Het exces in het luisteren

Performativiteit van geluid in theater

Pieter Verstraete

Performativiteit van geluid in theater? Dan denk ik meteen aan een magistrale scène in To You, The Birdie! (Phèdre) uit 2002, van het New Yorkse gezelschap The Wooster Group. Ik herinner me nog helder hoe de illustere Willem Dafoe in de rol van Theseus als krachtpatser traag over de scène schreed en elke pas, spier- of pinkbeweging het geluidseffect van een donderslag veroorzaakte. Als een Grieks, witmarmeren standbeeld dat tot leven kwam, kraakte en barstte hij als het ware door een geluidsmuur. 'Sonic boom', maar dan in slow motion. Dafoe's diep 'dreunende' stem rolde door subwoofers de zaal in en prikkelde de trommelvliezen van de toeschouwers gevoelig. Aldus performativiteit: geluid raakt de toeschouwer onoverkomelijk. Het dwingt je tot een reactie, zowel lichamelijk als cognitief. Als theaterteken markeert het vaak, bewust of onbewust, een aanwezigheid van een object of persoon. Maar het doet meer dan dat. Geluid becommentarieert, zoals in het excessieve effect bij de potsierlijke spierbewegingen van Dafoe's torso. Het werkt affectief op de buikspieren, het middenrif of de viscerale holtes van de buik. We krijgen er sporadisch kippenvel van. Want we luisteren niet alleen met onze niet-te-sluiten oren, maar met het hele lichaam.

Geluid kreeg in het theater al van kindsbeen performatieve functies toebedeeld. Sterker nog, performativiteit heeft alles met geluid te maken. Bij de oude Grieken weergalmde het stemgeluid doorheen het trechtervormige mondstuk van een weerbarstig masker en zo ontstond het principe van het persona: in het doorklinken (per-sonare) van een stem in de lege ruimte van de scène ligt de oorsprong van het personage bij monde van de geluidstechniek. Vandaag is die technologie zo geëvolueerd dat het medium of het kanaal helemaal niet meer zichtbaar is, maar het principe is hetzelfde gebleven. Geluid brengt een personage tot leven. Het geeft haar presentie. Het doet de toeschouwer zien en geloven dat een personage er daadwerkelijk is, én het typeert haar auditief. Het laat hoorbare sporen na op het misschien wel intiemste orgaan in het menselijke lichaam: het binnenoor. Dat is de performatieve kracht van geluid. Jean-Paul Sartre beschrijft die in zijn L'Être et le Néant (1943) wanneer hij het principe van de akoestische blik toevallig uitvindt. Hij vertelt hoe een man helemaal opgaat in zijn blik door een sleutelgat, totdat hij voetstappen hoort in de traphal. Het geluid van die onzichtbare stappen, gevolgd door stilte, heeft het nare effect van een blik in de rug. De akoestische blik van de onzichtbare andere perforeert (en 'performeert') de blik van de kijker, die als aan de grond genageld verstomt en zich betrapt voelt in haar kijken.

'filmische' illusie van akoesmatisch geluid

Sartres akoestische blik vertoont overeenkomsten met wat eigenlijk al een niet te onderschatten effect was van het masker in het Griekse theater: het masker maskeerde letterlijk de

spreker, en vervreemde zo de stem van haar bron. Het onzichtbare geluid heeft iets zelfstandigs, iets 'uncanny'. Dit principe is nochtans sinds de fonografie, de radio en de telefoon inherent deel geworden van onze moderne luistercultuur. We kijken er gewoon niet meer van op, hoewel de splitsing van geluid en bron verstrekkende gevolgen heeft gehad voor het luistergedrag van vandaag. Dit werd kennelijk al lang voorbereid in het theater. Zoals in To You, The Birdie! al blijkt, maakt The Wooster Group dankbaar gebruik van onze moderne luistergewoontes en klanklandschappen. Maar laat mij eerst even ingaan op de gevolgen hiervan voor de luisterattitudes van de moderne toehoorder.

