Maastricht University

# Echoes of the city : staging the urban soundscape in fiction film

Citation for published version (APA):

Aalbers, J. F. W. (2013). *Echoes of the city : staging the urban soundscape in fiction film*. [Doctoral Thesis, Maastricht University]. Maastricht University. https://doi.org/10.26481/dis.20131213ja

**Document status and date:**
Published: 01/01/2013

**DOI:**
10.26481/dis.20131213ja

**Document Version:**
Publisher's PDF, also known as Version of record

**Please check the document version of this publication:**

• A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
• The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
• The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

Link to publication

**General rights**
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the “Taverne” license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.umlib.nl/taverne-license

**Take down policy**
If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

repository@maastrichtuniversity.nl

providing details and we will investigate your claim.

Download date: 29 Mar. 2024

# Samenvatting

In deze dissertatie onderzoek ik de rol van geluiden in de representatie van steden in fictiefilm. Daarbij gaat het onder meer om de representatie van de ervaring van het stedelijk leven, en de betekenis daarvan voor de constructie van stedelijke identiteit. De steden in kwestie zijn Amsterdam, Berlijn en Londen. De periodes waarop mijn onderzoek zich heeft geconcentreerd, zijn de jaren dertig, vijftig, zeventig en negentig van de twintigste eeuw.

Dit promotieonderzoek was deel van een groter onderzoeksproject aan de Faculteit Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. In het project Soundscapes of the Urban Past werd de enscenering en dramatisering van stadsgeluiden in verschillende media onderzocht. Geluid is een belangrijk deel van het dagelijks leven in steden. Zo is het geluid dat hoort bij verkeer, transport en religie regelmatig het onderwerp van discussie en twist. Niet alleen tegenwoordig, in de vorm van debatten over kerkklokken, minaretten en overlast door vliegverkeer, maar ook in het verleden. Al aan het eind van de negentiende eeuw beklaagden intellectuelen in Londen zich over het lawaai dat geproduceerd werd door straatmusici. En in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw ontstonden overal in de Westerse wereld "anti-lawaai-genootschappen" die stelling namen tegen de overlast veroorzaakt door verkeer, bouwwerkzaamheden en het uitgaansleven. Stadsgeluid, en de ervaring daarvan door stadsbewoners en -bezoekers, is overduidelijk een belangrijk element van het stedelijk leven.

Door filmwetenschappers is in de loop van de afgelopen honderd jaar ook een sterke verbinding gesignaleerd tussen het medium film en de moderne grote stad. We mogen zelfs stellen dat er een mythe van de filmische stad is ontstaan. Deze mythe wil ons doen geloven dat film het meest geschikte medium is om de moderne stad te representeren, en dat de ervaring van de stad op haar beurt sterke overeenkomsten heeft met de ervaring van film. De hectische, alledaagse ervaring van de moderne stad vertoonde immers grote gelijkenissen met het flikkerende en schokkerige beeld van de vroege films. En de fragmentatie die het moderne leven en de moderne mens karakteriseerden vond een weerspiegeling in de ruimtelijke en tijdelijke fragmentatie van een gemonteerd filmverhaal. De mythe van de filmische stad vond haar meest getrouwe expressie in de zogeheten "stads-symfonieën" van de jaren twintig. Deze films waren visuele odes aan de moderne stad, gecreëerd met documentaire beelden en met behulp van experimentele montages. De mythe van de filmische stad, zoals die haar uiting vond in de stads-symfonieën, geeft echter een zeer beperkt beeld van de mogelijke representaties van de moderne stad in het medium film. Ik leg hier de nadruk op het woord "beeld," omdat juist het luisteren naar film, naast het kijken naar film, in mijn onderzoek duidelijk heeft gemaakt dat de moderne stad op een veelheid van manieren kan worden gerepresenteerd in film.

Geluid is bij uitstek een vergankelijk fenomeen: Een geluid begint te verdwijnen op het moment dat het wordt gemaakt. Historische geluiden zijn er niet meer, tenzij die op een geluidsdrager zijn vastgelegd. Zoals de woorden “dramatisering” en “enscenering” echter aangeven, zijn stadsgeluiden in media geen directe kopieën van geluiden die daadwerkelijk in de stad te horen waren. Mensen die geluiden wilden beschrijven of vastleggen moesten keuzes maken, hun voorkeuren en meningen laten spreken en gebruik maken van media en materialen die geluiden transformeerden. Bovendien waren zij onderdeel en product van hun cultuur. Geënsceneerde en gedramatiseerde geluiden bieden dus een uniek inzicht: Niet alleen kunnen ze ons leren wat voor geluiden er ooit te horen waren in de stad, ze laten ons ook weten hoe men destijds over die geluiden dacht.

