

De zoektocht naar het existentiële

Een analyse van het ‘oneindige nu’ in *Infinite Now* van Chaya Czernowin en Luk Perceval

Eva Van Daele

Hoe kunnen we als mens omgaan met uitzichtloze situaties? Deze vraag staat centraal in *Infinite Now* (2017), een voorstelling die de toeschouwer uitdaagt door zijn traagheid en overweldigende klanken. Voor de Israëlich-Amerikaanse componist Chaya Czernowin (°1957) en de Belgische regisseur Luk Perceval (°1957) was deze opera die bij Opera Vlaanderen in Gent in première ging hun eerste samenwerking. Voor de makers is het ambigue concept dat de voorstelling zijn titel geeft de rode draad: het ‘infinite now’. We willen aantonen hoe dit concept van het ‘oneindige nu’, zoals ingezet in de opera en ontwikkeld door de makers, naast de donkerste uitzichtloosheid een zweem van hoop biedt. We analyseren door welke strategieën deze tweespalt in de voorstelling in klank en beeld aanwezig is. In drie aspecten zullen we deze ambiguïteit aantonen: het libretto, de ademhaling en de immersie van de toeschouwer.

Infinite Now is een werk voor muziektheater, dus zowel partituuranalyse als voorstellingsanalyse zijn essentieel voor dit onderzoek en worden niet strikt gescheiden behandeld. Gezien de jonge leeftijd van de compositie bestaat er een heel beperkt corpus aan literatuur en steunt deze analyse daarnaast voornamelijk op observaties bij de genese van het werk en interviews afgenomen in het voorjaar van 2017.¹ De interviews met de componist (die ingekort in het portfolio van dit nummer zijn opgenomen) zijn cruciaal voor dit artikel en worden getoetst aan de partituur.

We starten bij het concept ‘infinite now’ en bekijken eerst hoe het idee van hoop ondanks en dankzij wanhoop in de tekst van de opera aanwezig is. Het concept ‘infinite now’ groeide uit het theaterstuk en het korte verhaal die het uitgangspunt van de voorstelling vormden. Het libretto krijgt in onze analyse relatief veel aandacht omdat de verstaanbaarheid van de tekst zeer belangrijk was voor de makers; dit bleek uit de tekstbehandeling in de voorstelling. In een tweede luik analyseren we waarom Czernowin de ademhaling prominent inzet in de muziek en wat de relatie van de ademhaling is tot het existentiële in *Infinite Now*. Na de analyse van de tekst en van de ademhaling richten we in een derde luik onze aandacht op het streven naar de immersie van de toeschouwer tijdens de

voorstelling. Dit gebeurt zowel visueel op de scène als auditief door de verruimtelijking van de klank rondom de toeschouwer. Het doel van deze immersie of onderdompeling is het creëren van een intense theaterervaring, die raakt aan de intensiteit van de ervaring van het 'oneindige nu'. In dit laatste deel gaan we ook in op hoe de oneindigheid in de muziek voelbaar wordt gemaakt. We onderzoeken in dit artikel dus hoe het 'oneindige nu' aanwezig is in de voorstelling *Infinite Now* en hoe Czernowin en Perceval iets existentieel proberen aan te raken.

Het 'oneindig nu' in twee geconfronteerde teksten

Luk Percevals theatervoorstelling *FRONT Polyphonie* uit 2014, een coproductie van Thalia Theater Hamburg en NTGent, is een montage van getuigenissen uit de Eerste Wereldoorlog. De meerderheid van de fragmenten komt uit Erich Maria Remarques roman *Im Westen nichts Neues* (1929) en uit Henri Barbusse's fictieve dagboek *Le Feu* (1916). Daarnaast zijn in *FRONT* onder meer dagboek- en brieffragmenten opgenomen. Net zoals in het theaterstuk worden in de opera de oorspronkelijke talen (Engels, Frans, Duits en Nederlands) van deze fragmenten behouden. Het zijn vier van de talen die tijdens WOI aan het Westfront gesproken werden.

Chaya Czernowin aanvaardde de compositieopdracht om een nieuwe opera te creëren op basis van *FRONT* en bracht zelf een tweede tekst aan die opgenomen werd in het libretto: het korte verhaal *Homecoming* (1997) van de Chinese schrijfster Can Xue. Dit verhaal, waaruit in de opera fragmenten in een Engelse vertaling worden gezongen, heeft geen dramatisch verloop. *Homecoming* heeft geen duidelijke handeling en is eerder een situatieschets. Zowel voor het hoofdpersonage van het verhaal, een vrouw die aankomt bij een huis dat ze herkent, als voor de toeschouwer is deze situatie bevreedend. Beiden krijgen langzaam een enig grip op de wereld die Can Xue in *Homecoming* schetst.

Het libretto van *Infinite Now* is dus samengesteld uit fragmentaire passages van teksten. Aanvankelijk is er een strikte scheiding van de twee teksten: een eerste trio zangers vertolkt *Homecoming*, een ander trio zangers en zes acteurs vertolken *FRONT*. Naar het einde van de opera toe valt die strikte scheiding tussen de twee teksten en de twee trio's weg. De teksten verstrengelen zodat het naar het einde van het libretto toe steeds minder duidelijk is uit welke bron een fragment stamt. Ondanks het gedeeltelijk behoud van de tekst, met bovendien dezelfde regisseur, kostuumontwerper, belichter en enkele acteurs uit *FRONT*, is *Infinite Now* dus

een volwaardig nieuw werk ("FRONT – Im Westen nichts Neues"). De muziek van Ferdinand Försch voor *FRONT* wordt in *Infinite Now* achterwege gelaten.

