoogste stand zette’.

(J.J. Voskuil: *Het Bureau*, Boek 3, *Plankton*, Amsterdam 1996, p. 62-3)

20 maart 2003

‘Wanneer je betekenis en toon uitwist, wat hoor je dan?’

14 april 2003

Eerste opnamedag van de tweede productietranche van HET BUREAU, hoorspelserie voor de NPS naar de integrale roman van J.J. Voskuil. Krijn ter Braak en ik bewerken het boek, hij speelt Maarten Koning en ik regisseer. De NPS-RADIO zal de serie van ruim 360 afleveringen vanaf voorjaar 2004 uitzenden. Vorig jaar bij wijze van proef de eerste 40 afleveringen gemaakt; deze tranche behelst de volgende 80 afleveringen. Zo’n 90 van de in totaal 350 acteurs komen de komende weken langs.

Beschikbaarheidsproblemen maken dat ik niet alle scènes op kan nemen met alle acteurs tegelijk. Van sommige scènes neem ik deze week de ene rol op, over een paar weken de tegenrol. Technisch allemaal geen probleem. De *Spielfreude* lijdt eronder en bovendien heb ik er zelf nog een ander bezwaar tegen, dat ik hier in kort bestek niet kan uitleggen. Later misschien. Digitalisering is mooi, maar ieder voor heb z’n tegen.

Weken dat ik alleen maar tekst hoor. Weliswaar de onnavolgbare dialogen van Voskuil, maar toch mis ik al na een paar dagen het geluid. De nieuwe geluiden die we vorig jaar voor HET BUREAU maakten, zoals oude typemachines en

bakelieten telefoons, ‘medogenclose’ opgenomen, zo dat de geluiden soms niet eens meer te herkennen zijn en toch naar de jaren vijftig en zestig klinken. En de archiefgeluiden, geluiden uit het mono-archief van de Nederlandse Radio Unie, in de jaren vijftig en zestig op locatie opgenomen, veelal verdwenen geluiden: oude trams en treinen, de dorsvlegel, de koffiemolen, de kolenkachel, de stencil-machine, authentiek geroezemoes in een restaurant uit 1962.

Het hele productieproces van HET BUREAU, van boekbewerking tot eindmontage, is een voortdurend, vruchtbaar, inspirerend, scherphoudend gesprek met Krijn ter Braak, met geluid-editor Frans de Rond en een aantal andere nauw betrokkenen. Dat gesprek gaat over naturalisme, realisme, net-echt en echt; over het gebruik van geluid in hoorspel; over hoorspel als autonoom kunstmedium en als breed gedragen publieksgenre. En omdat HET BUREAU zich afspeelt tussen 1957 en 1987 kan de ontwikkeling binnen het genre hoorspel in die periode niet buiten schot blijven. We hebben ons te verstaan met de toptijd en de neergang van het genre. We willen die ontwikkeling ook hoorbaar maken: de eerste jaren uit het boek worden in mono gemaakt en in een trager tempo. We worden geconfronteerd met de eigen wetten van die ‘authentieke instrumenten’.

20 mei 2003

Het woord *hoorspel* roept op verjaardagen steevast twee reacties op: de grindbak en ‘Onnatuurrrrrlijk? Hoe bedoelt U?’ Wanneer en waarom zou dat imago toch ontstaan zijn?

Tussen de opnames door besluit ik voor dit artikel aangepast literatuuronderzoek te doen. Ik zoek in het historisch archief van de omroep, tegenwoordig ondergebracht bij de Stichting Beeld en Geluid, op het trefwoord *hoorspel*, naar klinkende lemma’s over hoorspel.

Ik luister: HAD 8258

Leon du Bois en Leo Knikman, inspiciënten, de eerste van de ‘oude’, de tweede van de ‘nieuwe’ school, in een oppervlakkig interview over hun vak: geluid maken. Du Bois werkte op de studiovloer, maakte paardengetrappel met kokosnoten en wandelde door de grindbak, Knikman werkt achter de computer, maakt samples, bewerkt opnames. Onder veel meer uiteraard.

De kunst is om het geluid van iets te suggereren door het geluid van iets anders, parafraseer ik Du Bois.

Het eerste geluid dat je van Du Bois op de media-academie leerde was een piepende deur. Een piepende deur maak je door met je vingers over een stukje tape te gaan.

Vervanging als kunst. Ik heb me daar altijd tegen verzet. In de jaren tachtig, toen de hoorspelstudio’s nog bestonden, werden daar vaak mensen rondgeleid, die het een belevenis vonden de trucjes van de suggestie geopenbaard te krijgen.

Maar toen ik vorig jaar voor HET BUREAU geluiden maakte met een leren schooltas en dat precies klonk als iemand die een krakende trap afliep, heb ik het toch maar bewaard en als zodanig gebruikt.

HA 3681

Herman van der Leelie, de roemruchte voorganger van Leon du Bois, maakte geluiden in de jaren vijftig en zestig.