Geluid waarvan de oorsprong niet meteen zichtbaar is, duidde Pierre Schaeffer zo'n halve eeuw geleden voor het eerst aan met de term 'akoesmatisch' geluid. De akoestische blik van Sartre ontstond ook in een dergelijke, akoesmatische context. De term werd vermoedelijk voor het eerst vermeld door Jérôme Peignot in het Frans als 'acousmatique', van het Griekse akousma, wat zoveel als auditieve perceptie betekent. Pierre Schaeffer pikte de term op uit een woordenboek toen hij de musique concrète een theoretische basis wilde geven in zijn Traité des objets musicaux (1966) en koppelde het aan het begrip 'sonorisch object': door de elektronische opname werd geluid als object losgekoppeld van haar oorsprong en leidde het voortaan een eigen leven. Los van het theoretische idealisme, haalde R. Murray Schafer in zijn inleiding op de soundscape-analyse, The Tuning of the World (1977), sterk uit tegen akoesmatisch geluid. Hij bestempelde dit neerbuigend als 'schizofonisch'.

Antonin Artaud, schizofoon zelve, zou naar verluid ook zwaar teleurgesteld zijn geweest in akoesmatisch geluid toen hij met film experimenteerde: het principe berust immers op een illusie, een luistergewoonte waarvan de bioscoopbezoeker zich vaak niet bewust is, waarbij de luidsprekers rondom het projectiedoek uit onze gedachten wordt gefilterd. Het geluid komt immers niet direct uit het beeld, én toch kleven we het geluid gemakkelijk aan de beelden. Artaud, die alle illusies het theater uit wilde helpen, was duidelijk ontgoocheld in het principe en verliet de film. Het leverde hem uiteindelijk wel zijn meest illustere, doch verbannen meesterwerk op, het poëtisch-theatrale hoorspel Pour enfinir avec le Jugement de Dieu (1947/48), dat de geschiedenis inging als de verwezenlijking van zijn Theater van de Wreedheid als een innerlijk theater, een theater waarbij je de beelden zelf moet verzinnen. Het geluid van dat hoorspel is even onvoorspelbaar als Sartres akoestische blik, die je onverhoeds betrapt in je verbeelding.

Filmtheoreticus Michel Chion heeft de meeste bijdragen geleverd over de effecten van 'akoesmatisering', van geluid in relatie tot beeld in film, zoals in zijn Audio-Vision (1994). Chion vergelijkt daarin akoesmatisch luisteren met Schaeffer's 'gereduceerd' luisteren (l'écoute réduite) als in de musique concrète. Het luisteren naar geluid op zich, zonder het obstakel van de visuele belichaming door zijn bron (akoesmatisch luisteren) zou gereduceerd luisteren tot gevolg hebben: een gedetailleerd en analytisch luisteren naar het geluid op zich, los van haar context of betekenis. Volgens Chion verwijst het begrip van akoesmatisering naar de Pythagorische bijeenkomsten waar de meester van achter een gordijn zijn leerlingen toesprak, zodat zijn fysieke aanwezigheid niet het woord en bijgevolg de boodschap zou belemmeren. Niettegenstaande de visuele afwezigheid van de geluidsbron

is akoesmatisering wél ex negativo in termen van visualiteit gedefinieerd. Volgens Chion zou de akoesmatische situatie niet enkel een gereduceerd luisteren teweeg brengen, maar appelleert het ook aan de menselijke drang om geluid te lokaliseren: we willen geluid een oorzaak toedichten. Zelfs als er niet meteen visuele sporen van te vinden zijn, dan nog verbeelden we ons een oorzaak. Dus akoesmatisch geluid zou oorzakelijk of 'causaal' luisteren in de hand werken.