Hoewel een groot deel van de tekst uit de periode rond de Eerste Wereldoorlog stamt, is *Infinite Now* geen opera over oorlog. Zoals dramaturg Luc Joosten aangeeft, laten Czernowin en Perceval geen plaats voor mijmeringen over heroïek op het slagveld (Joosten 6). Er zijn geen concrete verwijzingen naar oorlog terug te vinden in de muziek, noch op de scène. Niet de oorlog zelf maar de wanhoop die niet uitsluitend in oorlog voorkomt, overheerst.

Het concept waarnaar de titel van de opera verwijst, 'infinite now' of 'oneindig nu', is het raakvlak van de twee teksten waaruit de opera groeide. In *FRONT* is het de uitzichtloosheid van de oorlog die dit gevoel opwekt. Doorheen deze oorlogsgetuigenissen wordt de tekst van *Homecoming* verweven waarin een vrouw in een omgeving terecht komt waaruit geen uitweg blijkt te bestaan. Het gaat om een toestand waarin geen verleden of toekomst lijkt te bestaan; het 'nu' verblindt alles.

We verzamelen enkele citaten van de makers om vat te krijgen op het idee van het 'oneindige nu'. Voor Perceval brengt de ervaring van het 'oneindige nu' "niet alleen een dimensie van verwevenheid, maar ook een diepe ervaring" ("De biografie van een werk" 32). Hij verwijst naar het idee van een confrontatie met het heden en met het eigen bewustzijn: "het is iets dat je confronteert met jouw eigen nu. 'Waar ben je nu?'" (32). Vanuit dit idee probeert Perceval naar iets existentieel te zoeken. De voorstelling draait om dit concept van het 'oneindige nu', dat een intense ervaring impliceert. Ook voor het publiek wordt er gestreefd naar een intense beleving, naar immersie en naar de onderdompeling van de toeschouwer in de klank. De voorstelling vraagt van de toeschouwer een concentratie en een houding die volgens Perceval "zeer tegen onze tijdsgeest ingaat" ("Vergeten waar niet te vergeten valt" 28). Czernowin omschrijft de ervaring van het 'oneindige nu' als "an existential state of nakedness where the ordinary sense of control and reason are stripped away" ("Infinite Now – Chaya Czernowin"). Hoewel we in de opera voornamelijk de wanhoop van de mens horen en de luisteraar aanvankelijk in de mistroostige wereld wordt ondergedompeld, lijken er toch hoopvolle momenten in *Infinite Now* te zijn. De componist verduidelijkt wat het concept van 'infinite now' voor haar betekent in deze context: "Het is iets existentieels waarmee je in aanraking komt. Je merkt je eigen adem en je beseft dat je leeft. Het is een fundamentele en existentiële kracht die ons steeds voorwaarts zal stuwten" ("Het besef" 36). Het is dus juist in die

toestand van uitzichtloze wanhoop dat er een mogelijkheid is om iets levensbevestigend en optimistisch te vinden. Doorheen *Infinite Now* is er echter geen lineaire evolutie van donker naar licht maar overheerst de ambiguïteit daartussen.

Bij een vergelijking van de bronteksten en het libretto van *Infinite Now* valt op dat het libretto enkele nieuwe hoopvolle elementen bevat. Twee opvallende ingrepen in de tekst aan het einde van de opera verlichten de mistroostige toon. Het ontbreken van de expliciete vermelding van de dood van de jonge Duitse soldaat Paul Bäumer, het hoofdpersonage in de roman van Remarque, is treffend. Ook door de selectieve weergave van de laatste fragmenten uit Remarques boek klinkt het einde van de opera minder pessimistisch dan de roman. Daarnaast kunnen we uit de behandeling van de tekst van *Homecoming* enige hoop afleiden. In het zesde bedrijf van de opera horen we door de luidsprekers de volgende zin uit *Homecoming*: “In the darkness I put on my clothes and then sit in the living room with the owner every day without exception” (Xue, “Homecoming” 88; Czernowin, “Infinite Now” 213-214). Deze zin bevat een suggestie van repetitie en van het ontstaan van een gewoonte. Het hoofdpersonage vindt dus een manier om in de aanvankelijk perspectiefloze situatie – een huis dat onmogelijk te verlaten is – verder te gaan. De laatste woorden uit de opera zijn een gedeeltelijke herhaling van deze zin: “In the darkness I put on my clothes” (Xue, “Homecoming” 88; Czernowin, “Infinite Now” 219). Als luisteraar herinneren we ons dat dit niet het einde is van deze zin. Dit versterkt het idee van herhaling en een cyclisch tijdsverloop en suggereert dat het slot van de opera geen definitief einde is voor de geschetste situaties.

