



Kinetoscope van Edison en Dickson

Beeld en geluid: een relatie

Paul Verstraten

'De taal in de film is de ware erfgename van de onderschriften, de weer in geluid omgezette ondertitels, en men hoort het er aan af, zelfs wanneer het geen papieren formuleringen zijn. Onbewust registreert de toeschouwer dat woord en beeld wezenlijk van elkaar verschillen en wordt hij gewaar dat de opdringerige eenheid van de geluidsfilm, die zich voordoet als een naadloze verdubbeling van de gehele buitenwereld met al haar facetten, vals en breekbaar is.' *Hanns Eisler*¹

I

Met het samenvoegen van de beeldstrook en de geluidsband op één strook werd de aard van de relatie tussen beeld- en geluidsproductie in de film gestandaardiseerd.² De auditieve component bij de stomme film, die zich meestal beperkte tot de muziek die door een orkest(je) of pianist bij de filmvertoning gespeeld werd, kreeg een ander karakter in de geluidsfilm. Bij de stomme film werd de muziek 'live' gespeeld, terwijl de auditieve component van de geluidsfilm (de muziek, geluiden, het gesproken woord) opgenomen is in een aanwezige-afwezigheid, die al gold voor het stomme filmbeeld en die volgens Metz karakteristiek is voor het cinema-

1. H. Eisler, *Muziek en politiek*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 102-103.

2. Na een korte periode waarin het geluid via platen werd verzorgd, is de filmstrook met haar beeld- en geluidsspoor standaard geworden. Dit had tot gevolg dat ook de projectiesnelheid gestandaardiseerd werd (24 beelden per seconde in tegenstelling tot de stomme filmperiode waarin de projectiesnelheid varieerde van 16 tot 20 beelden per seconde) om een konstant nivo voor de geluidstrillingen, en diensgevolg de verstaanbaarheid, te garanderen.

tografiese dispositief: ik zie en hoor iets als ik naar een film kijk, maar dat wat ik zie en hoor is er niet echt, maar gereproduceerd.³

Bij de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm vond dus een omschakeling plaats van auditieve produktie naar auditieve reproductie; daarnaast kon de geluidsfilm over meerdere en verschillende geluidsmaterialies beschikken, werd meer gedifferentieerd (in muziek, geluiden en het gesproken woord). Het 'omzetten van ondertitels in geluid' en het verhuizen van de muziek van orkestbak naar geluidsspoor creëerde een realistische meerwaarde: door het gebrek van de stomme film te onderstrepen, door een differentiëring van het auditieve materiaal en door de auditieve pool dezelfde status te geven die reeds voor het beeld gold (de re-produktie). Deze realistische meerwaarde is nog geen positief waarde-oordeel: voor Eisler was 'de opdringerige eenheid van de geluidsfilm, die zich voordoet als een naadloze verdubbeling van de gehele buitenwereld met al haar facetten, vals en breekbaar (...)'.⁴

Voor Marguerite Duras is het realisme van de geluidsfilm ook geen verbetering: 'Il y a quelque chose dans le muet qui est perdu pour toujours. Il y a quelque chose du vulgaire, de trivial (...) dans le réalisme inévitable du direct (...) et la tricherie inévitable que cela représente.'⁴

Dit 'onontkoombare bedrog' (tricherie inévitable) van de geluidsfilm heeft mijns inziens niet tot een evenredige aandacht geleid voor zowel beeld als geluid. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat de film vooral een visueel medium is (denk aan Bellours 'récit en images'), maar ook het filmiese geluid zelf is hier mede verantwoordelijk voor.