‘Een stukje cellofaanpapier om een brandje te suggereren. En dat werd allemaal geaccepteerd.’

Dat is al interessanter, de inspicieënt die zich verbaast over het acceptatievermogen van de luisteraar.

HAC 910/911/912/913

GESCHIEDENIS VAN HET HOORSPEL, een klankbeeld in vier delen, gemaakt in 1968 door Leon Povel. Interessante serie omdat daar al de vraag wordt gesteld naar de toekomst van het genre. Het wezen van het genre wordt door Povel onderzocht. Deze serie had in die tijd een ideale uitgangstelling kunnen zijn voor nieuwe ontwikkelingen, maar is – ben ik bang – nooit anders dan met een nostalgisch oor gehoord.

Ik hoor een fragment van een remake van het eerste hoorspel uit de geschiedenis:

Een hoorspel uit 1924 van Richard Hughes dat speelt in een mijngang, waar het licht is uitgevallen. Een realistische benadering van de toestand van de luisteraar: ook de personages zien niets.

‘Het was natuurlijk de tijd van het realisme/naturalisme. Het gekke is dat het publiek daar nog steeds het gekst op is’, zegt S. de Vries jr. (Neerlands beste hoorspelregisseur uit de toptijd van het genre)

22 mei 2003

‘Wanneer je betekenis en toon uitwist, wat hoor je dan?’ luidt een Zen-koan.

HAC 911 GESCHIEDENIS VAN HET HOORSPEL, S. de Vries jr.:

‘Dat is ook het grote bezwaar dat ik tegen veel acteurs heb.

De acteur is zover van zijn luisteraar af als de microfoon van hem verwijderd is.

Nie’waar, dus de dictie moet een andere zijn.

Ik herinner me nog bijvoorbeeld heel goed, in ‘t begin, ‘t mocht niet, had ik vaak leerlingen van de toneelschool in mijn hoofd, tegen wie ik in het begin dadelijk al zei: “Alles wat je op de toneelschool geleerd heb, wil je dat hier vergeten. Je spraaklessen, wil je niet denken aan de fouten van je dictie, waarop ze je attent hebben gemaakt. Je spreekt maar met die dictiefouten, want als ik hoor dat je je best doet om dat weg te werken, hoort de luisteraar dat ook, en ben je verloren.”’

28 mei 2003

Grootste moeilijkheid met mijn bijdrage aan dit tijdschrift is dat ik niks kan laten horen aan de lezer. Ik ken – anders dan wetenschappers – het geschreven woord alleen als halfproduct, als aanleiding om geluid te maken.

2 juni 2003

HAC 912 GESCHIEDENIS VAN HET HOORSPEL, deel 3. Vanaf 7'30" zegt hoor-
spelmaker Leon Povel:

'Het hoorspel existeert slechts in de fantasie van de individuele luisteraar. Aan die fantasie worden ingrediënten toegespeeld, die hijzelf moet uitwerken tot een fantasiebeeld. En dat nu is het wezen van het hoorspel: het bespelen van de fantasie. De handeling speelt zich niet vóór de luisteraar af, maar ín hem. En hierop steunen dan ook weer de argumenten die tegen het stereofonische spel kunnen worden aangevoerd, omdat stereofonie – om precies te zijn de plaatsbepalende stereofonie – het spel weer uit de luisteraar haalt en voor hem neerzet'.

Zeer interessante stelling over stereo. Een jaar na dit klankbeeld werd stereo de uitzendstandaard van de Nederlandse omroep. Povels verzet tegen stereofonie is interessant in relatie tot de vraagstelling waar het hoorspel nou eigenlijk aan onderdoor gegaan is.

Ik maak de jaren 1957 tot 1969 uit HET BUREAU in mono en het is een genot om naar de eigen wetten van mono te luisteren. Radio in de diepte, in plaats van in de breedte. Dichtbij en veraf vervullen in mono de rol van de plaatsbepaling, die in stereo door links en rechts worden vervuld. Maar dichtbij en veraf zijn niet alleen plaatsbepalende parameters, ze werken op de luisteraar ook direct als tekenen van belangrijkheid, als tekenen van psychologische of dramatische voorgrond en achtergrond. Stereo is vaak platter dan mono.

Povel:

'Een hoorspel kan alleen tot stand komen via de radiotechnische apparatuur, en dat is dus heel iets anders dan bijvoorbeeld een radioconcert dat wordt uitgezonden. Het concert is in de concertstudio volledig aanwezig. De radio draagt het aanwezige alleen maar over. Het hoorspel bestaat niet in de hoorspelstudio. Het kan alleen maar via de apparatuur gerealiseerd worden.

Hoorspel is omgekeerd theater. In het theater maakt het beeld, het uiterlijk duidelijk wat er in het innerlijk omgaat. In het hoorspel maakt het innerlijk duidelijk wat de uiterlijke situatie is'.

Deze laatste opmerking van Povel maakt mij veel duidelijk over mijn passie voor radio en mijn gemengde gevoelens ten opzichte van theater. Verdient uitwerking op later tijdstip.