De titel van het korte verhaal *Homecoming* kunnen we in deze context dubbel interpreteren. Enerzijds verbinden we die titel met een *unheimlich* gevoel omdat een thuis een permanentie impliceert en niet naar een tijdelijke toestand verwijst waar een einde aan komt. Anderzijds suggereert de titel de hoop op het vinden van een thuis en dus een berusting in een situatie waaruit ontsnappen niet nodig is.

In het zesde en laatste bedrijf is er bijna geen gezongen tekst meer; enkel het woord “darkness” is nog verstaanbaar in de partijen van de zangers. De tekst in dit laatste bedrijf is verplaatst naar de electronics, die zeer dominant aanwezig zijn in de opera. De complexiteit van de partituur is gedeeltelijk te danken aan de grote bezetting van het stuk: een symfonisch orkest aangevuld met vier solo-instrumentalisten (twee celli, een gitaar en een elektrische gitaar), electronics (of

elektronische muziek), zes acteurs en twee trio's van zangers. De tekst horen we dus bij de zangers, bij de acteurs en in de electronics. De acteurs spreken op een normaal spreektempo en zetten hun ademhaling niet muzikaal in. De acteurs bij de première waren voornamelijk thuis in het teksttheater en bleven dus in hun eigen comfortzone. Het tempo van de tekst ligt bij de zangers een stuk lager; zij rekken woorden en zinnen vaak uit. Dit rekken van de tekst sluit aan bij de algemene traagheid in het stuk. Muzikaal krijgen zangers en acteurs een verschillende status. De tekst van de acteurs is opgenomen in de partituur, maar klinkt niet zo doorweven in de muziek als de tekst van de zangers. Eerder uitzonderlijk spreken een zanger en een acteur quasi-simultaan dezelfde tekst uit waardoor er tijdelijk een een-op-eenrelatie tussen een zanger en een acteur ontstaat. De tekst wordt door de zangers niet enkel gezongen, maar ook gesproken en gefluisterd. Daarnaast zetten de zangers ook hun ademhaling muzikaal in.

De gewaarwording van de ademhaling in een situatie van wanhoop

Czernowin stelt dat we in situaties van totale wanhoop kunnen opmerken dat onze ademhaling toch doorgaat ("Het besef" 36). Deze gewaarwording is voor haar onderdeel van de ervaring van het 'oneindige nu'. Ze omschrijft deze bewustwording als

het moment waarop er niets is en je ademt en je weet dat je leeft. Dan gaat het niet meer over jezelf, de persoon wie je bent. (...) Het gaat over het ademen – in en uit. Over mijn adem die ik niet aan mezelf gegeven heb. Het gaat over wat me in stand houdt. Dat is niet eens optimistisch en niet eens pessimistisch – want soms wil je niet verder gaan, maar toch gaat het verder. (36)

Deze confrontatie met de eigen ademhaling en het besef dat die ademhaling doorgaat, wordt door Czernowin in *Infinite Now* gelinkt aan een bewustzijn van het eigen nu en het beleefde heden. Dit sluit aan bij de uitspraken van Perceval waar we eerder naar verwezen. De ademhaling kunnen we dus zien als een existentieel element in een toestand van wanhoop en is in die betekenis ook de basis van het leven: Czernowin wijst erop dat het voor haar juist de bewustwording van de ademhaling is die iemand doet beseffen dat het leven doorgaat. Daarom gaat *Infinite Now* voor Czernowin over "the power to continue" (Interview Luc Joosten).

De componist verheft de ademhaling tot muzikale component. Zo wordt dit existentiële element van de ademhaling rechtstreeks verwerkt in de compositie en niet via de omweg van de tekst. Dat *Breath* een werktitel van het stuk was, toont aan hoe cruciaal het concept van de ademhaling is voor Czernowin in *Infinite Now* (“The Primal, the Abstracted and the Foreign” 461).

In de partituur heeft de componist de ademhaling ingezet als een volwaardig muzikaal element met een eigen notatiemethode: Czernowin gebruikt symbolen voor klanken geproduceerd door in- of uitademen. Deze klankeffecten zijn in de partituur even gedetailleerd vastgelegd als de zangpartijen. Ademhaling is voor de zangers niet louter een voorbereiding op het zingen die liever onzichtbaar en onhoorbaar wordt gehouden. Czernowin componeerde drie studies voor stem en ademhaling onder de titel *Adiantum Capillus-Veneris*. Hier experimenteerde ze met de inzet van de ademhaling en met de snelle overgangen tussen verschillende stemtechnieken van het zingen, ademen, fluisteren en spreken (Czernowin, *Adiantum Capillus-Veneris*). In *Infinite Now* wordt de ademhaling niet alleen op een bijzondere manier ingezet door de zangers en in de electronics, maar ook door het orkest. Zo vraagt Czernowin aan de blazers om blaastechnieken te gebruiken waarbij de ademhaling niet als ondersteuning dient om de klank van het instrument te produceren, maar de muzikanten met de klank van de adem zelf werken. Het resultaat is een klank zonder kern, zonder precies gedefinieerde toonhoogte. Het instrument dat de klank produceert, is moeilijk te identificeren.