Geluid blijft op perceptueel nivo, zowel in film als in werkelijkheid, geluid, dat wil zeggen voortgebracht via trillingen in de lucht: zowel bij auditieve produktie als auditieve reproductie hebben we met geluid te maken. Dit wil echter niet zeggen dat het filmiese geluid bij projectie identiek is aan het pro-filmiese geluid zoals dat bijvoorbeeld bij opnames door acteurs geproduceerd wordt: het filmiese geluid is een re-produktie van het pro-filmiese geluid en onderhevig aan de transformaties die het ondergaat via opname- en reproductieproces (het soort mikrofoons, soort geluidstape, de mixage, weergave-apparatuur in theaters, staat van de geluidsband). Voor het beeld is die reproductie en de daarmee gepaard gaande transformaties van het pro-filmiese duidelijker afleesbaar: het kader als beperkte visie, twee-dimensionaliteit met de illusie van drie-dimensio-

3. Zie 'Verhoor van het geluid', in dit nummer pp. 9-10, alsmede C. Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 57-60, waar hij een vergelijking maakt tussen de film en een andere 'live'-kunst (het theater) en hun verschil van fiktie-dispositief.

4. Geciteerd in: M. Chion, *La voix au cinéma*. Parijs (Ed. de L'Etoile) 1982, p. 19.

naliteit, de verschillende shotmaten, de omzetting van de kleuren naar zwart-wit, Technicolor-kleuren, sepia, de verschillende projectiegroottes, de visuele trukages of fades, wipes, irissen enzovoort. Al deze 'sporen' van de omzetting van het pro-filmiese naar film zijn voor het visuele merkbarder, 'zichtbaarder' en je zou kunnen zeggen dat het filmies geluid, in vergelijking met het beeld, 'meer' analoog is: geluid blijft geluid, de sporen van de omzetting zijn minder markant. Dit wil echter niet zeggen dat het filmiese geluid identiek is aan het pro-filmiese geluid. Toch is deze sterk analoge status van het geluid voor veel schrijvers een probleem.

In het artikel 'The acoustic dimension - notes on cinema sound'⁵ citeert Tom Levin zulke uiteenlopende auteurs als Balász, Mast, Cavell, Metz en Baudry om aan te geven dat de gelijkschakeling tussen 'normaal' geluid en filmies geluid, tussen het geluid in de dagelijkse werkelijkheid en het geluid in een film frequent is:

'What we hear from the screen is not an image of the sound but the sound itself.' (Balász)

'In cinema - as in the case of all talking machines - one does not hear an image of the sounds but the sounds themselves. . . ' (Baudry)

'There is no ontological difference between hearing a violin in a concert hall and hearing it on a sound track in a movie theater'. (Mast)⁶

Typierend in de uitspraken van Balasz en Baudry is dat, ook al gebeurt het via een ontkenning, het begrip 'image' op het geluid toegepast wordt om vervolgens het filmies geluid te naturaliseren (vgl. Masts 'no ontological difference'). Nu is het filmiese beeld, afgezien van de animatiefilm en visuele trukages die in een film voorkomen, inderdaad het beeld van een pro-filmiese wereld waarin we de sporen van de reproductie: kadrage, kleuromzetting, montage enzovoort, redelijk goed kunnen aflezen; maar bij het filmies geluid vindt evengoed een omzetting plaats van het pro-filmiese geluid. Omzettingen die echter alleen gehoord kunnen worden als we in dat filmies geluid 'sporen' van die omzetting zouden kunnen vinden; een speurtocht die zeer moeilijk is, aangezien de 'kadrering' van het geluid onzichtbaar is. Maar er is wel degelijk een verschil (zelfs meerdere) tussen een viool in een concertzaal en een viool op een geluidsband:

- voor een viool in een concertzaal heb je een violist 'ter plekke' nodig, voor een film niet (vgl. Metz' aanwezige afwezigheid);

- het perspectief (verweg/dichtbij, hard/zacht) waarin we de viool in de film horen, kan gemanipuleerd worden. Dit auditief perspectief kan ook

5. T. Levin, 'The acoustic dimension - notes on cinema sound', in: *Screen*, jrg. 26, nr. 3 (mei/juni 1984), pp. 55-68.

6. T. Levin, a.w., p. 56. Voor de herkomst van de citaten die Levin gebruikt, verwijs ik naar zijn artikel.

vergliden, van hard naar zacht, van verweg naar dichtbij door de auditieve manipulatie, los van de mogelijkheden die de violist zelf heeft (*fortissimo* / *pianissimo*) in diens speelwijze;

– een vioolgeluid in een film onderhoudt altijd een relatie tot een beeld en gaat daar een betekenisvolle relatie mee aan, terwijl een vioolgeluid in een concertzaal relaties met de geluiden van andere instrumenten aangaat;

