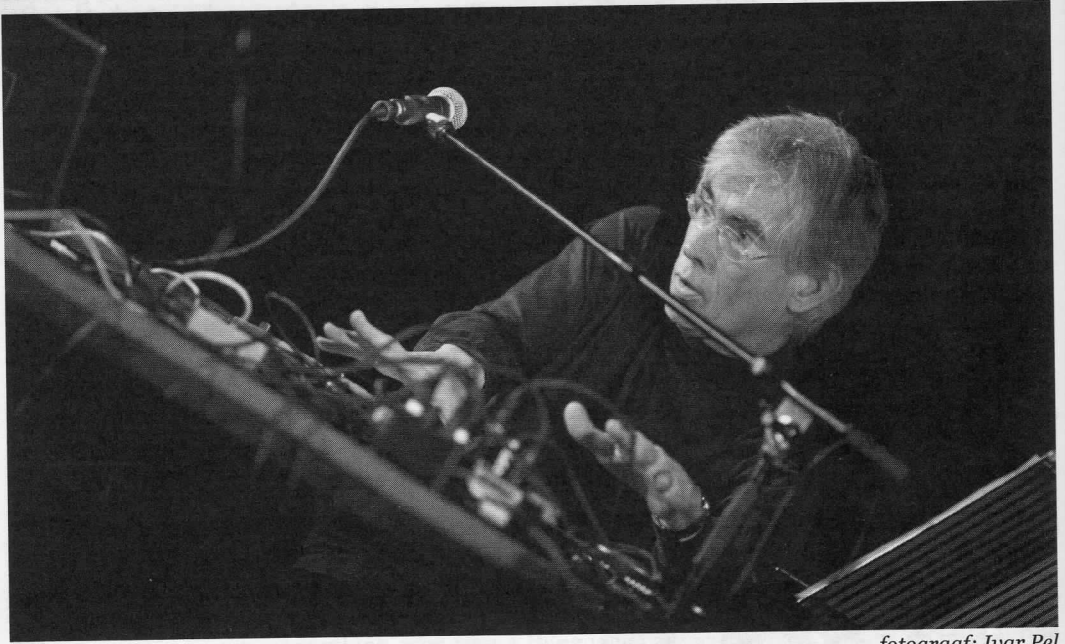


Overgangsgeluiden

Jaap Blonk: grensganger tussen taal en muziek

Erik de Bruin
Laurens Ham



fotograaf: Ivar Pel

Van grenzen heeft klankdichter en muzikant Jaap Blonk zich nooit veel aangetrokken. Hij voert met even groot plezier en toewijding dadaïstische poëzie uit als avant-gardistische jazz van eigen hand, of experimenteert eigenhandig met klanken die schijnbaar willekeurig worden gegenereerd door computercodes. Blonk is gefascineerd door alles wat mogelijk is met taal en klank. 'Denken heijft Überschreiten', schreef de Duitse marxistische filosoof Ernst Bloch, belangrijk inspirator voor Blonks kunstenaarschap. Het is een uitspraak die Blonk ter harte neemt. Een gesprek met een grensganger tussen taal en muziek.

'Onderzoeken', dat woord gebruikt klankdichter en muzikant Jaap Blonk veel. Hij benadert zijn projecten als wetenschappelijke onderzoeken. Dat betekent ook dat hij zich zeer grondig inwerkt in de meest uiteenlopende muzikale en literaire stijlen. In zijn huiskamer in Arnhem staan platen van The Rolling Stones, maar ook het verzameld werk van Paul van Ostaijen en het verzameld werk van de Rus Daniil Charms. Ook houdt hij de recente ontwikkelingen in de literatuurwetenschap nauwlettend

in de gaten, waarop de aanwezigheid van essaybundels van onder meer Thomas Vaessens en Cyrille Offermans in zijn boekenkast wijst. Op zijn bureau prijken boeken over wiskundige principes en programmeertalen, en een Macbook.