4 juli 2003

HAC 913 GESCHIEDENIS VAN HET HOORSPEL, deel 4

Toon Rammelt, hoorspelregisseur in de jaren veertig en vijftig en schrijver van het als tijdsbeeld interessante boekje *Het Luisterspel bekeken* uit 1941. Hier aan het woord in 1968:

‘Krakende deuren en ... en open- en dichtgaande deuren ... eh ... daar waren wij zo nadrukkelijk op belust ... dat was eigenlijk onzinnig, maar dat ontdekten we pas later ... het is niet zo dat je dus in het gewone leven, tenzij iemand nou weggaat en opzettelijk in grote boosheid een deur hard achter zich dichtgooit, dan krijgt dat geluid van die deur een functie, dat betekent wat, het houdt wat in, maar in gewone omstandigheid is het geluid van een open- en dichtgaande deur nauwelijks van enige betekenis, van enige functie, en dat ontdek je ook niet in de gewone gang van zaken, maar wij wilden dat er altijd erg graag in hebben. Later zijn we daar natuurlijk van afgestapt en toen kreeg het veel minder ... want juist dit zogenaamde realisme was eigenlijk heel irreal, want in werkelijkheid let je daar niet op, op al die gedruisen, het maakt het alleen maar rommelig en roezemoezig en ... en vervelend.’

Willem van Capellen, regisseur en acteur over suggestie:

‘Maar de mensen accepteerden het toen hè.’

8 juli 2003

Jan Jonker van het audio-archief van de Stichting Beeld en Geluid (het voormalige omroeparchief) zegt: ‘Wij zijn nog niet rijp voor geluid.’ Intrigerende uitspraak in zo een beeldcultuur als de onze. Om er vanuit te gaan dat beeld niet een vervolmaking is van geluid (zoals televisie altijd gezien wordt in de media-historie als een vervolmaking van de radio, als een stap voorwaarts in de vooruitgang van de mens), maar dat beeld een voorstadium is van geluid. Beeld is een onbeholpen wijze van communiceren, geluid moeten we nog leren horen.

12 juli 2003

Leon Povel, 1968, geparafraseerd:

Realistisch geluid, dat wil zeggen geluid dat de realiteit suggereert.

De functie van realistisch geluid in het hoorspel is:

- a. dramatisch
- b. plaatsbepaling
- c. sfeerbepaling

Ik zet er een schemaatje naast.

Er zijn twee soorten geluid, beschouwd vanuit het gebruik:

1. Geluid als beeldgenerator
2. Geluid als abstracte klank.

En er zijn twee soorten geluid, beschouwd vanuit de bron:

- x. Geluid dat iets suggereert (windmachine), net alsof, inspiërentengeluid
- y. Geluid dat iets is. Opgenomen werkelijkheid.

Ik heb de indruk dat door het in formules plaatsen van deze a, b, c, 1, 2, x en y wetenswaardige noties te vinden zouden zijn met betrekking tot het gebruik van

geluid in hoorspel. Samen met een bètadenker zou ik me daar wel aan willen wagen. Alleen niet.

18 juli 2003

Kom op één dag twee citaten tegen uit hetzelfde jaar, 1941, over precies hetzelfde onderwerp, diametraal tegenover elkaar staand.

Toon Rammelt:

‘De uitspraak, dat het woord het hoofdbestanddeel van het luisterspel is, mag er voor menigeen nogal nuchter en voor de hand liggend uitzien, in het licht van sommige kritieken is zij dit toch niet.

Men zal zich herinneren dat er ook hier te lande stemmen zijn opgegaan, die het woord de bevoorrechte plaats, welke het ten opzichte van het gedruisch inneemt, betwisten.

Stemmen van hen, die naar het “absolute luisterspel” streefden, een geheel nieuwe, zelfstandige kunst van gedruischen, die voor zichzelf moesten spreken.

Maar de kunst van zichzelf interpreterende gedruischen zonder woorden is een onmogelijkheid gebleken. Zo schoon en krachtig als het woord is onder de menselijke uitdrukkingsmiddelen, zo beperkt is het gedruisch.

Het gedruisch in het luisterspel moet ondersteund worden door het woord, zoals het zelf wederkeerig het woord ondersteunt.’

John Cage:

‘Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.’

Rammelts opvatting is tekenend voor de waardering van geluid in het hoorspel in Nederland, zelfs in de toptijd. Cage geeft in drie zinnen het motto dat al 25 jaar ongemerkt boven mijn bureau zweeft.

Nog een keer John Cage:

‘Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.’

22 juli 2003

Inspiciënten zijn meesters in het maken van geluid dat naar beeld verwijst. Zodat je bij beluistering meteen het juiste plaatje voor je ziet.

Leo Knikman: ‘Goede radio is beeldende radio, visuele radio.’

Dat mag zo zijn, maar dat is niet mijn radio.