We kunnen de stadsgeluiden die we in films horen dan ook beschrijven als “versterkte echo’s.” Echo’s zijn natuurlijk herhalingen van eerder gemaakte geluiden, die echter anders klinken omdat ze terugkaatsen van een materieel oppervlak. In deze dissertatie wordt de echo ingezet als metafoor. De stadsgeluiden die we horen in films zijn echo’s van geluiden die daadwerkelijk ooit in steden geklonken hebben omdat filmmakers vaak een werkelijkheidseffect nastreven. Zij proberen een stad zodanig te representeren dat het publiek gelooft dat de film zich daadwerkelijk in die stad afspeelt. Dit streven naar een werkelijkheidseffect is de eerste mogelijke uitleg voor de bevindingen die mijn onderzoek heeft opgeleverd. Er zijn echter andere mogelijke verklaringen. Filmgeluiden zijn ook echo’s van de door filmmakers gebruikte materialen en technologieën, en van hun dagelijkse praktijk van het film maken. Die technologieën en praktijken zijn in de loop van ruim zeventig jaar immers sterk veranderd. Tevens kunnen we filmgeluiden begrijpen als echo’s van een politieke cultuur. Repressieve regimes functioneerden onder andere door een sterke censuur te hanteren, en juist in vrije samenlevingen hebben filmmakers hun medium gebruikt om hun visies uit te dragen. Bovendien kunnen we filmgeluiden begrijpen als echo’s van de destijds heersende filmcultuur; het gehele discours van filmwetenschap en -kritiek. Ik spreek trouwens van “ versterkte echo’s” om te benadrukken dat geënsceneerde en gedramatiseerde geluiden geen inferieure aftreksels zijn van echte geluiden, maar eerder meer betekenis hebben, juist omdat we in filmgeluiden ook de echo’s van cultuur, politiek en filmpraktijk horen.

Dit alles vindt u terug in hoofdstuk 1, dat als een inleiding van deze dissertatie gelezen kan worden. In dit hoofdstuk leg ik uit wat ik heb onderzocht en waarom ik dat doe. In hoofdstuk 1 beschrijf ik ook hoe ik mijn onderzoek heb uitgevoerd. Een corpus van 95 films heb ik zowel kwalitatief en kwantitatief geanalyseerd. De kwalitatieve analyse betreft de uitvoerige bestudering van belangrijke scenes en momenten in films, en van het gebruik van stadsgeluiden daarin. De kwantitatieve analyse betrof het “tellen” van geluiden. Ik heb het concept van het “Urban Sound Event” gecreëerd om stadsgeluiden in films te identificeren en om ze telbaar en categoriseerbaar te maken. Een Urban Sound Event (USE) is een diëgetisch geluid (een geluid dat haar plaats heeft in de wereld van het verhaal) dat geproduceerd en gehoord wordt in de openbare ruimte, of dat hoorbaar is in privéruimtes maar wordt geproduceerd in openbare ruimtes of

andermans privéruimtes. De USE's heb ik gecategoriseerd naar de bron van het geluid, en naar narratieve functie. Deze narratieve functies heb ik ontleend aan het werk van de Franse taal- en literatuurwetenschapper Roland Barthes.