– terwijl we een viool in een concertzaal zonder tussenkomst van ‘derden’ horen, is een viool in een film onderhevig aan de invloed van mikrofoons, weergave-apparatuur, mixage, die ook de tekstuur van het vioolgeluid bepalen. Naar aanleiding van die bemiddeling door de techniek van het geluid spreekt Adorno van ‘Hörstreifen’: ‘The distortion-level gives film music, much like radio, the quality of a strip: it seems, like the images, to be marched past the viewer on the screen, much more a copy of music than the music itself.’⁷

Afgezien van het feit dat we in Masts voorbeeld inderdaad twee keer het geluid van een viool horen en herkennen, lijkt het zeer aanvechtbaar dat er geen verschil tussen die twee vormen van ‘een viool horen’ zou zijn. Dat het geluid in film ‘meer’ analoog is dan het beeld, wil nog niet zeggen dat er geen omvormingen zouden zijn: wie een film bekijkt waarvan de geluidsband in slechte staat is, hoort wel degelijk het reproductie-karakter van het geluid-in-film.

De komst van het geluid veroorzaakt dus een realistische meerwaarde; een meerwaarde die echter eerder gezocht moet worden in de manier waarop beeld en geluid op elkaar ingrijpen: ‘(...) a complicated alternation of *supplementation* and *lack*: the advent of a new technique such as sound strengthens the *impression of reality* while simultaneously presenting new threats to it.’⁸

Het supplement waarvan het geluid de film voorziet, is duidelijk en vooral toegespitst op het gesproken woord en geluiden: we zien een personage spreken en horen wat gezegd wordt, een deur gaat dicht en we horen het geluid van een dichtslaanende deur. Het supplement creëert een ‘meer’ aan fictie: er worden meerdere materies gebruikt die ook het ‘effet de réel’ (*realisme-effekt*) vermeerderen. Het ‘tekort’, dat deze ‘impression of reality’ bedreigt, heeft te maken met het feit dat het fictieve karakter van een film ook meer op de proef gesteld wordt: het gevaar waaraan de fictie bloot staat, precies het fictieve karakter ervan, wordt verdubbeld. Zowel beeld als geluid kunnen, naast een versterking van het ‘effet de réel’, datzelfde effect nu doen instorten. Afgezien van het feit dat de fictie, om begrepen te kunnen worden, afhankelijk wordt van de verstaanbaarheid en

7. Geciteerd bij T. Levin, a.w., p. 66.

8. T. Levin, a.w., p. 58.

begrijpbaarheid van het geluid, kan een storing van het auditieve apparaat de fictie-illusie schaden. Beide elementen ('supplementation and lack') vinden we terug in het verslag van Arnoux over de eerste geluidsfilmprojecties (zie p. 10): een perfecte synchroniteit tussen lipbewegingen en gehoorde stem ('supplementation' voor de fictie), maar een diskrepantie tussen de beweeglijkheid van de personages op het doek en de onbeweeglijkheid van de geluidsbron (de 'lack', die de fictie-illusie bedreigt).