Mijn eerste hoorspelplan diende ik in bij Jan Starink van de KRO in 1978. Crux van dat plan was dat de monoloog (gebaseerd op brieven van Julie Talma aan Benjamin Constant) op locatie zou worden opgenomen. Starink was direct akkoord. Vijf dagen op pad met een reportagewagen voor een hoorspel van 35 minuten was in die tijd geen probleem. Maar belangrijker was dat Starink begreep waarom ik dat wilde, waarschijnlijk beter dan ikzelf. Iemand van zijn

afdeling stelde tijdens een voorbereidende vergadering voor dat er een inspicient mee moest om de geluiden te maken, en de beste inspicient van de Nederlandse omroep was beschikbaar. Ik klapte van schrik volledig dicht, maar ik wist niet waarom. Starink zei meteen dat dat in dit geval niet nodig was. Hij begreep dat het er mij niet om ging geluiden te laten horen die 'net echt' waren, maar juist dat het er mij om ging echte geluiden te vangen, die hun eigen leven mochten leiden.

Starink begreep dat ik iets wilde laten horen als hoorspel, als audiodrama, dat zijn eigen echtheid had. En nog het liefst met materiaal dat uit de werkelijkheid afkomstig was. Dus niet een nabootsing die naar de werkelijkheid verwees, maar een fragment van de werkelijkheid zelf, een brokstuk, een snipper, een sample werkelijkheid, die in de kunstmatige omgeving van het hoorspel een artefact wordt. Ontleend aan, maar niet verwijzend naar de werkelijkheid.

Ik lees nooit romans en kijk zo min mogelijk naar speelfilms. Ik verdraag de net-alsof wereld slecht. De geconstrueerde nabootsing van de werkelijkheid waarin geen losse eindjes bestaan. Het leven is niet anders dan losse eindjes. Overleven, zo ook kunst maken, is orde zoeken in die chaos. Maar de meeste romans en speelfilms zoeken geen orde in de chaos, maar scheppen eenvoudig een perfecte orde *naast* de chaos.

Een van de redenen waarom ik *Het Bureau* van Voskuil zo intrigerend vind: Hij laat ons getuige zijn van een wanhopige, niet slagende poging orde te scheppen in de chaos van de echte werkelijkheid. Geen nabootsing die naar de werkelijkheid verwijst, maar brokstukken, fragmenten, snippers, samples van de werkelijkheid zelf, die in de kunstmatige omgeving van het boek tot artefact worden.

1 augustus 2003, Santec, Bretagne

Opnamen tweede tranche HET BUREAU afgerond, eerste acht dagen monteren zitten erop. Eindelijk geluid gehoord. De interferentie tussen de vaak realistische eisen die het boek aan mij stelt en mijn overtuiging dat realisme de dood in de pot is, moet leiden tot iets dat recht doet aan de uitstekende oren van Voskuil. Steeds duidelijker wordt ons waarom we ooit een radio-script in het boek van Voskuil lazen. Zijn veelvuldige beschrijvingen van dat wat zijn hoofdpersoon hoort; het feit dat zijn hoofdpersoon in geluid droomt, zijn uitstekende fonetische notatie van dialecten, zijn muzikale dialogen. Voskuil heeft goede oren en weet dat de perceptie van geluid een hoogstpersoonlijke aangelegenheid is:

'Als je alles probeert op te schrijven, heb je de neiging je af te sluiten voor geluiden. Je concentreert je op lagen en soorten geluid. Het is moeilijk om tegelijk alles te horen. [...] Toch, denk je dan, ligt daar je verweer tegen de angst. Angst is dat je niets meer hoort en ziet dan jezelf, en aangezien daaraan een eind moet komen, moet je jezelf binnenstebuiten keren. Een aantrekkelijk beeld. Zolang je niet alle geluiden hoort, ben je maar een stukje binnenstebuiten gekeerd'.

(J.J. Voskuil, *Het Bureau*, Boek 1, *Meneer Beerta*, Amsterdam 1996, p. 502)

Even een week niet in de studio, maar in een stulp aan een uitgestorven stuk kust. Ruis van bomen en zee niet van elkaar te onderscheiden. Niet op te nemen en zeker niet weg te filteren. De bomenruis maakt dat het ritme van de zee niet te herkennen is. Gesprek onmogelijk. Frequentiebrede ruis, die wel eens optreedt bij een studiocrash. Hier mooi.

De wind op mijn oren klinkt vrijwel hetzelfde als wind in de microfoon. Ook oren klappen dicht van wind. Of althans we horen bij de windruis in vlagen een laag bulderend geluid in ons oor zelf. We horen het oor, in plaats van de wind. Maar dan: wind maakt geen geluid, wind hoor je altijd alleen maar doordat het iets anders (boom, water, kier in raam) als een instrument bespeelt. Zo ook bespeelt de wind mijn oren, wervelt om mijn schelp en buldert in mijn buis, alleen omdat mijn oren een obstakel vormen voor de wind. Dus verschil is er eigenlijk niet tussen bulderen in mijn oor of ruisen in een boom of gieren door een kier.