Blonk is gefascineerd door de mogelijkheden van algoritmes en andere wiskundige principes bij het automatisch genereren van muziek. Op zijn computerscherm stuiert een balletje door een rechthoek; het stuurt een synthesizer aan, die van klank verandert wanneer het balletje de muur weer raakt. 'Wat ik er precies mee moet, weet ik ook nog niet', zegt Blonk verontschuldigd. 'Ik ben voor het eerst elektronica gaan gebruiken in de vroege jaren negentig. Eerst waren het geluidseffecten, daarna ging ik met een sampler werken en sinds een jaar of tien maak ik muziek met een computer. In 2006 heb ik een jaar pauze genomen en ben ik een paar computerprogrammeertalen gaan leren. Ik heb gemerkt dat je door standaard muzieksoftware gedwongen wordt in vaste patronen te werken. Die patronen kan ik openbreken door codes te schrijven; dan heb ik zelf in de hand wat er allemaal gebeurt met die elektronica. Daardoor zijn mijn optredens enorm verrijkt. Het manipuleren van stemklanken geeft je de mogelijkheid om in je eentje heel veel te doen.'

In Blonks huidige 'onderzoeken' komen zo twee van zijn fascinaties samen: wiskunde en klank. Hij besloot in 1977 met zijn studie wiskunde te stoppen en zich op culturele projecten te gaan toeleggen. Twee boeken herinnert hij zich nog als belangrijk voor die beslissing: *Dr. Faustus* van Thomas Mann en *Das Prinzip Hoffnung* van Ernst Bloch. Vooral dat laatste boek, een uitwaaierende monumentale studie waarin het begrip 'hoop' cultureel, politiek en psychologisch wordt uitgewerkt, opende hem de ogen. 'Het boek vormde voor mij een geweldige ondersteuning van de gedachte dat je elke ervaring in kunst kunt omzetten. De vorm doet er niet zoveel toe, die heeft met je persoon te maken.'

Blonk begon als saxofonist; later ging hij zich manifesteren als klankdichter. Hij ontdekte dat hij de geluiden die hij zijn saxofoon wilde ontlokken net zo goed met zijn stem kon maken – dat zijn stem zelfs veel meer kon dan één instrument zou kunnen. Nadat hij in de jaren tachtig vooral bekend werd als performer van klankpoëzie uit de hoogtijdagen van dada (bekend werd Kurt Schwitters' *Ursonate*, opgenomen in 1986) begon hij in de jaren negentig albums te maken met eigen composities. De eerste en enige dichtbundel die hij publiceerde, *Liederen uit de hemel* (1993), leidde de reeks in. Later volgden vele improvisatieprojecten, jazzprojecten met Splinks en avantgardistische popalbums met Braaxtaal.

Hoe uiteenlopend de projecten zijn waar Blonk zich mee bezighoudt, blijkt wanneer hij een aantal fragmenten laat horen uit *Bek*, dat hij samen met de minimal-technomuzikant Radboud Mens maakte. Het is een techno-cd waarop alle gebruikte ritmes en geluiden door Blonks stem zijn gevormd. 'Het project kwam voort uit het idee om iets te gaan doen met geluiden die normaal gesproken weggegooid worden. Zo zijn er spekselkikjes die een ritmische functie in de nummers gekregen hebben. We hebben stemimprovisaties opgenomen en onderzocht welke geluiden er precies te horen waren. Veel van de effecten komen voort uit tussengeluiden: overgangsgeluiden.' Overgangsgeluiden: een rake typering die van toepassing is op het hele klankkunstenarschap van Blonk.

Klank/taal

Liederen uit de hemel, Blonks bundeling klankgedichten uit 1993, was een initiatief van Stichting Perdu, waar hij regelmatig optredens verzorgde. Er werd een royale subsidie verstrekt door het Fonds voor de Letteren waardoor de bundel grafisch uitermate fraai kon worden uitgevoerd en door een cd kon worden begeleid. De grafische vormgeving van Blonks teksten en de geluidsopnames vormen op verschillende manieren een eenheid, en illustreren Blonks daarmee genreoverstijgende aanpak. Als een van de meest geslaagde voorbeelden van de combinatie tekst en geluid noemt hij 'Demonologikaas', naar een gedicht van Leo Vroman. Het is een gedicht met elkaar steeds overlappende woorden: watten – tentakel – akelig – gereedschappen:

Wattentakeliggereed-
schappelijkkoetsierraadzaal-
igheidenkelkemaal-
tijdsgewrichtingleed? [...]