Deze afwisseling van 'supplementation and lack' is niet enkel een gevolg, zoals in het voorbeeld van Arnoux, van de kinderziektes van de geluidsfilm. Michel Chion beschrijft bijvoorbeeld hoe de invoering van de 'stereosoundtrack' diezelfde mengeling van toevoeging en tekort voor het fictieve karakter van een film inhoudt: de ruimtelijke suggestie van een stereogeluidsband, die het geluid lateraal (van links naar rechts) kan doen verschuiven door een geluid via verschillende luidsprekers te laten verlopen, kan de 'impression of reality' verhogen. Als een personage in beeld van links naar rechts loopt en de voetstappen eerst links en vervolgens rechts te horen zijn, zal de combinatie van visuele en auditieve beweging de fictie, de 'impression of reality' verhogen. Maar wanneer een personage buiten beeld verdwijnt en de voetstappen 'overgenomen' worden door een luidspreker die zich aan de zijkant van het scherm bevindt, dan botst de imaginaire ruimte van het off-screen met de fysieke vertoningsruimte: het is alsof het personage van het scherm afloopt in plaats van dat het uit het beeldkader verdwijnt; alsof het beeldscherm coulissen heeft, zoals in het theater, waar de scène en de coulissen een werkelijke, fysies-homogene ruimte vormen.⁹ Zowel in het voorbeeld van Arnoux als bij Chions opmerkingen over het stereogeluid zien we dat de relatie tussen beeld en geluid (op het punt van de ruimte, spanning tussen vertoningsruimte en ruimte van de fictie) de fictie kan ondersteunen of ondermijnen. Om de 'impression of reality' te laten functioneren voor de geluidsfilm zijn zowel beeld als geluid belangrijk: 'Others have stressed the role which sound plays in completing and reinforcing the image; I have underlined the complementary role whereby sound uses the image to mask its own actions. Neither track accompanies the other, neither track is redundant; the two are locked in a dialectic where each is alternately master and slave to the other; this arrangement so suits both tracks that they studiously perpetuate the myth of cinema's unity and thus that of the spectator - as if (and they are right) their lives depended on it.'¹⁰

De geluidsfilm creëert door de relatie van beelden en geluiden een 'meer' aan fictie. Het analoge filmiese beeld heeft, door de illusie van werkelijke

9. M. Chion, *Le son au cinéma*. Parijs (Ed. de l'Etoile) 1985, pp. 62-70.

10. R. Altman, 'Cinema as ventriloquism', in *Yale French Studies*, nr. 60, 1980, p. 79.

beweging en de illusie van driedimensionaliteit, ook in de stomme filmperiode al een sterk fictief karakter (het is 'net echt') dat zich ook goed leent om fictieve verhalen te vertellen. Deze dubbele fictieve aard van het stomme filmbeeld vereist van de toeschouwer de houding van de *Verleugnung* ('Ik weet best, maar toch...') om in dit bedriegelijke spel mee te kunnen spelen; het is dit bedriegelijke spel dat de toeschouwer van de filmfictie verwacht. De komst van het geluid zal dit 'gat' tussen het weten (ik weet dat het 'niet echt' is) en de ontkenning van dit weten (maar toch 'geloof' ik erin alsof het echt is) proberen kleiner te maken volgens een aantal strategieën:

- de omschakeling van auditieve productie naar auditieve reproductie, het opnemen van de muziek in het aanwezigheid-afwezigheidsdispositief van de fictiefilm;
- de toevoeging van de stem en geluiden aan het beeld, die het tekort van de stomme film verdoezelt (en het tekort van het stomme beeld in de geluids-film);
- de koppeling van stem en geluid aan elkaar via de synchroniteit, dat wil zeggen de eenheid van twee gescheiden media simuleren door het op temporeel vlak doen samenvallen van zichtbare 'bron' en hoorbaar geluid;
- de auditieve continuïteit van een geluidsband kan het diskontinue karakter van de beeldopvolging verdoezelen, met andere woorden de visuele decoupage en montage van een scène en de breuken en overgangen die deze met zich meebrengen, 'gladstrijken' door een auditieve continuïteit en daarmee de eenheid van een (verbrokkelde, gedecoupeerde en gemonteerde) scène versterken;
- het auditieve kan ook een alibi en motivatie geven aan de decoupage/montage; een dialoog kan, zoals Bazin opmerkte, een logika aan de decoupage geven: 'La technique caractéristique de ce decoupage était le champ-contre champ; c'est, dans un dialogue par exemple, la prise de vue alternée selon la logique du texte, de l'un ou l'autre interlocuteur.'¹¹;
- een andere vorm van motivatie en alibi die het auditieve aan decoupage en montage kan geven, is de anticipatie van een geluid dat we wel horen, maar waarvan we de 'bron' niet zien. Deze diskrepantie tussen het auditieve en visuele creëert een 'désir d'aller y voir'¹², het verlangen om de bron van het geluid te zoeken en zo het beeldverloop te 'legaliseren';
- naast deze 'motivering', die de anticipatie van het auditieve op het visuele kan hebben, verandert het geluid ook het 'realiteitsgehalte' van de fictieve ruimte. Het geluid, alhoewel meestal 'mono', geeft een derde dimensie aan

11. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*. Parijs (Ed. du Cerf) 1981, p. 73.