Geluidstechnici zijn panisch voor wind. Kleine wind (de lucht die met het spreken meekomt) en grote wind. Het gebruik van plopkappen en windkappen is in de geluidstechniek een vak apart. Want wat wind met een microfoon doet, namelijk deze bespelen omdat het een obstakel vormt, net als mijn oor, mag je niet horen. Je mag, is het ideaal van iedere technicus, de techniek niet horen. De microfoon die dicht klapt veroorzaakt een breuk in de 'objectieve' weergave van de werkelijkheid. Als de wind het membraam van de microfoon dichtslaat, zoals het ook mijn oor dichtslaat, staat de microfoon als een subject tussen de luisteraar en het object (de geluidsbron) in. Door die subjectieve, windgevoelige intermediair zijn wij niet meer *in* het geschapen geluidsbeeld, maar staan wij *erbuiten*. Of, anders geformuleerd: is het geschapen geluidsbeeld niet meer *in* ons, maar buiten ons aanwezig.

Vreemd, dat we dat met onze eigen oren niet hebben. Vreemder nog die neiging van de 'verteller', de overdrager, om zichzelf altijd uit te gommen, de intermediair onzichtbaar, onhoorbaar te maken.

En dan het bekende middel om in hoorspel iets actueel, werkelijk te maken: een ooggetuigenverslag van iets dat niet in onze tijd speelt (de Franse Revolutie, de landing van buitenaardse wezens) laten we spelen door een acteur als een opgewonden reporter, die in de microfoon schreeuwt, zodat die dichtklapt, met zware compressie, krakende telefoonlijnen en wegvallende verbinding. Daar introduceren we een zeer hoorbare intermediair om de luisteraar er zo levendig mogelijk bij te laten zijn. De radio zelf als vorm. *The medium is the message.*

Componist Mauricio Kagel ontwierp een audiocompositie over de destructie van microfoons. Voorgescreven is hoe aangesloten, werkende microfoons aan hun einde komen. Eén microfoon wordt ingevroren, een ander wordt ondergedompeld in een emmer water, een derde wordt op een steen kapot geslagen, enz. Het geluid van de bezwijkende microfoon is de muziek. Een verregaande poging om de intermediair terug te plaatsen in de keten tussen bron en luisteraar. De microfoon zelf wordt het instrument dat bespeeld wordt. Overbrenger van geluid wordt generator van geluid. En dat wat over het algemeen het over te

brengen object vormt (de vrieskou, het water, de steen) wordt hier tot bespeler van het instrument.

Later die dag:

De mediahistoricus zal ongetwijfeld de opkomst van de televisie aanwijzen als belangrijkste oorzaak van de teloorgang van het genre hoorspel. Ik hou het graag bij eigen verantwoordelijkheid en wens dus de oorzaak in het genre zelf te zoeken.

Vraag: zou er een verband bestaan tussen de verbetering van de geluidskwaliteit in opname, weergave en uitzending enerzijds en het tanende geloof in hoorspel als autonoom kunstgenre anderzijds?

FM, stereofonie, hifi, het lijkt het hoorspel allemaal geen goed gedaan te hebben. Zou het verzet van Leon Povel tegen de plaatsbepalende stereofonie de sleutel zijn tot de neergang van het hoorspel?

De techniek heeft de behoefte de klinkende werkelijkheid steeds perfecter, zoals dat heet 'objectiever' weer te geven. Steeds sterker wordt gestreefd naar het elimineren van de intermediair. Plaat- en bandruis zijn verdwenen, microfoons moeten meetbaar zo min mogelijk kleuren, het geluid mag niet meer uit een of twee speakers komen, maar moet van alle kanten komen. Alles 'net echt'.

Maar die net echte werkelijkheid gaat ten koste van de mythe.

De mythe wil zeggen: 'Ja jongen, deze wereld is de echte niet.'

De binnenwereld, die ook volgens Povel de kracht is van het hoorspel, wordt door de technische ontwikkelingen onvermijdelijk vervangen door de buitenwereld. Hoewel, onvermijdelijk is dat natuurlijk niet. Ook met nieuwe, meer perfecte, zogenaamd objectievere technieken moet een binnenwereld te scheppen zijn. De mythe mag toch niet het uitsluitend domein zijn van imperfecte techniek. Dat zou lijken op dezelfde absurditeit als de stelling dat wij Van Goghs unieke kijk op de werkelijkheid danken aan een oogafwijking van de kunstenaar.

'Wanneer je betekenis en toon uitwist, wat hoor je dan?'

Een Zen-koan kan niet door analyse gekraakt worden. Concentratie op de vraag lost de vraag niet op.

Het gaat er bovendien niet om de vraag op te lossen, althans niet in een antwoord. De vraag stellen en steeds weer blijven stellen brengt je tot luisteren. Gedachteloos luisteren naar wat geluid eigenlijk is. En dan lost de vraag op, zoals zout in water oplost. De geest is verrijkt zonder dat er een antwoord gevonden is.