Akoesmatisering is niet kenmerkend voor elk geluid, maar het is eerder een effect van de media die het geluid (re-)produceren en een onmiddellijk zichtbaar verband uitsluiten. De taal echter denkt er steeds het verband bij en voedt het causaal luisteren, aangezien we geluid vaak vanuit een voorwerp of bron benoemen (waarmee bijvoorbeeld de 'zee in een schelp' wellicht één van de oudste auditieve metaforen is). De figuur die echter achter het gordijn staat, of zich achter het masker verschuilt én daardoor rechtstreeks tot onze verbeelding spreekt, krijgt vaak mythische proporties. Chion noemt deze Tovenaar-van-Oz-figuur bij uitstek de acous-maître letterlijk de meester achter de auditieve waarneming. Wanneer filmster Willem Dafoe in de rol van mensgeboren god het speelvlak van het theater betreedt, kan ik het niet laten te glimlachen bij het understatement. Deze theatrale 'de-akoesmatisering' werkt dubbel: het geluidseffect verleent hem niet alleen een goddelijk karakter, maar het exces in de gekunsteldheid becommentarieert onze frustratie om geluid te willen plaatsen. Volgens het akoestische principe van 'echolocatie' (wat we gemeen hebben met vleermuizen) plaatst geluid het individu terug in een ruimte en geeft het aanduidingen over onze relatie met die ruimte. Echo en reverberatie fungeren als 'akoestische' spiegel, waarmee we al vertrouwd zijn van in de moederschoot. Het geluid omringt echter deze koning Theseus als een akoestische façade vanuit de luidsprekers naast de scène, off-stage waar de échte acousmaîtres achter digitale mixers de touwtjes in handen hebben.

het exces in het luisteren

In de auditieve, donderachtige verschijning van Dafoe als mens-god lees ik nog een andere betekenis als ik me afvraag hoe de oude Grieken erbij kwamen om de oppergod 'Zeus' te noemen? De fysieke aanwezigheid van de goden werd immers duidelijk in bij uitstek 'akoesmatische' natuurverschijnselen als de donder. Er zit iets van die oerkracht van de donder in de klank van het woord dat god is gaan betekenen (Zeus bij de Grieken, 'deus' bij de Romeinen). Is het toeval dat ook het moderne Italiaans voor donder, il tuono, lijkt op het Nederlandse woord voor 'toon' of het Duitse 'Ton', wat op geluid duidt (il suono in het Italiaans)? Kennelijk leverde het benoemen van het onnoembare een heus woordveld op waarin het bulkt van de talige, onomatopeïsche performativiteit.

De donder was een fysiek teken voor het excessieve en het grillige van de goden. Taal geeft vorm aan dat exces van geluid, en in die zin is het een instrument om het exces onder controle te houden. Daaruit put ik de hypothese dat geluid altijd een vorm van exces met zich meebrengt, en zo een zekere graad van frustratie of stress voor onze zintuigen. Mijn hypothese toets ik graag aan Robin Maconie's uitspraak: 'There is no legislating for sensory distress: all sensory input is distressing, and we are engaged in a constant effort of keeping unwanted intensities of information at bay' (Maconie 1990: 23). Zo ook in onze auditieve perceptie. Taalfilosofie en linguïstiek hebben wellicht vanuit

logocentrisch oogpunt aangetoond hoe de taal performatief werkt op het subject, maar geluid heeft een al even pregnant performatieve functie: ze zet de luisteraar aan om iets te doen, om te reageren tegen het exces en de stress die onze zintuigen ondergaan. Akoesmatisch geluid legt die frustratie bloot, waarop we – eerder dan gereduceerd luisteren – zoeken naar een geluidsbron in de ruimte of in onze verbeeldingskracht, ons innerlijk theater.

Volgens Maconie bestaan er heel wat strategieën om te reageren op ongewenste auditieve input. Hij noemt onder andere: weglopen van de geluidsbron, vocaliseren of maken van lawaai (zoals luidop zingen of fluiten). Maar in het theater is daar, buiten het applaudisseren vanuit de donkere en vooral verstilde publieksruimte, weinig kans toe. Daarom ligt de actieve respons vooral in het luisteren zelf. We hebben in interactie met onze moderne, bij uitstek akoesmatische, luistercultuur (en 'auraliteit') een heel arsenaal van strategieën ontwikkeld om het exces in onze continue gehoorstroom te filteren en te kanaliseren, aangezien we niet steeds weer onze oorschelpen van buitenaf kunnen dempen. In de literatuur over geluid spreekt men vaak van luistermodi, of -modaliteiten die geactualiseerd worden in de interactie met de geluidsobjecten en -gebeurtenissen ('events'). In de regimes van het luisteren, die we gaandeweg in onze dagelijkse geluidshabitats en luistercontexten hebben aangeleerd, zouden we voortdurend switchen tussen bewuste en onbewuste niveaus van horen en luisteren.

