

Het geluid als een innerlijke beweging in de overdracht van een ervaring in de film

Een fenomenologische benadering

In deze dissertatie over 'Het geluid als een innerlijke beweging in de overdracht van een ervaring in de film: een fenomenologische benadering', stel ik een onderzoek voor naar de eigenheid van het beluisterde geluid binnen de film en de manier waarop het geluid de toeschouwer/luisteraar doorheen de ervaring (en de waarneming) van de film kan gidsen. De cineast kan namelijk door de keuzes van de geluiden, de keuze van de nuances in de geluiden en het bepalen van de auditieve ruimtes, door de compositie van geluiden en door de mixage, een ervaring overdragen en de waarneming van een film sturen. Het is aan de toeschouwer/luisteraar om in de complexiteit van verschillende informaties zijn aandacht te richten en het geluid als *intentioneel object* te *constitueren*. De waarneming van een film is een actief gebeuren, waarin elke toeschouwer/luisteraar zijn eigen coherentie tot stand brengt.

Het doel van dit onderzoek was om zowel voor de filmtheorie als voor de artistieke filmpraktijk een bijdrage te leveren in het bespreekbaar maken van deze aspecten in het geluid die niet onmiddellijk worden waargenomen, maar bepalend en motiverend kunnen zijn voor de filmwaarneming in haar geheel. Er gebeurt immers veel in het geluid dat niet actief de aandacht vangt. Wie mee aan de montage- en mixagetafel gezeten heeft in het eindstadium van een film, kent deze impliciete dimensies van de ervaring van een geluid. Een kleine nuance – een geluid toevoegen, veranderen of wegnemen – kan een enorme impact hebben op de film in zijn geheel.

Drie perspectieven vormen de rode draad in het onderzoek: (1) de zintuiglijke waarneming van het opgenomen geluid en van het geluid als energetische beweging in relatie tot het beeld, (2) het *compositorische* aspect van de film waarin het geluid een specifieke plaats inneemt in relatie tot muziekcompositorische opvattingen en (3) de waarneming van de toeschouwer/luisteraar, die in de compositorische aspecten van het geluid en van de film gecorreleerd is met de ervaring die de cineast wil overdragen.

De probleemstelling van het onderzoek wordt ingeleid aan de hand van de beginscène van *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) van Robert Bresson en diens filmopvatting. Door zijn manier van film-maken die de causale verbanden tussen de filmische elementen weert, introduceert Bresson een nieuwe status van het geluid in de film, evenwaardig aan het beeld. In de film als *cinématographe* (het schrijven van beweging) is Bresson in staat om als cineast zijn innerlijke betrokkenheid tegenover datgene wat hij toont in zijn film, genuanceerd over te dragen naar het publiek. Deze benadering van film die door Bresson is ingeleid en een nieuwe status van het geluid impliceert, heb ik verder onderzocht en geanalyseerd in *Elephant* (1989) van Alan Clarke, *Gerry* (2001) van Gus Van Sant en *Three Monkeys* (2008) van Nuri Bilge Ceylan.

Een verdieping in het thema leidt tot het inzicht dat zolang men van het kijken als 'dominante waarnemende attitude' vertrekt, het geluid wel een status kan krijgen van een meerwaarde bij het beeld, zoals dat door Michel Chion (1990, 2003) is uitgewerkt, maar hierdoor ook ondergeschikt blijft aan het beeld. Gilles Deleuze ontkoppelt een evidente verknoping van beeld en klank waarin het geluid het beeld vervolledigt, in zijn filmtheorie (1983, 1985) en spreekt van de heautonomie van het geluid (de klank) en het beeld. Deleuze plaatst een tussenruimte tussen kijken en luisteren die volgens hem door de toeschouwer/luisteraar wel tot een eenheid wordt gebracht in de waarneming, maar hij gaat niet in op de manier waarop deze eenheid tot stand zou kunnen komen. Deze studie brengt een andere, nog weinig uitgewerkte, fenomenologische benadering van het geluid in de film naar voren. Deze benadering sluit aan bij het essay 'L'écoute filmique' (1999) van Véronique Campan.

Een fenomenologische studie over het geluid in de film impliceert een studie over het luisteren in en naar de film dat niet noodzakelijk object-gericht is. Een geluid kan ook niet-objectgericht ervaren of beleefd worden. Het denkkader voor deze benadering is Edmund Husserls genetische fenomenologie, geïnterpreteerd door Dan Zahavi (2003), en de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty (1945, 1953)

waarin het resonant lichaam centraal staat. Binnen de genetische fenomenologie van Husserl ligt het accent op de intentionele act die gemotiveerd wordt door kinaesthetische ervaringen en oorspronkelijk nog niet reflectief geconstitueerd is. De thematische ervaring komt pas onder de voorwaarde van de kinaesthetische ervaring en het innerlijk tijdsbewustzijn tot stand. Deze opvatting volgend is het mogelijk om een pre-reflectief, niet-thematisch bewustzijn van het geluid bespreekbaar te maken, wat ik verder uitwerk vanuit Merleau-Ponty's 'denken in beweging', dat een begripsmatig denken voorbereidt en hiermee blijft co-existeren. Vanuit Merleau-Ponty's fenomenologie wordt een perspectief geboden om de eenheid van een *com-positie* tot stand te laten komen. Met het lichaamsschema als basis om zich naar-de-wereld te oriënteren, krijgt de ruimte eerst en vooral gestalte in de motoriek. De eenheid van deze situationele ruimte wordt niet bepaald door een van buitenaf opgelegd geometrisch of objectief 'systeem', maar door de lichamelijke intentionaliteit die leidt tot een passieve synthese. Deze kan op haar beurt leiden tot een actieve synthese (een objectgerichte intentionaliteit). Door de passieve en actieve synthese in het luisteren te laten co-existeren en de nadruk te leggen op de transmodaliteit, kan het geluid als innerlijke beweging de binnen- en buitenwereld met elkaar verbinden. Zo kan zintuiglijke waarneming van het transmodale geluid zowel motorische als visuele beelden evoceren.