2 augustus 2003, Santec, Bretagne

'Een stukje cellofaan om een brandje te suggereren, en dat werd allemaal geaccepteerd.'

'Het was net echt, zei'en ze dan.'

'Maar de mensen accepteerden het toen, hè.'

Herman van der Leelie, S. de Vries jr., Willem van Cappelle. Drie belangrijke figuren uit de toptijd van het hoorspel, geïnterviewd door Leon Povel in 1968. Alledrie spreken zij over de wijze waarop in de jaren veertig en vijftig geluiden worden gemaakt en gebruikt.

De grindbak, de regenkoker, de windmachine, de kokosnoten, het infanterieraam, het cellofaanbrandje enzovoort.

En alledrie gaan uit van een realistische perceptie bij de luisteraar. Op z'n best werd het geluid gewaardeerd als 'net echt', maar in elk geval werden de geluiden in al hun onbeholpenheid geaccepteerd.

Is dat wel waar, en was dat wel de bedoeling? Het zou een onderzoek waard zijn om erachter te komen of de bedoeling van de hoorspelmaker en de perceptie bij de luisteraar in die toptijd inderdaad op elkaar aansloten. En wat er eigenlijk precies in die keten tussen maker en luisteraar is verbroken toen het genre in ongenade raakte.

'Het was natuurlijk de tijd van het realisme/naturalisme. Het gekke is dat het publiek daar nog steeds het gekst op is.' (S. de Vries jr. in 1968)

Maar realisme en net-echt is niet hetzelfde. Realisme is een stijl en net-echt is ... net-echt.

Zou er in de, veelal mondelinge en praktische, overdracht van inspicieënt op inspicieënt iets verloren zijn gegaan ergens in de jaren vijftig en zestig?

En is dat wellicht precies het besef van dat verschil tussen het stilistisch realisme en het net-echt?

Als dat zo is dan zouden alle geluiden die nog wel vanuit een stilistisch realisme gemaakt zijn niet beoordeeld moeten worden op hun kwaliteit van gelijkennis met de hoorbare werkelijkheid. De kwaliteit van die geluiden zou zijn dat ze een teken zijn.

Geen werkelijkheid maar waarheid, geen decor maar betekenis, betekenis voor het drama.

De windmachine was dan niet bedoeld om op echte wind te lijken, de regenkoker niet op echte regen. Wind en regen waren geen meteorologische gestelhdheden die moesten worden overgedragen. Wind- en regenmachine waren instrumenten om de spanning in het drama te verhogen, net als trillende contrabassen en ijle violen.

Oorspronkelijk teken, geen nabootsing van de werkelijkheid.

En voor dat doel was een instrument geëigender dan het echte geluid.

Met een instrument is het duidelijker afspraken maken met je luisteraar. De luisteraar kan nooit gedacht hebben dat de windmachine een nabootsing was, hij moet altijd geweten hebben dat echte wind anders klonk en de betekenis van een windmachine dus ook een andere moest zijn.

De luisteraar is niet dom en was dat vroeger ook niet. De perfectionering van 'objectieve' geluidswaergave heeft de luisteraar eerder minder kritisch gemaakt in zijn luistergedrag. Wat niet perfect is, kan niet van betekenis zijn, moet de gedachte zijn die de luisteraar door de technische ontwikkelingen is opgedrongen.

Ergens moet er bij maker en luisteraar iets zijn misgegaan in het besef van het verschil tussen stilistisch realisme en net-echt.

Ooit moet iemand de nadruk zijn gaan leggen op de onbeholpenheid van een windmachine in vergelijking met locatieopnamen van wind. Vanaf dat moment is de lading van het Teken verloren gegaan.

Het stilistisch realistische Teken werd een net-echt-geluid, dat door de technische ontwikkeling al snel vervangen kon worden door een steeds echter geluid. Echt, maar zonder andere betekenis dan de echtheid.

Deze hele gedachtegang is allerminst wetenschappelijk verantwoord, maar daarom wellicht niet minder waar. In ieder geval zou deze loop der dingen een aantal ontwikkelingen kunnen verklaren. Radiobeleidsmakers zijn niet bereid te investeren in een genre dat van onbeholpenheid aan elkaar hangt, luisteraars herkennen de Tekenen niet meer, technici gaan hun eigen weg in de richting van 'objectieve' perfectie. Makers laten het realisme los: in associatieve, poëtische, introspectieve hoorspelen zoekt men de weg naar het innerlijke Teken terug, maar door de inflatie van het realistische geluid en de gelijktijdige opkomst van elektronische, gesynthetiseerde geluiden werd het Teken verbonden met abstracte klank.