De analyse van een groot aantal films, en niet alleen de klassieke "gerenommeerde" films, verdeeld over drie steden en vier decennia maakt het mogelijk om ontwikkelingen, verschillen en continuïteiten waar te nemen in het gebruik en de rol van stadsgeluiden in film, zowel diachroon als synchroon. Echter, die waarnemingen op zich zijn niet voldoende. Zij dienen ook geïnterpreteerd en verklaard te worden. Dat kan door een aantal contexten in beschouwing te nemen. Die contexten zijn het bovengenoemde streven naar het creëren van een werkelijkheidseffect, de filmtechnologie en -praktijk, politiek en filmcultuur. In hoofdstuk 2 bespreek ik de geschiedenis van twee van die contexten – filmcultuur en filmtechnologie – en toon ik aan hoe deze niveaus met betrekking tot het filmgeluid met elkaar verbonden zijn geweest gedurende het grootste deel van de twintigste eeuw. Ontwikkelingen in de technologie van filmgeluid zijn vaak direct gevolgd door nieuwe ontwikkelingen in de (academische) theorie van filmgeluid. De introductie van de geluidsfilm eind jaren twintig leidde tot een debat tussen voor- en tegenstanders van deze nieuwe kunstvorm. En het gebruik van nieuwe opname- en mixtechnologieën in de Amerikaanse mainstream cinema van de jaren zeventig werd gevolgd door een opleving van het debat over filmgeluid in de jaren tachtig. Opmerkelijk is dat de digitalisering van de filmproductie, -distributie en -vertoning in de jaren negentig niet of nauwelijks nog navolging heeft gehad in de theorie van filmgeluid. Ik concludeer in hoofdstuk 2 dat het verlies van de zogeheten "indexicale referentialiteit" (de directe materiële connectie tussen een gefotografeerd object en haar representatie) in digitale cinema ons er toe uitdaagt om de relatie tussen het originele geluid en zijn technologische reproductie te herdefiniëren. Dit is mogelijk niet eerder gedaan omdat de theorie van het filmgeluid grotendeels gebaseerd was op zogeheten "fantastische genres". Voor films die niet tot de genres van horror, science fiction en fantasy behoren, zoals de films die ik voor mijn onderzoek heb geanalyseerd, is het concept van de versterkte echo een goede metafoor voor het filmgeluid. Dit concept benadrukt immers het belang van het originele (historische) geluid voor haar representatie in film, maar het erkent ook dat de geluidsband van een fictiefilm in hoge mate een constructie is.

In de hoofdstukken 3 tot en met 6 heb ik de "soundscapes" van Amsterdam-in-film, Berlijn-in-film en Londen-in-film beschreven. "Soundscape" is een bijna onvertaalbaar woord dat in de jaren zeventig werd geïntroduceerd door de Canadese componist en akoestisch ecoloog Raymond Murray Schafer. Sindsdien is het concept op meerdere manieren gebruikt door wetenschappers in de cultuur- en sociale wetenschappen. In dit onderzoek heb ik gebruik gemaakt van de definitie die is gegeven door de techniek-historica Emily Thompson. Zij beschouwt een soundscape als het geheel van geluiden die bij een bepaalde plek horen, alsook de cultuur waarin aan die geluiden een betekenis wordt gegeven. Wat dus bestudeerd wordt in de hoofdstukken 3 tot en met 6 zijn niet alleen de filmische echo's van geluiden van het verleden, maar ook de manier waarop

die geluiden zijn gekozen, vastgelegd en gemixt, en de politieke context en de cultuur waarin die filmische echo's geproduceerd werden.

In hoofdstuk 3 beschrijf ik de soundscape van Amsterdam-in-film. Ik toon aan dat Amsterdam in de twintigste eeuw, door middel van filmgeluid, vooral gerepresenteerd als een groot dorp of een kleine stad. Het beeld en het geluid van Amsterdam-in-film komen niet overeen met de stereotypische of mythologische "filmische stad." Amsterdam-in-film is een relatief kleine, rustige en stille stad, met uitzondering van een korte periode in de jaren zeventig, waarin de representatie van de hoofdstad moderner en wereldser is. In de jaren negentig is Amsterdam weer een groot dorp, maar wel met een duidelijk internationale en multiculturele dimensie. Een "global village" zouden we kunnen zeggen.

Hoofdstuk 3 heb ik tevens gebruikt om de verschillende soorten geluiden te beschrijven waaruit de soundscape van een filmische stad is opgebouwd. Zeer belangrijk en alom aanwezig zijn verkeersgeluiden, en dan vooral de geluiden van personenauto's. Verkeersgeluiden zijn echter niet altijd goed te identificeren; regelmatig zijn zij onderdeel van het "achtergrondgeluid" van de stad. Veranderingen in de hoeveelheid waargenomen verkeersgeluiden en achtergrondgeluiden kunnen worden uitgelegd door te verwijzen naar veranderingen in de stad zelf, maar ook door veranderingen in de filmtechnologie en de dagelijkse praktijk van het film maken. Het achtergrondgeluid van een stad – dat geluid dat er eigenlijk altijd is en dat pas wordt gemist als het er niet is – wordt door Raymond Murray Schafer ook wel het "keynote" geluid van een stad genoemd. De "basso ostinato," in muzikale terminologie. Naast "keynote" geluiden onderscheidt Schafer de zogeheten "soundmarks": Geluiden die sterk verbonden zijn aan een locatie, en die belangrijk zijn voor de bewoners van die plek. Ik heb een vijftal soundmarks geïdentificeerd voor Amsterdam-in-film: Het geluid van trambellen en fietsbellen, straatorgels, Amsterdamse volksmuziek en de klokken van de Westerkerk. Deze geluiden zijn belangrijk in de representatie van Amsterdam als een groot dorp, maar ze komen relatief gezien steeds minder voor tot en met de jaren zeventig. In de jaren negentig, als Amsterdam-in-film opnieuw een groot dorp is, maken de soundmarks een kleine "comeback." Ze worden echter ingezet op nieuwe manieren, met ironie en zelfs sarcasme. Daardoor wordt duidelijk dat Amsterdam-in-film weliswaar weer een dorp is, maar niet meer met dezelfde onschuld en gezelligheid als in de jaren dertig en vijftig.