Een andere, meer recente voorstelling van The Wooster Group, in een regie van Elizabeth LeCompte, pikt daar bewust op in: La Didone (2007) is een bewerking van de gelijknamige barokopera van Francesco Cavalli uit 1641, waarbij beeld en geluid tot op de grens van de irritatie voortdurend verspringen tussen het antieke verhaal van Dido en de cult sciencefiction film Terrore Nello Spazio (1965) van Mario Bava, beter bekend als Planet of the Vampires. In het bombardement aan visuele en auditieve stimuli, speelt de voorstelling voortdurend met de luistergewoontes, -attitudes en verwachtingen van haar publiek.

La dido, ladida: 'morsen' met geluid

Met La Didone waagt The Wooster Group zich aan het barokke muziekdrama – het dramma per musica in haar ontwikkeling naar de moderne opera – maar zoals het hun gemediatiseerde theatertaal betaamt, niet zonder dramaturgisch experiment. Deze recente voorstelling was in mei 2007 te zien, zowel op het Brusselse KunstenFestivaldesArts in het Kaaitheater als tijdens de Operadagen in de Rotterdamse Schouwburg. In La Didone demonteert en hermonteert The Wooster Group de 'geluidigheid' van deze opera om het naar de cyberspace van de 21ste eeuw te katapulteren.

Het verhaal uit het klassieke epos van Vergilius en de duetten en aria's uit het oorspronkelijke libretto van Giovanni Francesco Busenello worden daarbij voortdurend doorsneden door allerhande beeldfragmenten, sf-soundeffects, dramatische soundtracks, nietszeggende oneliners, zwevende theremin-klanken, bliepjes en crashes van ruimteschepen uit Mario Bava's cultfilm. De teksten en vertalingen van zowel het libretto als de film worden geprojecteerd, zoals de moderne operabezoeker al sinds de jaren tachtig gewend is. Op die manier ontvouwt zich de voorstelling in een constante

verdubbeling van verhaal en fictionele ruimte. Er is aan de ene kant het hoofse maar tragische verhaal van Dido in Carthago, die halsoverkop verliefd wordt op de pas gestrande Trojaanse prins Aeneas. Zij stoot daarbij de jaloerse en geesteszieke koning Jarbas, die ook kandidaat is, voor het hoofd. Aan de andere kant is er het schrale sciencefictionverhaal over de bemanning van twee ruimteschepen, met de Grieks luidende namen Argos en Galliot, die op de planeet Aura neerstorten. Daar worden ze door onzichtbare, buitenaardse levensvormen overmand en vechten ze in een overlevingsstrijd tegen zombies van hun eigen vloot. Deze toch zeer verschillende verhalen – het één over alles verterende liefde (het oude Europa), het ander over de panische angst voor het vreemde (het hedendaagse Amerika) – komen door de voortdurende cross-cutting soms zeer nauw bij elkaar te liggen.

Het geluidsdecor dat deze bonte kruisbestuiving teweegbrengt, maakt de luisteraar ook tot een 'gespleten' luisteraar, die de oren spitst om de verschillende informatiestromen te kunnen volgen. De geluiden die in deze schizofone ruimte voortdurend op twee lineair naast elkaar lopende vertelsporen door elkaar klinken, geven de luisteraar de impulsen voor een nieuwe synthese. Maar het resultaat is ook constante verspilling van geluid, auditief exces, een overload aan akoestische tekens. Dido's lyrische smeekbedes in het Italiaans van Cavalli lekken onafgebroken over in korte radiogestuurde dialogen in het Engels tussen de space-crusaders, en omgekeerd. Het lijkt wel alsof we naar twee televisiekanalen tegelijkertijd kijken. Het simultaan naast elkaar plaatsen, dwingt de luisteraar om de akoestische overdaad te kanaliseren en te interpreteren. De performativiteit van het geluid dwingt de toehoorder tot 'discursief luisteren': zij of hij filtert de geluidsstroom in functie van informatie en betekenis.