'Die teksten heb ik op allerlei manieren uit elkaar gehaald en weer in elkaar gezet, bijvoorbeeld door bepaalde delen van de woorden weg te halen of te herhalen. Zo ontstaan er elf variaties op het gedicht, die in de bundel over elkaar zijn heengedrukt. Met een 3D-bril die werd meegeleverd kon je telkens een van de versies lezen. Op iedere bladzijde staat één variatie minder, totdat uiteindelijk alleen het oorspronkelijke gedicht overblijft.' Een ander opvallend en onalledaags 'gedicht' vormt de tekst 'Pierikjaure', die een weergave vormt van een trektocht die Blonk in de jaren zeventig met wat vrienden door Lapland maakte. Het werd een barre tocht waarbij het weken aan een stuk regende, met als uiteindelijke doel: het bergmeer met de tot de verbeelding sprekende naam Pierikjaure. De trektocht is weergegeven in de vorm van een soort landkaart waarop (gefingeerde) Lapse geografische termen staan afgebeeld.

Blonk speelt een spel met klank en taal, wat niet wil zeggen dat zijn werk buiten de maatschappelijke werkelijkheid staat. Juist niet, de relatie tussen klank, taal en betekenis is heel gevoelig. Zo voert Blonk regelmatig het gedicht 'De minister' op, dat eveneens in *Liederen uit de hemel* is opgenomen. Het gedicht bestaat uit slechts één regel: 'De minister betreurt dergelijke uitlatingen', een kop die hij eens in de krant tegenkwam en die in het gedicht systematisch door Blonk wordt 'onttaked'. 'Die zin fascineerde me. Het woord "betreuren" heeft aan de ene kant met treurigheid te maken, terwijl het aan de andere kant een diplomatieke manier is om uit te drukken dat de minister heel kwaad is.' Dit heeft Blonk weergegeven door – zowel op papier als op het podium – twee uitvoeringen van de tekst te maken. In de eerste vallen steeds meer klinkers weg, in de tweede de tweede steeds meer medeklinkers. "D mnstr btrrt drglk trtngn": daarin klink ik steeds kwader; de consonanten worden steeds luider. Dat is in de bundel zichtbaar gemaakt door de letters – van die schrijfmachineletters, net als bij de concrete poëzie uit de jaren vijftig – steeds dikker te maken tot er alleen een zwarte vlek overblijft. En "E iie eeu eeije uiaie", dat is een steeds luider klagezang. Die twee kanten, boosheid en treurigheid, bleken voor mij dus precies te benaderen door het weghalen van de klinkers in het eerste geval en het weghalen van de medeklinkers in het tweede geval.'

de minister betreurt dergelijke uitlatingen
 de minister betreurt dergelijke uitlatingen
 de minister betreurt dergelijke uitlatingen
 de minister betreurt dergelijke uitlatingen
 de minister betreurt dergelijke uitlating n
 de minister betreurt dergelijke uitlat ng n
 de minister betreurt dergelijke uitl t ng n
 de minister betreurt dergelijke tl t ng n
 de minister betreurt dergelijk tl t ng n
 de minister betreurt dergel k tl t ng n
 de minister betreurt derg l k tl t ng n
 de minister betreurt d rg l k tl t ng n
 de minister betr rt d rg l k tl t ng n
 de minister b tr rt d rg l k tl t ng n
 de minist r b tr rt d rg l k tl t ng n
 de min st r b tr rt d rg l k tl t ng n
 de m n st r b tr rt d rg l k tl t ng n
 d m n st r b tr rt d rg l k tl t ng n

enz.

