

te komen. Meinigen besloot daarom om het anders aan te pakken. Gewapend met wat hem wel ter beschikking stond, namelijk een grote groep van gewillige acteurs, nam hij stap voor stap bezit van de akoestische ruimte, zonder dat daar nog een krakkemikkige machine of gemakzuchtig toneelhulpje bij aan te pas moest komen. Het leidde tot innovatieve staaltjes van menigtegeluid, die later zijn handelsmerk zouden worden.

Zo moest voor *Julius Caesar* (1874) het geluid van een groep pratende soldaten in een hoge toren gefabriceerd worden. Om dit voor elkaar te krijgen namen alle acteurs die zich *backstage* bevonden in de nok van het theater plaats, om daar te mompelen en te fluisteren. Dit bracht echter niet het gewenste effect teweeg. Alle acteurs werden vervolgens gevraagd om op de toneelvloer te gaan liggen mompelen. Deze keer werkte het wel. Maar het ene menigtegeluid is het andere niet. Wanneer er ergens in een stuk geen soldaten, maar voetvolk opgevoerd werd, maakte de hertog gebruik van een andere methode. Ieder lid van de cast kreeg verschillende krantenberichten in zijn handen, gaande van overlijdensberichten tot weersvoorspellingen en sportverslagen. Deze werden vanuit de coulissen simultaan voorgelezen, met als resultaat een vocale kakofonie die op het toneel overvloedde in overtuigend gemurmer. Tot slot ontwikkelde de hertog ook nog een meer gepolijste variant van het menigtegeluid. Tijdens de repetities van *Julius Caesar* struikelde het koor aanvankelijk over de uitspraak van het woord ‘rabarber’, maar eens die horde genomen was, was Meinigen weer een prachtig klinkende mensenhoop rijker. Het snel reciteren van ‘rabarber’ klonk namelijk als een licht opgewonden meute. Een geluidseffect dat nog ontbrak in zijn sonore trukendoos. *Julius Caesar* ontpopte zich tot één van de meest succesvolle Meinigen-producties die zowel publiek als critici kon bekoren. De gebruikte geluidseffecten werden zelfs door de grootste sceptici geprezen omwille van hun spectaculaire en realistische karakter.

De geluidseffecten van de hertog lieten op hun beurt een diepe indruk na op Stanislavski. Toen in 1890 *Julius Caesar* en *Maria Stuart* in het kader van een tournee Moskou aandeden, betekende dit Stanislavski's eerste confrontatie met een theater van ongeziene historische authenticiteit, wat de aanzet zou vormen voor zijn eigen theateropvattingen. Onder de indruk van beide voorstellingen begon hij zijn zoektocht naar de kern van het waarachtige, waarbij hij in eerste instantie, net zoals Meinigen, gesofisticteerde effecten niet schuwde. Dit had logischerwijs zijn weerslag op Stanislavski's gebruik van geluid, dat

net zoals bij Meinigen uitblonk in innovatief realisme. Hoewel niet iedereen dat zo zag.

Vanuit zijn fascinatie voor illusionaire effecten zette de regisseur Tsjechovs *De meeuw* naar zijn hand door in de coulissen geluidseffecten te enceneren zoals kwakende kikkers, zoemende libellen, kerkbellen, hondengejank en spelende kinderen. Tsjechov was *not amused*, omdat deze kunstgrepen geheel in strijd waren met het impressionistische drama zoals hij dat voor ogen had. Maar Stanislavski zag geen graten in de bezwaren van de auteur, en in zijn latere Tsjechov-enceneringen bleef het gebruik van realistische geluidseffecten prominent aanwezig. Zo schreef hij in zijn regieaanwijzingen voor *Drie zusters* het volgende:

*Je kunt de voetstappen van Andrei horen, net zoals het geluid van een gesprek, de monotone ondertoon ervan, afen toe kuchen, zuchten, de neus snuiten, het verschuiven van een stoel...<sup>1</sup>*

In vergelijking met *De meeuw* is het gebruik van geluidseffecten onverminderd, maar de concrete invulling ervan is anders: effectbejag lijkt te hebben plaatsgemaakt voor een meer subtiele benadering, hoewel die niet de definitieve overhand zou nemen, zoals zal blijken uit Stanislavski's laatste Tsjechov-encenering, *De kersentuin*. Volgens Tsjechov ging het van kwaad naar erger met Stanislavski's geluidsonwerpen. Krekel- en kikker geluiden maakten wederom hun opwachting, en voor Tsjechov was de maat vol. Kwaad verliet hij de première, vastbesloten om in de toekomst niemand nog een kans te geven zijn stukken overmatig te decoreren met geluiden:

*Ik ga een nieuw stuk schrijven, en dat zal beginnen met een personage dat zegt: ‘wat is het hier toch heerlijk rustig! Je kunt geen vogels horen, geen honden, geen koekoeken, geen uilen, geen nachtegalen, geen klokken, geen bellen, en in de verste verte geen krekel te bekennen!’<sup>2</sup>*

Gaandeweg zou Stanislavski inderdaad toch meer de nadruk gaan leggen op het innerlijke, maar desalniettemin bereikten zijn geluidscoulissen een nieuw hoogtepunt in realisme. En tegelijkertijd een voorlopig eindpunt, aangezien het proces van imitatieve geluidscreeatie vergevorderd geperfectioneerd was. Stanislavski maakte al een brug naar wat zou komen, maar hij bleef, net zoals Meinigen, binnen zijn manier van theater maken. Het publiek bleef in staat om de gebruikte geluiden te duiden, en de geluidseffecten fungeerden als een illustratieve vernislaag die over de andere theatrale componenten lag.