De zangers en acteurs hebben allen een microfoon die dicht bij mond is aangebracht, ook wel *close miking* genoemd. Ook de muzikanten worden versterkt. Doordat de microfoon bij de klankbron wordt aangebracht, kunnen geluiden die normaal onhoorbaar zijn voor het publiek heel precies geregistreerd worden en kan de componist deze klanken als muzikale elementen inzetten. Voorbeelden van dit type klanken zijn de subtiele variaties in de boogtechniek bij de strijkers en de ademhaling van de zangers. Dankzij de versterking kunnen de instrumentalisten en zangers de klankkwaliteit en intensiteit van de zachte klanken behouden.

De ademhaling heeft voor Czernowin niet “the identity and pathos of the voice, because breath is not intrinsically connected with a certain person – we rarely recognize a person by their breathing except under exceptional circumstances” (“The Primal, the Abstracted and the Foreign” 461). Daaruit zou volgen dat de klank van de ademhaling universeel is dan de klank van de stem. Het is inderdaad moeilijker om eerstgenoemde te linken aan een specifiek personage of een zanger

op scène. Daardoor staat de klank van de ademhaling dicht bij de luisteraar dan de stemmen op scène die wel duidelijker bij een specifieke zanger of acteur horen.

Na de inleiding van het vierde bedrijf domineert de ademhaling minutenlang het klankbeeld. Eerst klinkt de ademhaling van één persoon door de luidsprekers rondom de toeschouwer. Het geluid wordt vlak aan de mond opgenomen (via *close miking*) waardoor het voor de luisteraar lijkt dat de klank van dichtbij komt. Czernowin schetst poëtisch hoe ze de relatie tussen de luisteraar en de ruimte ziet: “Imagine that the hall, the whole space of the hall, is the inside of a head/heart/body. The audience is immersed in the working of the head/heart/body of a person” (“Infinite Now – Chaya Czernowin”). De nabijheid van de ademhaling creëert een soort intimiteit, maar voelt tegelijkertijd bijna voyeuristisch. Bovendien kan de klank ook intrusief voelen voor de luisteraar. Het is bijna onmogelijk om je als luisteraar niet bewust te worden van je eigen ademhaling. Na deze passage waarin we één persoon rustig horen ademen blijkt de dubbelzinnige inzet van de ademhaling in deze compositie: in tegenstelling tot de trage ademhaling klinkt de ademhaling in deze nieuwe passage eerder bedreigend en gejaagd. In de ademhaling zijn beide aspecten met elkaar verbonden in Czernowins klanklandschap: het hoopvolle en het bedreigende.

De trage ademhaling klinkt rondom ons in de electronics doordat in de zaal luidsprekers rondom het publiek zijn geplaatst. Deze klankspatialisatie, de electronics en de resulterende ervaring voor de luisteraar zijn aspecten die in het volgende deel van de tekst verder uitgewerkt worden. Daar onderzoeken we hoe Czernowin deze aspecten inzet voor de immersie van de toeschouwer en wat hun relatie tot het concept ‘infinite now’ is.

Strategieën voor de immersie van de toeschouwer

Chaya Czernowins artistieke doel is “to touch life with art” (Interview II). Ze bedoelt hiermee dat ze de toeschouwer geen esthetische ervaring wil aanreiken maar juist dicht bij tot een reële ervaring voor de toeschouwer wil komen. De ervaring die Czernowin zoekt, is er een die de beleving van het leven buiten de operazaal probeert aan te raken. Toch wil de componist bij de luisteraar niet de wanhoop en de diepe existentiële crisis opwekken waar de ‘personages’ in de opera over spreken en die het concept ‘infinite now’ kenmerken. Wel zoekt ze naar een intense luisterervaring die een zekere directheid heeft. De beleving die ze zoekt, moet niet aangenaam zijn. Zo voelen de spatialisering en het klankvolume vaak heel fysiek en intrusief aan voor de luisteraar. De laatste jaren zoekt ze in haar composities meer naar zo’n fysieke impact op de luisteraar

(Czernowin, Interview I). In *Infinite Now* streeft ze hiernaar door het omgeven van de toeschouwer door klank. Het slagen van de immersie is echter niet vanzelfsprekend en kan onder meer beïnvloed worden door de positie van de luisteraar tegenover de luidsprekers in de zaal. Wie nabij een luidspreker zit, krijgt een ander klankbeeld dan een toeschouwer die min of meer in het midden van de zaal zit, een aspect dat terugkeert bij bijna alle gespatialiseerde muziek.

Czernowin noemt de compositie een “maximalist piece” met “so many layers where music happens that you must drown in them” (Interview II). Voor de analyse van de muziek beperken we ons tot de omgang met temporaliteit en de verruimtelijking van de klank rondom het publiek. Visueel wordt er in *Infinite Now* heel anders op immersie ingezet dan auditief. Het zijn de uitpuring en de onbeweeglijkheid van het scènebeeld die visueel de aandacht van de toeschouwer proberen vast te houden.