uit: Liederens uit de Hemel, Poëzie Perdu 4, Amsterdam 1993

Het gebeurt wel eens dat het publiek zich geen raad weet met de uitvoering van het gedicht op het podium en er komen na afloop regelmatig mensen op Blonk af die zich vertwijfeld afvragen hoe hij zich toch iedere keer zo boos kan maken. Bij zichzelf constateert hij echter in het geheel geen boosheid, eerder de vreugde die gepaard gaat met het maken van muziek. 'Het publiek beleeft zo'n tekst vaak dus heel anders dan ik. "De minister" heb ik wel eens uitgevoerd tijdens een poëziebijeenkomst in het Erasmushuis in Jakarta. Er waren militairen bij het optreden, waardoor er enige waakzaamheid en gespannenheid heerste. Ook bij het publiek. De betekenis van de klank werd zo in hoge mate beïnvloed door de context. Zo kan onzin dus politieke betekenis krijgen. In *The Great Dictator* spreekt Charley Chaplin de hele film onzintaal, maar door de entourage wordt duidelijk dat hij Hitler imiteert en wat hij met zijn tekst bedoelt.

Ik vind het leuk om te spelen met die grens van zin en onzin, van iets absoluut onverstaanbaars naar een taal of juist andersom. Die grens is heel delicaat. Je hoeft maar één woord te gebruiken of je geeft iets een overheersende kleur of betekenis. Je zit niet aan betekenis vast, maar je moet er wel bewust mee omgaan.'

Een originele omgang met de Nederlandse taal blijkt uit de teksten die Blonk schreef in de nonsenstaal 'Onderlands'. 'Het is een taal die aan het Nederlands doet denken door de klankstructuur, maar waarin geen woord Nederlands voorkomt, of het moet hier en daar een voorzetsel zijn. Toch hebben die teksten voor mij wel een betekenis omdat ik een context voor ze bedenken. Neem "Riekeleu Vuisma":

Avaai den lo meuze me vien takfte li
gevruu de gezemu. Oek jenema de kree me
daaie toech luikste. Nieg drenekaa gezeme
baf uin dog te riekeley uisma.

(uit Braaxtaal, *Dworr Buun*, 2001)

Dat woord 'riekeley' betekent voor mij gewoon rijkelui. Bij de tekst denk ik daarom altijd aan een theevisite. Op het album *Dworr Buun* scheppen we daarom ook in het arrangement een soort beschaafde teaparty-atmosfeer. 'Glag', ook een tekst op dat album, verwijst naar een drinkgelag. Het is een dronkemanslied. In 'Dworr Buun' klinkt zoiets door als een strengereformeerde preek. Alsof je in iedere zin het hellevuur ziet branden. Ik ben zelf ook gereformeerd opgevoed, dat resoneert daarin.'

Als klankdichter maakt Blonk deel uit van een internationaal georiënteerd circuit, wat vooral voortkomt uit het feit dat er niet zo heel erg veel klankdichters bestaan. Dit betekent echter niet dat in het circuit een soort *lingua franca* wordt gebezigd. 'De teksten van Henry Chopin bevatten weliswaar geen enkel woord uit een concrete taal, maar andere refereren juist wel weer aan bepaalde talen. Het meeste van mijn werk is niet gebonden aan één taalgebied, en Nederland is ook maar klein, dus het is logisch dat ik veel in het buitenland optreed.'