Het discursief luisteren ligt aan de basis van Barry Truax's begrip 'akoestische communicatie' (1984), waarmee hij de ideeën van zijn mentor en collega R. Murray Schafer systematiseerde als communicatietheorie. Het discursieve luisteren wordt gevoed door een drang om betekenis te zoeken in de geluidsstroom. De idee erachter is die van de informatietheorie en de betekenisprocessen. Michael Forrester (2000) verduidelijkt hieromtrent hoe die theorieën gedomineerd worden door een idee van 'geabstraheerde informatie': in het luisteren verwerken we informatie door onze cognitie. Volgens Forrester is geluid dan ook 'potentially confusing, degraded or redundant information made available to the ears' (Forrester 2000: 35). In het luisteren kanaliseren we de overtollige informatie en decoderen we het geluid. Ook Barry Truax gelooft in het verwerken van geluid als informatie zolang ze bruikbare en potentiële betekenis naar onze hersenen stuurt (Truax 1984: 9). Bij het alledaagse horen echter spelen heel wat onbewuste en routineachtige processen mee. Bewuste aandacht is daarom volgens Schafer en Truax de basis van onze luisterattitudes. Truax zette de luisterattitudes op een schaal van het meest onbewuste 'horen' naar het meest bewuste 'luisteren', naarmate we aandachtiger filteren.

La Didone morst steevast met die luisterattitudes, wellicht tot grote ergernis van de fijngehorige operabezoeker die aandachtig – misschien wel musicologisch – luisteren ontnomen wordt. Door de constante verwarring heerst eerder het afwezig of dispers luisteren (distracted listening), wat volgens de schaal van Truax onder het bewuste ligt. Volgens Schafer en Truax is 'ruis'

kenmerkend voor een lo-fi omgeving en is hij per definitie geterritorialiseerd, in die zin dat het de luisteraar onderdrukt. In hun normatief idealisme is achtergrond- of ambientluisteren dan ook eerder negatief, zoals veel geluidspuristen 'ambient' muziek algauw denigrerend omdopen tot 'muzak'. Niet voor niets werd muzak, volgens Jonathan Sterne (2005), oorspronkelijk ontwikkeld als niet-agressief akoestisch detergent om ongewenste jongerengroepen van parkings en winkels te verjagen. Niet voor niets klaagde ook muziekcriticus en filosoof Theodor Adorno de moderne muziek aan, omdat ze de jongeren eerder zou aanzetten tot 'atomistisch' dan structureel luisteren. De moderne luisteraar zou geen oor meer hebben voor het geheel, voor het actief luisteren.

The Wooster Group geeft echter de toehoorder alle impulsen om, los van de terreur van de ambient ruis toch actief te luisteren. Muziek schuift daarbij soms naar de achtergrond, maar wordt de achtergrondmuziek van het andere verhaal. Zo fungeert Cavalli's muziek soms als soundtrack bij Mario Bava's film. Dit is wat Chion een oor-icoon (ear-con) noemt, een begrip dat de narratieve functie van ambience aanduidt. Ambience is niet meteen narratief, maar werkt eerder als 'gemoedsstemmer' op een directe manier. Het impliceert een automatische, affectieve reactie van de luisteraar maar appelleert evengoed aan het semantische luisteren: het oor-icoon is een auditief teken dat een directe relatie aangaat met het beeld of de actie. Het hartverscheurende lamento van Dido, bij het onverhoedse verlies van haar minnaar Aeneas, speelt zich letterlijk op het achterplan van de scène af wanneer de laatste overlevenden van de ruimteschepen proberen te ontsnappen aan de buitenaardse krachten. Op die manier vertelt de ambience op een fysieke, affectieve manier iets wat woorden overstijgt. De tekst van het lied doet er dan niet meer toe.

De barokmuziek legt echter ook een dramatische touch dubbelop, omdat het niet aan onze cognitie kan ontsnappen. Het smeekt om gehoord te worden, en de affectieve reactie wordt algauw onstuitbare emotie wanneer de muziek door de luidsprekers barst en alle stemmen overheerst. Dit orgiastische kippenveleffect doet dan eerder Wagneriaans aan, zoals het stemoverspoelende orkest dat onzichtbaar vanuit de orkestbak plots op de voorgrond treedt.