Immersie door het uitgepuurde scènebeeld

Een eerste strategie voor immersie van de toeschouwer is visueel. Door zijn soberheid en zijn traagheid genereert het scènebeeld een soort concentratie en focus van de blik van de toeschouwer op de scène. Een enorme gitzwarte wand is het enige decorstuk op scène. Aanvankelijk lijkt dit een volledig gesloten massieve wand die de lichamen op het podium amper één meter diepte gunt. Vervolgens zien we dat de wand bestaat uit zes panelen die opengaan en daarna beweegt ook de gehele wand. Hierdoor wordt er steeds meer ruimte op scène gecreëerd en komt er meer licht op scène. Zo vormt de opening van deze muur één grote beweging doorheen de bedrijven. Toch is dit geen rechtlijnige evolutie en zien we ook hier een zekere ambiguïteit: in het laatste bedrijf is de wand volledig opengedraaid en blijft de scène niet langer in licht baden maar wordt er opnieuw met licht en donker gespeeld.

De traagheid in decor krijgt zijn equivalent in de muziek en in de trage bewegingen van de lichamen op scène. De bewegingen zijn zo tergend traag dat het voor de toeschouwer soms amper zichtbaar is dat de lichamen bewegen, net zoals de muzikale lijnen door hun traagheid soms moeilijk te overzien zijn. Dit kunnen we linken aan een idee van ‘stasis’ of stilstand en aan de onveranderlijkheid en oneindigheid van de situatie van het concept ‘infinite now’. Op de grote wand, de twaalf lichamen en de geprojecteerde tekst na, is de scène leeg. Het gaat om een eerder monotoon beeld zonder uitschieters; alles is in zwart, wit en grijstinten gekleurd. Scenisch maakt Perceval geen onderscheid

tussen zangers en acteurs; visueel zijn ze niet van elkaar te onderscheiden. Allen staan bijna continu op de scène en bewegen zeer traag over het podium.

De vijf mannelijke acteurs in *Infinite Now* vertolken tekst die verwijst naar de gemoedstoestand van militairen op het slagveld. De vrouw krijgt de tekst van een verpleegster die getuigt over de gewonden van de strijd. *Infinite Now* maakt van de stemmen uit *FRONT* geen echte personages. We horen eerder schimmen en flarden van ooggetuigen die zijn overgeleverd in de vorm van reële of fictieve getuigenissen over de oorlog. Ook uit *Homecoming* worden geen echte personages neergezet, onder andere omdat de tekst van het korte verhaal zo is verdeeld over de zangers dat er geen strikte identificatie is tussen een personage en een zanger.

De zangers en acteurs erkennen elkaar maar zelden als lichamen op scène en er is amper interactie tussen hen. We zien de performers nooit als handelende personages en bovendien richten ze (bijna) alle tekst frontaal naar het publiek. De makers van de voorstelling streven naar een intense beleving en immersie, maar niet naar een inleving in individuele personages, kunnen we hieruit concluderen. Dit resoneert met wat Czernowin zegt over de ademhaling, namelijk dat die universeler klinkt dan de stem. Zowel in het gebruik van de stem als in de visuele presentatie is er dus een element van anonimiteit en zien we geen personages met een eigen afgelijnde identiteit. In die zin presenteren de figuren in *Infinite Now* voor Czernowin de “state of humanity” of zijn ze een “representation of humanity” (Interview II).

Een videoprojectie geeft de meerderheid van de gesproken en gezongen tekst weer. Tijdens de eerste bedrijven wordt de tekst geprojecteerd op de zwarte wand vooraan op de scène. Wanneer de muur opengaat en diagonaal op het podium staat, komt de tekst op de achterwand van de scène. De video verhoogt de verstaanbaarheid van de tekst en stimuleert de toeschouwer om mee te lezen omdat de tekst dominant aanwezig is in het scènebeeld en de aandacht naar zich toe trekt. De toeschouwer krijgt de tekst enkel in de oorspronkelijke talen gepresenteerd. De gefluisterde woorden van de zangers zijn duidelijk gearticuleerd en niet moeilijker te verstaan dan de gezongen tekst. Dat alle tekst frontaal naar de toeschouwer wordt gericht, bevestigt de prominentie van de tekst. Hoewel er wordt ingezet op de verstaanbaarheid van de tekst, is die door het gebruik van de vele talen niet vanzelfsprekend. Om de blik van de toeschouwer niet buiten het scènebeeld af te leiden, wordt er bovendien geen gebruik gemaakt van boventiteling (Interview II). Terwijl het visuele aspect

beperkt is tot de scène en dus frontaal tegenover de toeschouwer is, bevindt het auditieve aspect van de voorstelling zich rondom de luisteraar door de klankspatialisatie.

Immersie door de traagheid in de muziek

De titel *Infinite Now* is een verwijzing naar het gevoel van oneindigheid in de situaties uit het libretto en dus naar de tijdservaring van het 'oneindige nu'. Nadat we eerder bekeken hoe dit visueel aanwezig is in de voorstelling, bekijken we nu hoe de traagheid ook muzikaal merkbaar is en de tweede strategie voor immersie vormt. De componist belast de luisteraar met een enorme traagheid. Door deze traagheid zijn muzikale lijnen vaak moeilijk te vatten en bovendien geven de vertragingen in de muziek de luisteraar een gevoel van zwaarte. Voor een hedendaagse compositie duurt de voorstelling relatief lang: 150 minuten, en bovendien wordt ze zonder pauze uitgevoerd. Zeker voor een stuk dat zo sterk inzet op traagheid en het rekken van de tijd is dat opmerkelijk. Kenmerkend voor de hele partituur is dat het slagwerk niet wordt ingezet als doorlopende ritmische puls in de muziek of louter structurerende element, maar eerder voor zijn specifieke klankkleuren. Daarnaast dragen ook het voorkomen van onregelmatige ritmes en uitgestrekte *glissandi*, waarbij van de ene naar de andere toonhoogte in een gebonden vloeiende lijn wordt gegaan, bij tot de beperkte temporele stabiliteit en het gebrek aan maatgevoel.