Blonk wordt – in tegenstelling tot wat velen van hem denken – nauwelijks beïnvloed door andere klankdichters. Klank is voor hem lang niet altijd het belangrijkste element van een gedicht. 'Ik haal heel veel inspiratie uit dichters die helemaal niets te maken hebben met klankpoëzie, zoals Wallace Stevens of Rilke. Kouwenaar is ook belangrijk geweest en van Van Ostaïen heb ik werk voorgedragen. Nu las ik laatst iets over Hans Tentije in een essaybundel en ben ik zijn poëzie aan het doorspitten.' De muziek waarnaar Blonk luistert is lang niet altijd experimenteel, louter klankgericht of zeer complex avant-gardistisch. 'Er staat veel pop in mijn kast. Popmuziek heeft iets heel directs, dat is de kracht ervan. Klassieke muziek of jazz wint erbij als je er meer van weet. Maar misschien is dat bij popmuziek ook wel het geval. Tegenwoordig is het ondenkbaar geworden dat ik vroeger "voor" The Stones was en dat andere mensen "voor" The Beatles waren. Het was een soort Ajax-Feyenoord, dat kun je je nu niet meer voorstellen.'

Orde/chaos

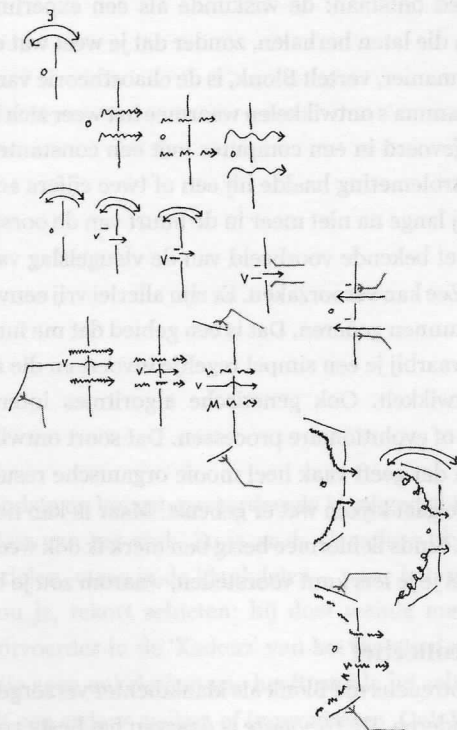
'In de meeste van mijn stukken zit orde', zegt Blonk. 'Dat kan een intuïtieve orde zijn, maar soms ook een streng mathematische. Dan maak ik gebruik van wiskundige reeksen. Hoe steviger de structuur is, hoe meer vrijheid je als uitvoerder hebt.' Dit is ook de reden waarom Blonk zoveel waardering koestert voor de *Ursonate*. 'Die zit heel goed in elkaar en is – als je het op papier ziet – zelfs heel schematisch, maar daardoor heb je als uitvoerende juist ook heel veel vrijheid, zonder dat het stuk eronder lijdt.'

Dit geldt volgens hem ook voor gedichten die wél een duidelijke talige betekenis hebben. Zo heeft hij gedichten van Lucebert voorgedragen, waarin de tekst de rol kreeg van het akkoordenschema in de jazz. ‘Het is de basis, maar op die basis kun je heel veel improviseren en variëren. De tekst vormt het geraamte; je kunt erop gaan improviseren zonder ook maar iets aan de tekst zelf te veranderen. Dat is heel interessant, zeker met poëzie die meerdere betekenislagen heeft. Je raakt steeds aan andere associaties.’

Bij het improviseren kun je verschillende vertrekpunten nemen: een bepaalde klank, bijvoorbeeld, of de afspraak dat je veranderingen snel of langzaam laat komen. Vaak ontstaan die afspraken in de loop van het gebeuren. Improvisatie kan op verschillende manieren plaatsvinden. Het kan vanuit pure intuïtie komen en gebruik maken van wat er uit het onderbewuste omhoog borrelt, maar het kan ook bewust gestructureerd worden, vanuit het geheugen. Soms zie ik bij een improvisatie een duidelijke partituur voor me of getallen of een bepaalde structuur.

Toen ik net begon vond ik het heel bevrijdend om in een gebied te werken waar eigenlijk geen regels zijn. In de muziek zijn er regels voor hoe je muziek moet schrijven of maken, in de literatuur ook wel. Wat voor mij erg fijn was om te ontdekken was dat ik voor ieder nieuw stuk zelf de regels moest uitvinden. De constructieprincipes kunnen telkens weer anders zijn. De ene keer gebruik ik een meer gesloten, dan weer een meer open vorm. Sommige stukken zijn af, daar kom ik niet meer op terug. Er zijn ook stukken waarin improvisatie voorkomt, die zijn per definitie onaf. Nog steeds zijn zulke improvisatiestukken of –projecten belangrijk, omdat ik daar dingen kan doen die niet op te schrijven zijn.’