12. M. Chion, *La voix au cinéma*, a.w., p. 117. Zie ook M. Chion, 'De stiltes van Mabuse' elders in dit nummer.

het tweedimensionale beeld. Niet alleen door de driedimensionale illusie van het beeld te versterken (een auto die van veraf dichterbij komt, met het bijbehorende autogeluid dat van zwak naar sterk gaat), maar ook door het feit dat dat (mono-)geluid, alhoewel uitgezonden vanuit een gefocaliseerd punt door de luidspreker, de gehele vertoningsruimte, in haar driedimensionaliteit, vult.

De dialektiek tussen beeld en geluid versterkt dus, door haar relatiespel, de fictie (een 'meer' aan Waarschijnlijkheid, aan realisme) alsook het fictieve karakter van de film: het geluid (en vooral de stem en geluiden) verhoogt het realisme-karakter van het beeld, maakt het beeld 'natuurlijker' en 'fiktiever'; het beeld is de ruimte die aan het geluid zijn schuilplaats geeft, zijn 'verantwoording' en is het alibi voor de geluidsband. Een beeld van een landschap is voldoende om alles wat we horen (kabbelend water, vogelgezang, wind enzovoort) een 'plaats' te geven.

De geluidsfilm is, in vergelijking met de stomme film niet alleen kwantitatief (de toevoeging van het geluid) een 'meer' aan fictie. Er ontstaat ook een kwalitatief 'meer' aan fictie, doordat de dialektiek tussen beeld en geluid wederzijds de loochening van ieders gebrek versterkt. Het geluid helpt het gebrek van het beeld (precies zijn *beeld*karakter: tweedimensionaliteit, kader enzovoort) te loochenen; het beeld is het klankbord waarachter, zowel letterlijk als figuurlijk, het geluid zich kan verschuilen en zo zijn *geluid*-karakter (het mono-geluid, zijn luidsprekerbron) kan loochenen. De wederzijdse loochening van ieders gebrek (van beeld voor geluid en van geluid voor beeld) verhoogt ook de sterkte van de loochening voor de film-fictie (precies haar fictieve, 'gefabriceerde' kant) en scheidt zo een 'plus de fiction'.

II

De verschillende vormen van relatie

a. Er is een zekere onevenwichtigheid wat de autonomie van respectievelijk beeld en geluid betreft. De stomme-filmperiode heeft laten zien dat het beeld (en het beeld alleen) autonoom kon zijn, voldoende was om een film gestalte te geven. Ook zonder geluid funktioneerde de stomme film. Met de komst van het geluid vindt wel een zeer grote breuk plaats: door de toevoeging van het geluid zal dat stomme-filmbeeld nooit meer zijn wat het geweest is, want het onderhoudt dan een relatie met de geluidsband.

Het feit dat het geluid pas later in de geschiedenis van de cinema systematies ingevoerd is en dat dat geluid *aan* het beeld gekoppeld is, betekent ook dat er geen autonomie van het geluid bestaat. Zelfs in zeer extreme gevallen zoals *L'HOMME ATLANTIQUE* (M. Duras, 1981), waarin we voor het meren-

deel een zwart beeld hebben met een vertellende stem, is er slechts sprake van een relatieve autonomie, want nog steeds verbonden aan het (zwarte) beeld. De plaats en de betekenis van het geluid in en voor de (fiktie)film dient dus altijd bestudeerd te worden als een *relatie* tussen beeld en geluid; de autonomie van de geluidsband is altijd relatief: 'Pour définir ce qu'on appelle son "autonomie", Aumont prend l'exemple du film d'Alain Robbe-Grillet L'HOMME QUI MENT (avec une "partition sonore" de Michel Fano), dans lequel certains sons reçoivent leur justification visuelle, tandis que d'autres, "roulement de tambour, sifflement, claquement de fouet", n'en reçoivent aucune. Ce sont de tels sons qu'on dit autonomes: mais où est cette autonomie, si elle est définie uniquement par une absence de justification dans l'image?'¹³