Om de luisteraar toch een houvast te geven in de overweldigende klankmassa's is het stuk duidelijk gestructureerd in zes bedrijven. Elk bedrijf begint met een reeks dreunen in de electronics die zeer luid en rondom de luisteraar klinken als beginsignaal. De delen zijn duidelijk gescheiden door een stilte van twaalf seconden en het doven van alle lichten, een aspect dat Czernowin ook expliciet vermeldt in de partituur zoals op afbeelding 1 te zien is. Binnen de bedrijven is er aanvankelijk ook een terugkerende opbouw: na de reeks dreunen in de electronics krijgen we eerst een instrumentaal-elektronisch deel, vervolgens horen we bovenop de instrumentale en elektronische laag eerst fragmenten uit *Homecoming*, daarna uit *FRONT*. In de laatste bedrijven is deze opbouw minder duidelijk aanwezig en vermengen de teksten zich meer met elkaar.

Met twee specifieke fragmenten uit de partituur zullen we de omgang met temporaliteit in de opera illustreren. De laatste maten van het tweede bedrijf tonen een extreme vertraging en geven ons inzicht in het streven naar het opheffen van het tijdsbesef van de luisteraar. In de openingsmaten van het vierde

bedrijf vinden we een andere dominante strategie in de omgang met tijd in de compositie: het voelbaar maken van vertragingen.

The image shows a musical score for electronics, divided into two systems. The first system starts at measure 783 and ends at 795. It features a tempo of 60 bpm in 4/4 time, with a key signature of one flat (D). The score includes a 'Metal gate closing' event at measure 783, marked '12" dark'. The music consists of a series of notes with long, horizontal lines above them, indicating sustained sounds. Dynamics range from *mf* to *f*. The second system starts at measure 789 and ends at 795. It begins with a 'Metal gate closing' event. The tempo is 50 bpm in 4/4 time, with a key signature of one flat (D). The score includes a 'Hundreds of people talking' event. The music consists of a series of notes with long, horizontal lines above them, indicating sustained sounds. Dynamics range from *ff* to *p*. The score is marked with various time signatures: 2/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The tempo markings are 60, 50, 44, 40, 30, and 44 bpm.

Afbeelding 1. Partituurfragment uit het begin van het vierde bedrijf van *Infinite Now*. Chaya, Czernowin. *Infinite Now*. 2017: 97, mm. 783-795. © SCHOTT MUSIC, Mainz

Aan het slot van het tweede bedrijf horen we in de electronics een kletterend geluid dat steeds aanzwelt. Op de partituur zien we dat het tempo in deze passage steeds daalt (Czernowin, *Infinite Now* 66). In de orkestpartijen kunnen we die vertraging nog ontwaren maar in de klank van de electronics is er geen houvast op het vlak van tijd. Door het gebrek aan een ritmische puls kan de componist de vertraging dus niet expliciet maken en de klank in de electronics blijft maar aanzwellen zonder enig temporeel houvast. De trage *glissandi* in de instrumentale partijen ondermijnen bovendien elk maatgevoel. Eerder dan dat we over een echte vertraging kunnen spreken, heerst op deze plaats een idee van tijdloosheid of van oneindigheid. Carlo Laurenzi, de IRCAM-medewerker² die verantwoordelijk was voor de concrete ontwikkeling van de klankspatialisatie en de electronics, noemde de compositie “a constant attempt to kill the time” (Laurenzi). Het einde van het tweede bedrijf kunnen we zien als het doden van de tijd of als het oneindig uitrekken van het ‘nu’. Tijd en tempo zijn niet meer waarneembaar in deze passage waardoor de luisteraar een indruk van oneindigheid krijgt. We horen een overweldigende klankstroom die steeds luider en luider wordt. De klank is zo luid dat de impact van de klank voor de luisteraar fysiek aanvoelt en balanceert op de grens van het pijnlijke. Hoe een uitzichtloze situatie op een mens weegt, wordt zo voelbaar voor de luisteraar, eerder als een fysieke dan als een emotionele gewaarwording.