Tot de interessegebieden van Blonk bij het experimenteren behoren absolute klanken. ‘Steeds vraag ik me af: waar zitten klanken in de mond en hoe kun je ze combineren? Ik werk veel met het Internationaal Fonetisch Alfabet. Toch voorziet dat niet in alle klanknuances die mogelijk zijn. Als je bijvoorbeeld een scherpe S wilt laten overgaan in de CH van het Duitse ‘Ich’, dan passeer je zes tekens in het Fonetisch Alfabet, maar tussen elke twee tekens zit eigenlijk een oneindig aantal nuances. Sommige klanken zijn zelfs helemaal niet te noteren, daar moet ik mijn eigen symbolen voor bedenken.



Zo kun je eindeloos veel klanken met je wangen voortbrengen door op bepaalde plekken van je wang te drukken. Ik noem dat de wangsynthesizer. Nog steeds ontdek ik nieuwe klanken die je met je wangen kunt maken, nieuwe knopjes als het ware. Het probleem is dat er geen bestaande talen zijn waarbij je je handen nodig hebt om een klank voort te brengen. Er bestaat dus ook geen notatie voor. Zelf probeer ik dan maar een primitief soort notatie te ontwikkelen door tekeningetjes te maken met hoe je je handen moet plaatsen.

De eerste reactie op de wangsynthesizer is vaak dat er wordt gelachen, maar ik probeer er wel degelijk vaardigheid en precisie in te ontwikkelen. Een paar jaar geleden trad ik op tijdens een congres voor de Vereniging voor Logopedisten, ergens op een conferentieoord. Ik was de laatste voor de lunchpauze. Ik dacht: in die pauze spreek ik vast wel iemand, maar helemaal niemand heeft zich tot mij gewend. Ze konden er blijkbaar niets mee, of wat ik deed riep in ieder geval geen vragen op. Misschien wisten ze juist precies wat ik deed en zagen ze het niet als logopedisch materiaal.'

Sinds 2006 bestrijkt het interessegebied van Blonk behalve het menselijke taalvermogen ook de computertaal. Toen hij in dat jaar een sabbatical nam, ontdekte hij wat zich in de wiskunde allemaal had voltrokken met de komst van de computer. 'Toen ik eind jaren zeventig stopte met wiskunde kon ik een heel klein beetje programmeren. Er was één computer in het mathematisch instituut, een heel groot apparaat dat een volledige kamer vulde. Met ponskaarten kon je een programma invoeren. Dan moest je een tijd wachten en kwamen er harmonicavellen uit met de uitkomst van wat je wilde weten. Nu kon ik ontdekken wat een enorme evolutie er in die dertig jaar heeft plaatsgevonden op het gebied van programmeren en ontwikkelen. Door de komst van de computer is er een gigantisch nieuw gebied ontstaan: de wiskunde als een experimentele wetenschap. Je kunt een bewerking invoeren en die laten herhalen, zonder dat je weet wat eruit zou kunnen komen.'

Op deze manier, vertelt Blonk, is de chaostheorie van Edward Lorenz ontstaan. Deze meteoroloog wilde programma's ontwikkelen waarmee het weer zich liet voorspellen. Hij had daartoe een bepaalde formule ingevoerd in een computer met een constante van zeven of acht cijfers achter de komma. Bij een controlemeting haalde hij een of twee cijfers achter de komma weg, maar toen bleek dat de uitkomst bij lange na niet meer in de buurt van de oorspronkelijke meting lag.