Bij een uitwerking van deze theorie zou SPRONG IN HET HEELAL een sleutelrol moeten spelen. Voor dat beroemde hoorspel hebben inspicieënten hun laatste grote krachtsinspanning geleverd: oneindig veel nieuwe geluiden werden gemaakt om de toen nog volledig onbekende geluiden uit de ruimtevaart te suggereren. Niemand wist naar welke werkelijkheid die geluiden moesten verwijzen. Misschien lag daar de sleutel tot het succes. Realisme was het, maar net-echt kon het niet zijn. De makers verklaren later dat ze bij de eerste rechtstreekse uitzending op televisie van een lancering van een raket versted stonden van de gelijkenis met hun jaren eerder geproduceerde geluiden.

'Maar de mensen accepteerden het.'

Hoorspelmakers kijken terug, interpreteren hun eigen werk als onbeholpen en de luisteraar als ofwel dom, ofwel mak of in ieder geval uiterst coulant.

Zo'n debunking visie op het eigen genre kan niet anders dan een *self-fulfilling prophecy* opleveren.

Uiteindelijk zijn het alleen nog de componisten die het realistische geluid de rol van het Teken hebben kunnen teruggeven. Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, en bovenal Luc Ferrari. En luisterend naar de eerder geciteerde uitspraak van John Cage noem ik een enkele maker van zogenaamde abstracte radiokunst ook graag componist.

5 augustus 2003, Santec, Bretagne, 8.55, bedrand

Ik hoor: een hond in de verte, zijn geblaf kaatst tegen een muur; mussen, kraaien en meeuwen; landbouwwerktuig in vlagen van zeer ver; een druppende

kraan in de badkamer achter mij; kerkklok slaat negen keer, ongeveer in metronoomcijfer 60, met een kaatsing na ongeveer $\frac{1}{4}$ seconde.

Hoe luister ik eigenlijk? Is het mogelijk naar geluid te luisteren zonder daarbij meteen een beeld te krijgen? Een oog kan scherp stellen, een oor niet, heb ik altijd geleerd. Maar ik geloof niet dat dat juist is. Ook met je oren kun je scherp stellen. Pratend in een drukke kroeg focus je op de stem van degene met wie je praat. De andere geluiden zijn er wel, luid zelfs, maar ongearticuleerd. Ooit iemand ontmoet die de hersenwerking tijdens zo'n kroeggesprek onderzocht. We verstaan maar de helft van wat onze gesprekspartner zegt, maar de rest vullen we aan. Zo'n situatie is erg lastig nabouwen in een hoorspel. Een deel van de aanvulling wordt gebaseerd op wat we zien, we kunnen ineens liplezen, en een ander belangrijk deel van de aanvulling wordt gevormd door een gemeenschappelijk begrippenkader met de gesprekspartner. In een vreemde taal, of met een vreemd iemand is dat ook lastiger.

Maar technisch gezien komen er nog obstakels bij: de relatie tussen de zeer luide achtergrond en de solostem die daar maar net, en soms niet, bovenuitkomt is naar de 'objectieve' werkelijkheid nauwelijks hoorbaar te maken. Het verschil tussen de stem waarop gefocust is en de ongearticuleerde achtergrond vereist een vervorming die in een nagebootste audio-situatie onmiddellijk té vervreemdend aan doet. Alsof het *point-of-ear* dat is van iemand met zware hoofdpijn. Nog afgezien van het feit dat bij mijn weten geen hoorspelmaker er geloofwaardig in is geslaagd het geluid van een stem zo te laten horen zoals wij onze eigen stem horen. Hyperrealisme leidt tot vervreemding.

Ik kan naar de hierboven beschreven ochtendgeluiden van een klein dorp in Bretagne op twee manieren luisteren.

1. Beeldend, anekdotisch, beschrijvend, realistisch.
2. Muzikaal, abstract.

De eerste wijze is de meest gebruikelijke. Ik hoor een hond en zie direct een hond voor me en stel me de situatie voor waarin die hond blaft. Ik zoek een causaal verband met de andere geluiden (landbouwwerktuig, vogels). Als ik dat verband niet kan vinden sluit ik de andere geluiden uit, ik hoor ze alleen nog ongearticuleerd, ik focus op de hond die ofwel mijn medeleven ofwel mijn irritatie ten deel valt.

De tweede wijze van luisteren heeft mijn voorkeur. Ik luister volstrekt ongefocust, ik hoor alle geluiden in een onderlinge samenhang, die louter muzikaal is. Ik hoor de hoorbare werkelijkheid alsof de wereld gecomponeerd is.

Ik kan deze ochtend in Bretagne en mijn plaats daarin eindelijk begrijpen als ik deze geluiden hoor als een geïnstrumenteerde werkelijkheid.

Glenn Gould kon ongefocust luisteren naar verschillende gesprekken die tegelijkertijd om hem heen in een restaurant plaatsvonden. Als bij een Bach-fuga kon hij de verschillende stemmen en gesprekslijnen polyfoon volgen.

Na enige tijd op deze muzikale, ongefocuste, niet anekdotische wijze geluisterd te hebben treedt een nog abstractere fase in: niet alleen de anekdotiek achter

het geluid verdwijnt, maar ook het automatisme van het benoemen van het geluid verdwijnt. Ik hoor niet meer een hond, ik hoor een geluid dat, aan de betekenis van hond voorbij, een partij is in de partituur van de geïnstrumenteerde werkelijkheid.