We nemen als tweede voorbeeldpassage van de omgang met temporaliteit de opening van het vierde bedrijf (Czernowin, *Infinite Now* 97). Zoals op afbeelding 1 te zien is, bestaat deze passage uit een aantal reeksen van metalen dreunen die van hoog naar laag klinken. Het fragment begint met een tempo van 60 kwartnoten per minuut en een vertraging in de reeks dreunen. Dit tempo blijft stabiel, maar het ritme verandert, waardoor er een vertraging klinkt. In elke dalende lijn zit een vertraging omdat de rusten tussen de dreunen langer worden. In de laatste vier maten van deze passage is de vertraging op een andere manier geconcipieerd. We krijgen daar een lijn die bestaat uit een reeks noten met dezelfde waarde waarvan het tempo daalt per maat. Ze vormen bovendien een lange dalende lijn in toonhoogte wat een zeker gewicht verleent aan de klanken. Het metronoomcijfer geeft het aantal kwartnoten per minuut aan; een lager cijfer wijst dus op een trager tempo. Er is dus niet alleen een dalende lijn in toonhoogte maar ook in tempo. Op de partituur wordt de klank van de dreunen in de electronics omschreven als “metal gate closing”: het geluid van het dichtvallen van een zware metalen poort of deur (Czernowin, *Infinite Now* 97). De laatste ‘vertakte’ noten zijn een grafische manier om weer te geven dat er bij die tonen meer galm klinkt. De klank van de metalen dreunen heeft een fysieke impact op de luisteraar. Niet alleen door het luide volume en door de verruimtelijking van de klank rondom de toeschouwer, maar ook doordat ze op een stilte van twaalf seconden tussen twee bedrijven volgen, komen de dreunen hard aan. Een gelijkaardige passage aan het begin van elk bedrijf zorgt telkens voor een beklemmend en zelfs claustrofobisch gevoel.

Immersie door de verruimtelijking van de klank rondom de toeschouwer

Een derde belangrijke strategie voor het streven naar de onderdompeling van de luisteraar in de opera is de spatialisatie of verruimtelijking van klank. Dit wil zeggen dat de klank niet alleen vanop de scène en uit de orkestbak komt, maar ook rondom de luisteraar klinkt. Doordat de klank de toeschouwer van alle kanten kan benaderen, is de klank minder vrijblijvend en zelfs onontkoombaar. De electronics, de klanken uit de luidsprekers, zijn vaak heel luid, wat voor een overweldigend, bedrukkend effect zorgt en de intensiteit van de luisterervaring verhoogt. Uit de speakers klinken ook live geproduceerde klanken. Zoals eerder vermeld hebben de muzikanten, zangers en acteurs een microfoon die de klank van zeer dichtbij opneemt. Wanneer deze klank door de luidsprekers klinkt, lijkt het alsof de geluidsbron zich dicht bij de luisteraar bevindt. In combinatie met de omringing door klank en het volume van het geluid zorgt dit voor het claustrofobische effect.

Sylvain Cadars, een geluidsingenieur van het IRCAM die meewerkte aan de productie, gebruikte de typering “composing the space” voor de manier waarop de verruimtelijking van klank in dit stuk wordt ingezet (Cadars). Czernowin bevestigde dat deze frase haar benadering van klankspatialisatie karakteriseert (Interview I). Dit verwijst uiteraard enerzijds naar het componeren van muziek maar anderzijds naar het samenstellen of scheppen van een ruimte door klank. Door de klank in de ruimte te plaatsen in specifieke speakers, de klank eventueel over die speakers te laten bewegen en door de klank te manipuleren zodat die van dichtbij of van veraf klinkt, worden met de klank alternatieve ruimtes rondom de luisteraar geëvoceerd. Noch het gebruik van klankspatialisatie noch de inzet van de ademhaling zijn nieuw in operacompositie, maar de elementen worden betekenisvol en strategisch ingezet in functie van de ervaring die de componist wil creëren.

De eerdergenoemde bedrukkende en claustrofobische indruk staat in contrast met een andere ruimtelijke evocatie die Czernowin gebruikt. Aan het einde van het eerste bedrijf horen we veel stemmen in de electronics die uit de verte lijken te komen (Czernowin, *Infinite Now* 33-34). Czernowin omschrijft deze passage als volgt: “it gives so much comfort. Because instead of this really claustrophobic and really oppressive space, you have a huge place outside, full with people, they are far, far away and that is for me a point of relief” (Interview I). Dit moment van verlichting is voor Czernowin “a great relief from the claustrophobia” (Interview I). Ze typeert het klankeffect op dit punt ook als “a space that never ends” (Interview I). Naast het libretto en de inzet van de ademhaling is het contrast tussen een claustrofobische indruk en een verlichting van die beklemdheid een derde manier waarop hoop wordt geïntroduceerd in de duisternis in *Infinite Now*. Puur door de klank te manipuleren en door de techniek van opname kan een klank van heel dichtbij de luisteraar of van heel veraf lijken te komen, terwijl die wel uit dezelfde speakers rondom het publiek afkomstig is. Czernowin typeert de luisterervaring waar ze de laatste jaren naar zoekt als volgt: “you are immersed in sound and you can hear sound in a very intimate way from very, very close to you” (Interview I). Dit sluit heel dicht aan bij het idee van een intense ervaring waaraan geen ontkomen is. Aan het slot van de opera wordt er met die ruimtelijke effecten gewerkt, maar ze komen dus ook al vroeger aan bod, bijvoorbeeld aan het einde van het eerste bedrijf. Dit bevestigt het idee dat er in de opera geen lineaire evolutie is van wanhoop tot hoop. Het ‘oneindige’ kan dus zowel hoopvol en bevrijdend als beangstigend zijn. Dit wijst op de ambiguïteit van het concept van het ‘oneindige nu’ dat we in deze analyse gebruikten om de voorstelling te bestuderen.