'Het is het bekende voorbeeld van de vleugelslag van een vlinder in Japan die een orkaan in de Caribische Zee kan veroorzaken. Er zijn allerlei vrij eenvoudige mathematische principes die dit soort processen kunnen generen. Dat is een gebied dat me interesseert. Over het algemeen gaat het me om processen waarbij je een simpel regeltje invoert en die zich op een heel complexe en onvoorspelbare manier ontwikkelt. Ook genetische algoritmes interesseren me: vaak zijn dat simulaties van biologische of evolutionaire processen. Dat soort ontwikkelingen probeer ik in muziek of in klank te vertalen, en dat geeft vaak heel mooie organische resultaten. Je bouwt een klein machientje en zet het aan en je gaat kijken wat er gebeurt. Maar ik kan nog niet zeggen waar al deze experimenten toe gaan leiden. Sinds ik hiermee bezig ben merk ik ook weer de kenmerkende luiheid van de wiskundige in me op: als je je iets kunt voorstellen, waarom zou je het dan nog gaan maken?'

Individu/collectief

De eerste optredens die Blonk als klankdichter verzorgde, bestonden vooral uit het uitvoeren van het werk van anderen. De *Ursonate* is daarvan het beste voorbeeld. In de beginnagen van zijn loopbaan

trad hij met dit stuk voornamelijk op buiten het literaire circuit en was hij vaak het voorprogramma van een band, ergens in een jeugdhonk. Het publiek zag de jonge klankdichter niet altijd even goed zitten. 'Ik heb heel wat bier over me heen gehad', herinnert Blonk zich.

'In die tijd was het een enorme steun voor me dat ik wist dat ik een geweldig werk aan het voordragen was. Als ik was begonnen met eigen werk zou ik zijn gaan twijfelen of het wel goed was wat ik deed, maar ik was ervan overtuigd dat dit stuk van Schwitters in elk geval schitterend materiaal was. De *Ursonate*, een dadaïstisch gedicht voor solostem dat volledig is opgebouwd uit verzonden klanken, is voor het eerst verschenen in het laatste nummer van het tijdschrift *Merz* in 1932. Het is onderverdeeld in vier verschillende delen en kleinere thema's, net als een echte sonate. Schwitters heeft er hier en daar aanwijzingen bijgezet over de voordracht en hij heeft iets geschreven over de uitspraak van de woorden. Het stuk wordt lettergreep voor lettergreep opgebouwd. Die indeling is heilig voor mij. Vanaf het begin was duidelijk wat die klanken bij mij teweegbrachten; ik heb dus nooit moeite gehad met het interpreteren ervan.

Bij het voorbereiden van mijn eerste plaatopname in 1986 was het voor mij vooral belangrijk dat mijn articulatie in orde was. Ik heb daarom mijn eigen articulatie-oefeningen geschreven en die met een metronoom ingestudeerd, net zoals instrumentalisten dat doen met hun toonladders. Zo kon ik alle passages snel doen. Welk stuk van de tekst ik het mooist vind, hangt af van de uitvoering en van de akoestiek in de zaal waar ik het uitvoer. Sommige delen klinken goed in een zaal met veel galm, terwijl andere stukken beter klinken bij een droge akoestiek. In elk geval vind ik het 'Scherzo' altijd wel erg leuk om te doen.'

Lanke trr gll
pe pe pe pe pe
Ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll
pii pii pii pii pii
Züüka züüka züüka züüka

Lanke trr gll
Rrmmmp
Rrnnf [...]
(uit: Kurt Schwitters, *Ursonate*)

De *Ursonate* behoort wereldwijd tot de bekendste en hoogst gewaardeerde klankgedichten. Behalve Blonk zijn er verschillende andere uitvoerders van het stuk. Zo is er de Canadees Christian Bök, die volgens Blonk erg sterk is in de snellere delen, maar in de klankdelen – waar het op stemklank aankomt – weer tekort zou schieten. 'Of nou ja, tekort schieten: hij doet weinig met zijn stem. Schwitters heeft ergens geschreven dat de uitvoerder in de 'Kadenz' van het laatste deel vrij is om te improviseren. Alleen voor de uitvoerder die geen enkele fantasie heeft, stelde hij zelf een cadens samen. Nou ken ik echt geen mensen die zelf een cadens zoeken of improviseren. Ook Bök doet dat