The Wooster Group heeft er ook steevast voor gekozen om de muzikale bezetting te moderniseren. De theorbe (een bastokkelinstrument uit de familie van de luit) wordt een keer vervangen door een elektrische gitaar, bijgestaan door de harpsichord-klanken van een elektronisch keyboard en een accordeon. Alle stemmen worden ook met zendmicrofoontjes versterkt. Dit veroorzaakt een bevreemdend effect, wanneer een niet erg klassiek geschoolde zangstem met veel elektronische ruis, geheel tegen alle verwachtingen in Cavalli's barokopera opent. De ongewone combinaties prikkelden mijn 'causaal luisteren' en ik kon het niet laten om steeds in de halfverlichte hoek van de scène te kijken naar welke muziekinstrumenten bespeeld werden. Een andere keer werd het causaal luisteren gevoed door de verdubbeling van scène en film, wanneer de acteurs met een soort buiksprekereffect hun lippen meebewogen op de stemmen in de klankband van de film. Dit is wat Truax wellicht 'zoekend luisteren' (listening-in-search) noemt: het nieuwsgierige oor gaat op exploratie in een drang om te weten. Daarbij filter je bewust alle misleidende stimuli uit.

De onbewuste tegenhanger van het zoekend luisterperspectief is 'luisteren-in-gereedheid'

(listening-in-readiness): wanneer je zou indommelen bij La Didone luister je toch onwillekeurig naar geluiden die je weer kunnen wekken, zoals in het gênante moment wanneer je mobiele telefoon afgaat. Freud noemde een soortgelijke categorie van luisteren ideaal voor de psychoanalyticus: gleichschwebende aufmerksamkeit oftewel: gelijkzwevende aandacht. Dit is een open manier van luisteren vanuit het onderbewuste naar een onderbewuste. Roland Barthes zag er een model voor het moderne luisteren in, dat niet langer een toegepast semantisch luisteren is, op zoek naar vaste betekenissen, maar een luisteren dat polysemie, overdeterminisme, én 'paniek' toelaat: 'the shimmering of signifiers, ceaselessly restored to a listening which ceaselessly produces new ones from them without ever arresting their meaning' (Barthes 1991: 259). Hans-Thies Lehmann (1999; 2006) noemde deze modus van perceptie ook in het kader van het 'postdramatische' theater: 'Rather one's perception has to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments, perhaps casting what was said earlier in a completely new light. Thus, meaning remains in principle postponed' (Lehmann 2006: 87). Deze parate luisterbereidheid om niet meteen alles te interpreteren en ook open te staan voor onbewuste verbanden is misschien wel dé modus audendi voor het theater van The Wooster Group.

performatief geluid

De excessieve geluidseffecten in To You, The Birdie! en het overdadig morsen met geluid in La Didone tonen hoe geluid verankerd zit in de performatieve taal van The Wooster Group. In het spel met verdubbelingen en splitsingen tussen beeld en geluid demonstreren ze iets in onze waarneming, dat inherent is aan onze moderne gemediatiseerde luistercultuur. Ze spelen in die optiek ook met de verschillen tussen film en theater in de manier waarop ze de zintuigen stimuleren en de toeschouwer dwingen tot reactie. Akoesmatisch geluid beweegt zich ook op die breuklijn. Het akoesmatische geluid is bij uitstek performatief: ze doet ons kijken met onze oren, en luisteren met onze ogen. De akoestische blik wordt in deze voorstellingen dan ook zwaar gemediatiseerd en ze becommentarieert onze moderne omgang met die media in onze perceptie, reflexen en ervaringen.

De ultieme 'performatieve' kracht is wanneer het geluid niet enkel onze perceptie stuurt vanuit een soort zelfbewustzijn voor onze waarneming en ons zo dwingt te reageren met een luisterperspectief, maar vooral wanneer het daarenboven onze cognitieve en fysieke grenzen probeert te verleggen. Chions oor-icoon beantwoordt bijvoorbeeld eerder aan een discursieve tendens om alles wat we horen te assimileren tot iets wat we kunnen begrijpen, iets dat dus tot onze luistergewoontes, ons luister-'discours' behoort. We filteren namelijk een groot deel uit in functie van betekenisvolle categorieën, pre-existerend aan onze ervaring. Als we consequent op dit principe doordenken, moet performatief geluid daaraan proberen te ontsnappen en onze 'luie' aandacht in een staat van paraatheid houden.