Deze 'afwezigheid van verantwoording in het beeld' en (relatieve) autonomie van de geluidsband vinden we in de soundtracks die op plaat of cassette worden uitgegeven. Daarin wordt de geluidsband losgekoppeld van (verantwoording in) het beeld en autonoom gemaakt, maar juist deze afwezigheid van een relatie met het beeld laat ook de betekenis en de plaats van deze geluidsband in de film verdwijnen.

b. Naast de relatie die de geluidsband met het beeld onderhoudt, onderhouden de elementen van de geluidsband ook een relatie met andere langages, te weten de muziek, de linguïstische taal en de geluiden. De muziek, de gesproken taal en de geluiden in film vertonen een sterke gelijkenis met hun referenten, maar – met Metz – zouden we het volgende in ogenschouw kunnen nemen: 'Intussen is het geoorloofd om zich af te vragen, wanneer deze drie substanties (het gesproken woord, de muziek, geluiden, *P.V.*) in een film gebruikt worden – d.w.z. in een nieuwe en totaal verschillende kontekst waarin elk van hen opgenomen wordt in een nieuw netwerk van interacties met de twee andere substanties en met het bewegende beeld; tot op welke hoogte men kan stellen dat het nog om dezelfde substanties gaat (...). Bij de huidige stand van het cinematografische onderzoek is het moeilijk te beslissen of het geluid gehoord in een straat of het geluid gehoord op de geluidsband van een film van een en dezelfde substantie zijn; of dat het niet eerder gaat om twee verschillende substanties die van dezelfde materie genomen zijn (in de precieze betekenis die Hjelmlev aan dit concept geeft, dus met zijn verschil met de betekenis van de substantie, die voor hem de "reeds semioties gevormde" materie betekent; dat wil zeggen – misschien? – het geluid *van de cinema*, waarbij het geluid in het algemeen de korresponderende materie is.'¹⁴

13. M. Chion, *Le son au cinéma*, a.w., p. 79.

14. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Deel 2, Parijs (Ed Klincksieck) 1981³,

Het is, in navolging van Metz, nuttig om zich af te vragen in hoeverre geluiden, muziek en gesproken woord in de film behoren tot de substantie van de cinematografische language. Als we het voorbeeld van Metz herenemen (geluid in een straat/ geluid in een straat in een film), zullen in een straatscène waar een handeling plaatsvindt, de filmiese straatgeluiden vooral de ‘ambiance’ bepalen (autogetoeter, motorgeluiden, bellen, voetstapgeluiden enzovoort). De status van die straatgeluiden vertoont dan een sterke overeenkomst met wat R. Barthes voor het ‘realisme’ heeft onderzocht in literatuur.¹⁵ Barthes heeft de rol van het ‘détail inutile’ onderzocht, de rol van schijnbaar betekenisloze details die juist vanwege hun schijnbare overbodigheid een ‘effet de réel’ creëren: ‘car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d’autre que ceci: *nous sommes le réel*; c’est la catégorie du “réel” (...) qui est alors signifié; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme: il se produit un *effet de réel* (...)’ Straatgeluiden (als ambiance voor een straat) in een film vertonen ook deze werking, deze referentiële illusie zonder een duidelijk narratieve functie te hebben. In al hun ‘natuurlijkheid’ hebben deze ambiance-geluiden juist een sterk konnotatief karakter: ogenschijnlijk ‘betekenisloos’, maar een ‘signifiant du réalisme’. Straatgeluiden als ambiance hebben juist door hun ogenschijnlijke betekenisloosheid een sterk konnotatief karakter: ‘dit is een straat’. Het betreft hier vooral ambiance-geluiden, niet geluiden ‘an sich’: de geluiden die deuren, stoelen, voetstappen, enzovoort in een film als PLAYTIME (J. Tati, 1965) maken, zijn zeer functioneel, maar benadrukken (door hun sterke volume) ook, dat het hier om geluiden *van de cinema* gaat. De geluidenwereld van PLAYTIME heeft de konnotatie van ‘irrealisme’.¹⁶