niet; ik heb het idee dat hij zich helemaal niet van die ideeën van Schwitters bewust is.' Hetzelfde geldt aldus Blonk ook voor de uitvoering van een andere Canadees, Christopher Butterfield: 'Ook een leuke uitvoering, maar hij gebruikt eveneens de cadens van Schwitters.' Wat overigens niet wil zeggen dat Blonks eigen interpretatie van het stuk vrij is van commentaar. 'In Duitsland vinden ze mijn uitvoering van de *Ursonate* niet Duits genoeg. Ze vinden eerder dat het een soort Scandinavisch lijkt. Het klinkt ook heel anders dan de uitvoering van Eberhard Blum die ik wel eens gehoord heb. Dat is een soort Pruisische generaal.'

Tegendraadse klankpoëzie, zoals de *Ursonate*, behoort tot de weinige vormen van avant-gardistische kunst die heden ten dage op publieke weerstand kunnen rekenen en waarmee de maker of uitvoerder werkelijk risico's loopt. 'Eens heb ik drie dagen in Amsterdam op straat voor het Stedelijk Museum de *Ursonate* voorgedragen. Het gebeurde dat er moeders voorbijkwamen die hun kinderen meetrokken: "Die man is gek." Wanneer je een abstract schilderij maakt of atonale muziek speelt op straat, is er niemand die ervan opkijkt. Maar als je onzin gaat lopen schreeuwen loop je wel enig risico, zeker in wat conservatievere landen. Deze kunstvorm moet geautoriseerd worden door een bepaalde setting. Ook als het afwijkt van wat mensen verwachten, wordt zo'n optreden als vervreemdend ervaren. Een van mijn meest hilarische optredens was in het Concertgebouw in Amsterdam in een abonnementenserie met als thema 'de sonate'. Ik kwam na een cellosonate van Bach. Mensen haalden hun zakdoeken tevoorschijn en durfden absoluut niet te lachen - terwijl dat van mij altijd mag. Dat is in minder formele situaties dan weer heel anders: dan wordt er beslist gelachen.'

Is klankkunst voor Blonk dan een vorm van provocatie? 'Het is niet zo dat ik door de uitvoering van klankgedichten vooral wil provoceren. Het gaat me om de kwaliteit van de teksten. Soms zijn de gedichten die ik voordraag zelf een vorm van provocatie geweest, zoals de stukken van Hugo Ball. Dit soort dadaïstische dichters lokten reactie uit doordat ze een heel andere context aan hun publiek beloofden dan ze uiteindelijk boden. Bij hun soirees kondigden ze een avond met muziek en poëzie aan, waarbij ze de namen van componisten en dichters noemden. Op zo'n avond werden dan twee verschillende muziekstukken door elkaar gespeeld of gedichten overstemd door herrie.

Een van de hoogtepunten uit de periode waarin ik vooral nog de *Ursonate* voordroeg was een optreden in het voorprogramma van de Strangers in 1986. Het was in Vredenburg in Utrecht en er was tweeduizend man aanwezig. Toen ik werd aangekondigd was er al gejoel en geschreeuw in de zaal: "Oprotten!" Het was een beetje een voetbalatmosfeer, maar voor mij ging het dan wel om een uitwedstrijd. Tijdens het optreden probeerden mensen het podium op te klimmen en me weg te slaan, maar er stonden zes potige types om me te beschermen. Gelukkig waren er alleen maar plastic glazen. Ondertussen kwam ik met mijn enorme geluidsinstallatie gemakkelijk over de herrie heen. Tja, die geweldige energie die er in die zaal heerste... Toen bedacht ik me weer: het maakt me niet zoveel uit of de aanwezige energie positief of negatief is, als die er maar is.'

De geluidsbestanden van Jaap Blonks gedichten zijn te beluisteren op www.tijdschriftvooy.nl