Een geluid isoleren en aanduiden omdat het deze performatieve uitwerking heeft, is echter moeilijk. Performatief geluid is niet, het gebeurt. Het gebeurt in onze zintuigen en je ontkomt er niet

aan. Het stimuleert discursief luisteren tot nieuwe betekenissen. Sterker nog, het beroert ons lichamelijk. Wellicht is belichaamd luisteren het discursieve oor niet enkel een milliseconde voor, het brengt de luisteraar ook in aanraking met het andere, het ongekende, de blinde vlek in het luisteren. Wanneer het geluid dat bereikt door haar exces tot op het irritante toe in La Didone of To You, The Birdie!, ontsnapt het geluid aan het cogito, onze grip van het bekende. Het belichaamd luisteren spreekt dan de taal van het onbewuste, het ongekende naast onze discursieve luisterattitudes.

Wat de performativiteit van geluid in theater ook doet, luisteren schiet altijd tekort. Het is altijd semiotisch onvolledig en vraagt om aanvulling van de andere zintuigen, van herinneringen, van verbeeldingen, van voorafgaande ervaringen, die voortdurend in elkaar over lekken. En ondanks het feit dat geluid in theater de menselijke hunker naar betekenis voedt, is er altijd het moment van het niet weten, van een betekenis die zich nog niet gevormd heeft, van de stilte – of een schrille tinnitus-toon – na het tam-tammen op het trommelvlies.

literatuur

Adorno, Theodor, Little Heresy. Essays on Music, geselecteerd, ingeleid, becommentarieerd, en geannoteerd door Richard Leppert. Nieuwe vertaling door Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkely & Los Angeles, Londen, [1965] 2002, pp. 318-324.

Barthes, Roland & Roland Havas, 'Listening', in The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation, vertaald uit het Frans door Richard Howard, University of California Press, Berkely & Los Angeles, [1976] 1991, pp. 245-260.

Bull, Michael & Black, Les (red.), The Auditory Culture Reader, Berg, Oxford, New York, 2003 (= Sensory Formations Series, red. David Howes).

Chion, Michel, Audio-Vision: Sound on Screen, vert. door Walter Murch & Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994.

Forrester, Michael, 'Auditory Perception and Sound as Event: Theorising Sound Imagery in Psychology', in *sound journal* (05.02.04), online magazine, beschikbaar op het internet: http://www.kent.ac.uk/sdfva/sound-journal/forrester001.html.

Hollier, Denis, 'The death of paper, part two: Artaud's sound system', in Edward Sheer (red.), Antonin Artaud: A critical reader, Routledge, Londen & New York, 2004, p. 159-168.

Lehmann, Hans-Thies, Postdramatic Theatre, vert. en inl. door Karen Jürs-Munby, Routledge, Londen & New York, 2006.

Maconie, Robin, The Concept of Music, Clarendon Press, Oxford & New York, 1990.

Metz, Christian, 'Aural Objects', vert. Georgia Gurrieri, in Cinema/Sound nr.60, Yale French Studies, Yale University Press, New Haven, 1980, pp. 24-32.

Sartre, Jean-Paul, Being and Nothingness, vert. Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1956.

Schaeffer, Pierre, Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines, Éditions du Seuil, Parijs, 1966.

Schafer, R. Murray, The Tuning of the World, McClelland & Stewart, Toronto, 1977.

Sterne, Jonathan, 'Urban Media and the Politics of Sound Space', in Open 9 Sound. Sound in Art and Culture, NAi Publishers SKOR, Amsterdam, 2005, pp. 6-14. Beschikbaar op het internet: http://www.skor.nl/article-2853-en.html.

Truax, Barry, Acoustic Communication, Ablex Publishing Corporation, Norwood/New Jersey, 1984.

Verstraete, Pieter, 'De microfoon als interface' in Theater & Technologie, Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter & Kees Vuyk (red.), Toneelacademie Maastricht/Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 2006, pp. 214-225.

etcetera 108