Voor muziek in de film geldt, zeker wanneer het om extra-diëgetiese muziek gaat, dat deze een sterk konnotatief karakter zal hebben. Als we in NOSTALGHIA (A. Tarkovsky, 1984) bij de zelfverbranding van de ‘gek’ (Erland Josephson) het slotkoor uit Beethovens Negende Symfonie horen (‘Alle Menschen werden Brüder’), dan horen we deze extra-diëgetiese muziek, maar interpreteren we ook de konnotatieve laag van de *filmmuziek* die inspeelt op kulturele referenties (kennis van Beethovens muziek, het

pp. 104–105. Zie voor het onderscheid tussen substance en matière ook E. Poppe, ‘Inleiding in de narratologie’, *Versus* 1984, nr. 2, pp. 60–61.

15. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*. Parijs (Ed. du Seuil) 1984, p. 174.

16. De geluidenwereld van PLAYTIME ‘kan’ eigenlijk niet, tenzij in film; de geluidenwereld van PLAYTIME benadrukt door haar ‘onnatuurlijkheid’ van het volume van de geluiden dat het hier om ‘cinema’ gaat.

kontrast tussen 'Alle Menschen werden Brüder' en de zelfverbranding, enzovoort). Maar niet alleen de kulturele referenties spelen, zoals in het geval van NOSTALGHIA, een rol. In het geval van filmscore's zal er in de filmmuziek gebruik gemaakt worden van kodes uit de muziek (tempi, ritme, klankkleur, toonsoorten, modulaties, melodie, harmonie, dissonanten, enzovoort) die van de toeschouwer een interpretatie vragen van de betekenisrelatie die de filmmuziek met het beeld en/of verhaal onderhoudt. Deze konnotatieve laag bestaat dus aan de ene kant uit kennis van muzikale kodes (zoals die in de muziek voorkomen), aan de andere kant uit een interpretatie van de inzet van muzikale kodes in de filmmuziek-in-verhouding-tot-beeld-en-verhaal.

Voor geluiden (vooral in het geval van 'ambiance'-geluiden) en muziek (extra-diëgeties) in film geldt dus dat ze een sterk konnotatief karakter hebben. Ze refereren aan de 'geluidswereld' en de muzikale langage, maar krijgen een andere status en betekenis binnen de cinematografiese langage, waar ze een dubbele betekenis krijgen; een dubbele betekenis/signification die volgens Metz eigen is aan elk denoterend-konnoterend systeem.¹⁷ In het geval van de straatgeluiden-als-ambiance is er zowel een denotatieve laag ('dit is een straat') als een konnotatieve laag (het ambiance-karakter als konnotator van het 'realisme'; dit is een 'echte' straat). Voor de muziek-in-film (en zeer sterk bij de extra-diëgetiese muziek) spelen zowel kulturele kodes als muzikale kodes een belangrijke rol in de konnotatie die ze creëren; de (extra-diëgetiese) filmmuziek 'parasiteert'¹⁸ op de muziek (zowel wat kulturele konnotaties als muzikale kodes betreft) om zowel het beeld als het verhaal te konnoteren.¹⁹ Zo bijvoorbeeld de douche-moord in PSYCHO: de hoge, schrille, staccato vioolakkoorden die almaar herhaald worden en ritmies gekoppeld zijn aan de messteken, de toonhoogte van de violen die konsonneren met de toonhoogte van de gil van Marion Crane, de lage, lang aangehouden en in ritme steeds trager wordende vioolakkoorden wanneer Marion sterft, geven hier de konnotatie van angst,

17. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Deel 2, a.w., p. 170: '(...) het kenmerk van elk denoterend-konnoterend systeem is voortdurend in twee richtingen te werken, om de dingen direkt af te schilderen en ze tegelijkertijd indirect te bekomentariëren.'

18. Idem, p. 172. Metz benoemt de konnotatie als een 'parasiteren' op het signifiant/signifié-proces van een andere kode; die andere kode is noodzakelijk als basis waarop de konnotatie kan plaatsvinden.