In de film is het geluid een vrij complex gegeven omdat in dit fenomeen, het luisteren van de cineast (in de klankopname), eventueel het luisteren van het personage in de film en het luisteren van de toeschouwer/luisteren in rekening moeten worden gebracht. Bovendien vindt het luisteren naar film steeds plaats in samenspel met het kijken. Om deze complexiteit bespreekbaar te maken, introduceer ik het begrip van het *audiovisuele akkoord* dat tot stand komt in de audiovisuele waarneming en dat vanuit verschillende luister- of kijkperspectieven geconstitueerd kan worden. Het *audiovisuele akkoord* kan gezien worden als een verzamelpunt of een knooppunt van *beleefde* ruimtes in de *veldstructuur* van de tijd, zoals Husserl de structuur van het innerlijke tijdsbewustzijn beschrijft. Het geluid kan immers de ervaring van beleefde ruimtes evoceren. Hierdoor kunnen op een andere en meer concrete manier innerlijke werelden verklankt worden dan in de muziek. Het lichaam van de toeschouwer/luisteraar resoneert met de energetische beweging van de geluiden. In de overdracht van een ervaring acteert het geluid als een innerlijke beweging die beleefde ruimtes en werelden oproept die niet noodzakelijk als reflectieve mentale beelden opduiken, maar in hun vibrerende onbeslistheid het lichaam van de toeschouwer/luisteraar alert en open (receptief) maken zonder de objectgerichte, intentionele act tot stand te laten komen. Merleau-Ponty (1945) spreekt van een synchroniserende modulatie: de toeschouwer/luisteraar stemt zijn lichaam af op wat hij hoort.

Met deze fenomenologische benadering neem ik twee ongewone standpunten in die ik verder uitwerk: de *ruimtelijkheid van het geluid als parameter van het opgenomen geluid* die de luisteraar situeert ten opzichte van een geluid en de *waarneming van het geluid door het resonante, gesitueerde lichaam van de toeschouwer/luisteraar*. Hierdoor wordt het motorisch aspect van het geluid als een energetische beweging het uitgangspunt.

Vanuit de analyse van films en de creatieve praktijk stelt een verdiepende studie van de auditieve ruimte en de ruimteperceptie in de film, het verschil tussen een muzikale compositie en een *geluiden-com-positie* scherp. De luisteraar is anders gesitueerd ten opzichte van het geluid dan ten opzichte van muzikale compositorische elementen. Dit heeft gevolgen voor het samen-stellen (*com-poneren*) van geluiden. Om de ruimtelijkheid van het opgenomen geluid voor te stellen, maak ik een onderscheid tussen *klankschap*, *omgevingsgeluiden*, *soundscape*, *auditieve architectuur*, de afstand tussen de *klankbron* en het *luisterpunt*. De auditieve (*egocentrische* en *allocentrische*) ruimte die tot stand komt bij de luisteraar is van verschillende factoren afhankelijk.

Naast het ruimtelijke aspect speelt het bewegingsaspect van het geluid hierin een fundamentele rol. De ervaring van het geluid is immers transmodaal: als we luisteren naar een geluid worden ook andere zintuigen aangesproken. Het geluid wekt eveneens tactiele, visuele en motorische zintuiglijke indrukken op. De neuro-fysiologische en neuro-fenomenologische inzichten van de laatste decennia werpen een ander licht op de *aisthesis* (de zintuiglijke waarneming). Niet alleen komt men meer te weten over het samenwerken van het kijken en het luisteren, maar krijgt de beweging meer en meer een centrale rol in de waarneming en het tot stand komen van betekenis (Varela, Thompson en Rosch 1991; Berthoz 1997; Noë 2006; Thompson 2007; Gallagher & Zahavi 2008).

In het laatste hoofdstuk heb ik de consequentie van het pre-reflectief belichaamd luisteren verder uitgewerkt in het kader van de filmcreatie en de filmwaarneming. Ik vond het belangrijk om de inzichten

die uit de praktijk gegroeid zijn te verbinden met analyses en het theoretische kader dat ik in mijn onderzoek heb ontwikkeld. Door een consequente benadering van de film met het accent op de ervaring van het opgenomen geluid naast de waarneming van het geluid, heb ik een aantal 'nieuwe' perspectieven aangebracht om over het geluid in de film te spreken, namelijk het *eerstepersoonsperspectief* in de beschrijving van de waarneming van de film en in de bespreking van de creatie van een film; de superpositie van de auditieve en de visuele ruimte die als een *polytopie* in de waarneming (en niet in de compositie van de filmische elementen) worden samengebracht; het *audiovisuele akkoord* als een tijdsobject en een moment in een *beleefd tijdsveld* en de mogelijkheid om innerlijke werelden en externe werelden met elkaar te verbinden in het geluid. Met de nadruk op *het pre-reflectieve belichaamde luisteren*, heb ik de rol van *het geluid als innerlijke beweging in de film* bespreekbaar gemaakt.