In hoofdstuk 4 bespreek ik de soundscape van Berlijn tussen 1926 en 1945. In de Weimar periode van de Duitse geschiedenis (1919-1933) was Berlijn de nieuwste metropool van Europa; een razend snel groeiende stad die tevens het fonkelende middelpunt was van de Europese culturele avant-garde. Berlijn werd echter ook het symbool van alles wat slecht was aan het moderne stedelijke leven: Moreel verval, verlies van traditie en armoede. Als jonge metropool in een nog jonger land dat in grote beroering verkeerde, was Berlijn een stad waarvan de identiteit nog niet vaststond. Deze was zogezegd nog "onder constructie." De identiteit van een stad is een symbolische en discursieve constructie; zij ontstaat in het culturele domein. En film, het nieuwe massamedium van de moderne tijd, was een belangrijke plaats voor het construeren en

bediscussiëren van Berlijns identiteit. Mede dankzij één zeer beroemde, invloedrijke en "stille" film werd Berlijn het voorbeeld van de mythische filmische stad. In BERLIN, DIE SINFONIE DER GROßSTADT (Walter Ruttman, 1927) werd de Duitse hoofdstad neergezet als een symfonie, mede dankzij de muzikale begeleiding geschreven door Edmund Meisel. Na de introductie van de geluidsfilm begonnen Duitse filmmakers Berlijn echter anders te representeren: Als een overweldigende kakofonie. Een goed voorbeeld hiervan is de openingsscène van BERLIN ALEXANDERPLATZ (Phil Jutzi, 1931), een bewerking van het beroemde boek van Alfred Döblin. In deze openingsscène reist de zojuist uit de gevangenis ontslagen Franz Biberkopf per tram naar het centrum van de stad. Onderweg wordt hij bevangen door de beelden en de geluiden van de stad, die hem overweldigen en beangstigen. Door een inventieve combinatie van non-diëgetische muziek en diëgetische geluidseffecten weet regisseur Jutzi deze ervaring van de stad door Biberkopf te delen met zijn publiek.

Weimar Duitsland was een land met grote politieke spanningen en tegenstellingen, en die vertaalden zich in film. Zowel linkse als rechtse filmmakers produceerden propagandafilms. Nadat de nationaalsocialisten in 1933 aan de macht kwamen en de filmproductie centraliseerden, werd Berlijn weer afgebeeld als een harmonieus geheel, in een verwrongen echo van de stads-symfonieën van de jaren twintig. Na de Tweede Wereldoorlog lag de stad echter in puin, en bovendien was zij bezet, en verdeeld in vier sectoren (en later twee aparte steden). Niet alleen de stad moest opnieuw worden opgebouwd, ook de identiteit van Berlijn, en die van Duitsland. In hoofdstuk 5 toon ik aan hoe de identiteit van Berlijn-in-film in de tweede helft van de twintigste eeuw continu onderwerp van constructie en discussie blijft. Niet in het minst door de opsplitsing van de stad in het communistische Oost Berlijn en het democratische West Berlijn. In het midden, tussen die twee halve steden, lag een grenszone die in film als een plaats van stilte werd gerepresenteerd. Een stille en verlaten plek, waarvan het doorkruisen of oversteken bijzonder gevaarlijk was en begeleid werd door de incidentele geluiden van geweerschoten, sirenes en blaffende waakhonden. In de jaren negentig, na de hereniging van Duitsland en Berlijn, moet de identiteit van de stad nog eens opnieuw worden geconstrueerd. En weer valt de heropbouw van de identiteit van Berlijn-in-film samen met de wederopbouw van de stad, wanneer de Rijksdag en de Potsdamer Platz worden herbouwd met medewerking van (illegale) immigranten. De geluiden die geassocieerd worden met migratie, zoals exotische muziek, worden onderdeel van de soundscape van Berlijn.