Deze analyse van *Infinite Now* startte vanuit het door de makers gecreëerde concept van het 'oneindige nu'. We zagen hoe die mentale toestand ondanks en dankzij de uitzichtloosheid toch tot een gevoel van hoop kan leiden en dat een mens in die uiterst moeilijke omstandigheden met zijn eigen veerkracht geconfronteerd kan worden. In *Infinite Now* wordt gestreefd naar immersie door de traagheid op scène en in de muziek en door de spatialisering van klank. Door deze enorme traagheid en de verruimteling van klank proberen Czernowin en Perceval het idee van het 'oneindige nu' tastbaar te maken voor de toeschouwer en deze onder te dompelen in een intense ervaring. Ondanks het overweldigende donker waarin deze voorstelling lijkt te baden, breekt het licht door enkele kieren. We zagen dit onder andere in het libretto, in de contrasten in ruimtelijke sfeer en in het dubbelzinnige gebruik van de ademhaling. Dit balanceren tussen uitzichtloosheid en opluchting laat Czernowin tot op het einde van de opera bestaan. De twee contrasterende elementen kunnen co-existeren zonder in een synthese te worden gedwongen, zonder verzoening. In *Infinite Now* leidt de combinatie van deze elementen nooit tot een nieuw afgerond geheel. Zonder te steunen op een dramatische boog of narratief bereiken Czernowin en Perceval in *Infinite Now* een volgehouden intensiteit en coherentie door het ambigue centrale concept van het 'oneindige nu' dat, zoals we in deze analyse geïdentificeerd hebben, klank en beeld bepaalt. Zo willen ze de toeschouwer met zichzelf confronteren en een glimp laten opvangen van hun perspectief op de menselijke existentie.

Bibliografie

Cadars, Sylvain. Gesprek met de auteur. 31 maart 2017.

Czernowin, Chaya. *Adiantum Capillus-Veneris*. Mainz: Schott Music, 2015.

Czernowin, Chaya. "Het besef van iets wat ons in stand houdt. Chaya Czernowin bij de start van de repetitie". Vert. Luc Joosten. *Infinite Now*. Ed. Luc Joosten. Antwerpen: Opera Vlaanderen, 2017: 36-37.

Czernowin, Chaya. *Infinite Now*. Mainz: Schott Music, 2017.

Czernowin, Chaya. "Infinite Now – Chaya Czernowin". <https://chayaczernowin.com/infinite-now>. Laatst geraadpleegd 5 december 2017.

Czernowin, Chaya. Interview I door de auteur. 1 april 2017.

Czernowin, Chaya. Interview II door de auteur. 29 juni 2017.

Czernowin, Chaya. Interview door Luc Joosten bij de inleiding van *Infinite Now*. 18 april 2017.

Czernowin, Chaya. "The Primal, the Abstracted and the Foreign: Composing for the Voice". *Contemporary Music Review* 34:5-6 (2015): 449-463.

"FRONT – Im Westen nichts Neues". www.thalia-theater.de/de/spielplan/repertoire/front/. Laatst geraadpleegd 14 september 2018.

Infinite Now, gecomponeerd door Chaya Czernowin, geregisseerd door Luk Perceval. Opera Vlaanderen, Gent. 18 april 2017.

Joosten, Luc. "Instap. Vreemdgaan en thuiskomen in *Infinite Now*". *Infinite Now*. Ed. Luc Joosten. Antwerpen: Opera Vlaanderen, 2017: 6-7.

Laurenzi, Carlo. Interview door de auteur. 17 april 2017.
Opernwelt Jahrbuch 2017, jaarboek van *Opernwelt*, vol. 58, 2017.

Perceval, Luk. "De biografie van een werk. Luk Perceval bij het begin van de repetitie". *Infinite Now*. Ed. Luc Joosten. Antwerpen: Opera Vlaanderen, 2017: 30-33.

Perceval, Luk. *FRONT Polyphonie*. Hamburg: Thalia Theater. 22 maart 2014.

Perceval, Luk. "Vergeeten waar niet te vergeten valt. Een interview met regisseur Perceval over *Infinite Now*". *Infinite Now*. Ed. Luc Joosten. Antwerpen: Opera Vlaanderen, 2017: 26-28.

Van Daele, Eva. "Over de muziek in *Infinite Now*". *Infinite Now*. Ed. Luc Joosten. Antwerpen: Opera Vlaanderen, 2017: 39-42.

Van Daele, Eva. "Het Oneindige Nu. Een Muzikale Analyse Van Chaya Czernowins Opera *Infinite Now*". Masterthesis, UGent, 2017.

Xue, Can. "Homecoming". *The Embroidered Shoes*. Vert. Ronald R. Janssen en Jian Zhang. New York: Henry Holt and Company, 1997: 77-88.

¹ Het opvolgen van de repetitieperiode gebeurde in het kader van de masterproef waarop dit artikel is gebaseerd.

² De voorstelling was een coproductie van Opera Vlaanderen, Nationaltheater Mannheim en IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, het onderzoekscentrum opgericht door componist Pierre Boulez in Parijs) en kreeg de steun van de Ernst von Siemens Musikstiftung.