19. Een heel letterlijk geval van parasiteren van de filmmuziek vinden we in het 'musical cue sheet system', waaruit men zowel bekende muziekstukken als ook eigen partituren kon plukken voor de begeleiding van de stomme film. Zie hiervoor: M. Chanan, *The dream that kicks*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1980, pp. 309-318.

agressie en sterven (het steeds trager wordende ritme van de lage viool-akkoorden konnoteert 'dood'). Hier worden muzikale kodes (ritme, klankkleur, toonhoogte, tempovertagingen) in de filmmuziek ingezet en creëren een konnotatie in relatie tot beeld/verhaal.²⁰

Taal in film

De taal zal, afgezien van uitzonderingen²¹, in de film de vorm aannemen van het gesproken woord. Het is niet de bedoeling om hier in te gaan op alle mogelijke verschillen (of overeenkomsten) tussen de gesproken taal en de taal gesproken in film; noch lijkt het zinvol de gesproken taal in film onder een strikt linguïstiese optie te bestuderen, aangezien de linguïstiek zich met het taalsysteem (De Saussure's 'langue') bezighoudt en niet met het individueel taalgebruik (parole). Wel kan gezegd worden dat de taal gesproken in film, door een aantal elementen ingekleurd wordt die extern aan de taal zijn: verhouding tot het beeld, tot het verhaal, tot een toeschouwer, tot montage/decoupage. Hoewel de gesproken taal 'alles' kan zeggen, is vooral de interactie met bovengenoemde elementen van belang voor de rol en betekenis van het gesproken woord in de betekenisvorm van een filmies discours en vormt de taal in dat opzicht een onderdeel van de substantie van de cinematografiese langage.²²

20. We zouden kunnen zeggen (gezien de konsonnantie stem/violen en de tempovertaging en toonsverlaging) dat Marion 'in' de muziek sterft; de filmmuziek als metonymie van een personage. Er is ook een bepaalde overeenkomst tussen de semen van de schreeuw en de violen (schrilheid), de messteken en de violen (de beweging van het aanslaan) en de dood en de violen (het uitsterven van het slagprincipe); zie voor de overeenkomst via de semantiese kode: p. 68

21. Men kan denken aan de titels zoals die in film voorkomen (van credits tot tussentitels); een konsekvent doorgevoerde praktijk van de geschreven taal in film is *so THIS IS* (M. Snow, 1982), waarin per shot een of meerdere woorden tot syntagma's gekombineerd worden, zinnen vormen. Snow speelt hier op een humoristische manier met een idee uit de vroege filmtheorie waarbij het shot met het woord vergeleken werd.

22. Vgl. 'Enonciation et cinéma' in: *Communications*, nr. 38, 1983, met name M. Marie, F. Vanoye, 'Comment parler la bouche pleine?', pp. 51-77. Zie ook het nummer van het tijdschrift *Iris* gewijd aan *La parole au cinéma/speech in film* (jrg. 3, nr. 1, 1985). Zie verder M. Chion, *La voix au cinéma*, a.w.

De komst van de geluidsfilm creëert een heel andere cinema: er wordt 'meer' aan fictie geproduceerd (de toevoeging van het geluid aan het stomme beeld); de auditieve component die er al tijdens de stomme filmperiode was (hoofdzakelijk muziek) wordt ook fictief gemaakt (Metz' 'afwezig aanwezigheid' van de filmsignifiant). Het 'meer realistische' van de geluidsfilm moet echter geen naïeve houding teweeg brengen ten aanzien van het geluid-in-film; het filmies geluid is geen 'natuurlijk' geluid, niet alleen wat betreft de omvormingen die door het technische proces plaatsvinden maar ook door de *relatie* ervan met beeld/verhaal (vgl. Levins 'supplementation and lack' wat betreft het fictieve karakter van een fictiefilm; of de relatie die de elementen van het filmiese geluid onderhouden met andere langages, de muziek, gesproken taal en de geluidswereld en hun mogelijke konnotaties). De 'opdringerige eenheid van de geluidsfilm' met haar 'naadloze verdubbeling van de gehele buitenwereld' (Eisler) mag misschien de illusie van 'natuurlijkheid' of 'evidentie' hebben, het is evenwel juist die evidentie die, zoals Odin zegt, 'cet ennemi numéro un de la théorie' is.



Spreektest voor ANNA CHRISTIE, C. Brown, 1930