John Cage:

'Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.'

Nog langer luisterend treedt een derde fase in: een fase die volgens mij met de microfoon niet is vast te leggen. Ik hoor wat ik niet anders kan beschrijven dan als 'het basso-continuo' van de geïnstrumenteerde werkelijkheid. Ik hoor de onhoorbare samenhang van de gehoorde geluiden. De puls, de maat, het ritme waarop de geluiden van hond, landbouwwerktuig, vogels, klok, kraan hun eigen ritme baseren.

De scepticus zal betogen dat voor iemand met enige kennis van moderne muziek iedere chaos wel in enig maatsysteem is onder te brengen. Maar zo is het toch niet.

De Nada Brahma kan ik hier niet langer ongenoemd laten.

'God is geluid', is misschien de beste vertaling van dit Sanskriet begrip.

Joachim-Ernst Berendt maakte er begin jaren tachtig een fascinerend radioprogramma van vier uur over voor de ZDF. Naar aanleiding daarvan verscheen er een boek, dat een chaotische indruk maakt, buitengewoon slecht in het Nederlands is vertaald en is uitgegeven in een hinderlijk new-age-imago. Het doet de inhoud en betekenis van het oorspronkelijke script van Berendt geen recht, maar omdat radio vergankelijk is, behelp ik mij met dat boek.

'Heel de kosmos, tot ver in de diepte van pulsars en zwarte gaten, de subatomaire wereld met zijn elektronen en fotonen, de wereld waarin we leven, met bladeren, dierlijke en menselijke lichamen en mineralen, wordt dat allemaal verondersteld te zijn gevormd volgens de wetten van de harmoniek en dienovereenkomstig te vibreren? Moeten we niet aannemen dat de dingen precies andersom zijn, dat de harmonie in de muziek gevormd werd volgens de structurele wetten van onze wereld, van de macrokosmos en van de microkosmos?'

(J.-E. Berendt, *Ons derde oor: luisteren naar de wereld*, Den Haag 1989, p. 108)

Berendt geeft een rugzak vol met congruenties tussen westerse wetenschap en oosterse filosofie, met betrekking tot de hierboven beschreven Harmonie der Sferen. Ik kan hem niet altijd volgen, ik ben het ook niet steeds met hem eens. Met name als hij het westerse tonale muzieksysteem, dat niet langer dan driehonderd jaar heeft gefunctioneerd, uitroept tot superieur aan alle andere muzikale systemen, dan gaan al mijn haren overeind staan. Maar mijn fascinatie met

dit boek (als neerslag van zijn radioserie) zit in het feit dat ik de ervaring ken, dat ik een verre echo van die Nada Brahma soms kan horen, als basso-continuo van de geïnstrumenteerde werkelijkheid.

‘Wanneer je betekenis en toon uitwist, wat hoor je dan? Je hoort de oerklank, je hoort Nada Brahma.’

(Berendt, *Ons derde oor*, p. 109)

Ik kom terug bij een aantekening die ik in dit logboek maakte op 14 april over mijn bezwaar tegen het niet in één keer opnemen van een scène met meer acteurs.

In 1999 maakte ik daarover een aantekening in de toelichting bij mijn audio-grafie *LOBITH*:

‘Het knippen in opnames en het over elkaar leggen van verschillende opnames is met computerediting zo eenvoudig dat er geen overweging lijkt te bestaan het niet te doen. Maar altijd geeft het mij bij beluistering een zekere onrust. Zou er zoiets bestaan als een Harmonie en Ritme der Sferen? Een continuüm van een langzaam veranderende onhoorbare trilling. Ieder moment in de tijd zou dan een eigen trilling hebben, die fungeert als draaggolf van alle geluid. Bij ieder vastleggen van een hoorbaar geluid wordt ook die onhoorbare draaggolf vastgelegd. Monteren zou dan een knip in het continuüm van de Sferische Trilling opleveren, of een interferentie van twee verschillende momenten van de Sferische Trilling’.

10 augustus 2003, Hilversum

Morgen weer de studio in. Vandaag moet ik dit logboek afsluiten. Orde in de chaos gezocht, geen orde naast de chaos geschapen met deze aantekeningen. Veel losse eindjes, veel punten die om verder denken vragen.

HET BUREAU is het meest realistische werk dat ik ooit gemaakt heb. Er moet ook op anekdotisch niveau het een en ander worden overgebracht. Maar de fascinatie voor *HET BUREAU* bestaat toch in het extreem subjectief perspectief van Maarten Koning, de hoofdpersoon die in geluid droomt. Daar vindt de interferentie plaats met mijn eigen passie: het realistische geluid zijn muzikale abstractie teruggeven, zijn lading als Teken, zijn partij in de partituur van de geïnstrumenteerde werkelijkheid.

PS

Blijf luisteren!