De verschillende representaties van steden in film die ik in dit onderzoek tegenkwam, zowel diegenen die beantwoorden aan de mythe van de filmische stad als aan variaties op dat stereotype, zijn vaak gebaseerd op thematische of theoretische tegenstellingen: Stad en land, arm en rijk, communistisch en democratisch, lokaal en globaal, enzovoort. Maar juist de bestudering van één stad-in-film die in twee delen werd gesplitst door een muur – twee delen waarop men met gemak zulke tegenstellingen zou kunnen projecteren – maakt duidelijk dat het reduceren van stedelijke representaties tot simpele tegenstellingen niet altijd even productief of leerzaam is. De verschillen en overeenkomsten tussen steden-in-film zijn veel subtieler,

en de bestudering van filmgeluid – dat het beeld kan weerspreken of nuanceren, er iets aan kan toevoegen of juist een afwezigheid kan aangeven – brengt zulke subtiele, genuanceerde representaties van steden aan het voetlicht.

In hoofdstuk 6 richt ik mijn blik op Londen-in-film. Ik heb verschillende alledaagse activiteiten in Londen-in-film bestudeerd om te onderzoeken hoe deze activiteiten worden gerepresenteerd door middel van geluid. Hierbij werd ik geïnspireerd door het werk van Charlotte Brunsdon, die "Cinematic London" benaderde als een "biographical city"; een stad begrepen vanuit het perspectief van het leven dat er in wordt geleid. Geluid is de auditieve perceptie van lucht die in beweging is gezet, en dus is er beweging – leven – nodig om geluid te hebben. Ik heb daarom geluisterd naar activiteiten als "aankomen in Londen-in-film," en heb geconstateerd dat er drie manieren zijn om als filmkijker in Londen te arriveren. De eerste manier is aankomen samen met een personage dat ook nieuw is in de stad. In dit geval maken filmmakers vaak gebruik van beroemde beelden en van beroemde geluiden, de soundmarks. Een tweede manier van aankomen dat de kijker midden in het leven valt van mensen die al in Londen wonen, in welk geval die plotselinge introductie vaak wordt verzacht met behulp van non-diëgetische muziek. De derde variant is dat men als kijker "arriveert" in een café, theater of nachtclub; een plek waar de Londenaren er zelf ook even "tussen uit" zijn. In navolging van enkele andere auteurs die over "meerdere Londens" schrijven, maak ik een onderscheid naar genres. Zo klinkt arriveren in Londen-in-film in een romantische komedie anders dan in een thriller, of in een sociaal drama.

Naast arriveren in Londen-in-film heb ik ook reizen in en wonen in Londen-in-film bestudeerd. Zo werd duidelijk dat reizen met de metro, hoewel een uiterst gewone en alledaagse activiteit in Londen, nauwelijks in Londen-in-film wordt gerepresenteerd. Althans: Het wordt nauwelijks in beeld gebracht, en de metro zelf, of de woorden "mind the gap" worden in fictiefilms niet gehoord. De meest voor de hand liggende verklaring daarvoor is dat de metro ondergronds is aangelegd, en dus minder vaak in het achtergrondgeluid "opduikt." Maar het verwijst ook naar de beperkte mogelijkheden tot geografische en sociale mobiliteit in Londen-in-film. Minder verrassend dan de relatieve afwezigheid van het geluid van de metro is de ontdekking dat er in thrillers meer auto's zijn te horen dan in komedies. Dit simpele feit kan worden geduid door op de grote hoeveelheid achtervolgingsscènes in thrillers te wijzen. Wonen in Londen-in-film is een kwestie van gewend raken en omgaan met het geluid van de stad. Sommige karakters slagen hier bijzonder goed in, en de regelmatig terugkerende geluiden van de stad en de rivier geven ritme aan hun bestaan. Andere karakters gaan minder goed om met het lawaai en worden gek van de blaffende hond van de buren. Genre speelt hierin opnieuw een belangrijke rol: Achtergrondgeluiden zijn minder aanwezig en zachter in romantische komedies dan in sociale drama's. De sterk verschillende soundscapes van Londen-in-film in verschillende genres hebben mij ertoe geleid te concluderen dat de stad-in-film meer is dan de neutrale locatie waarin een film zich afspeelt. Door te luisteren naar de geluiden van de filmische stad kan die stad zelf worden ervaren als een thriller, een drama of een romantische komedie.

Hoofdstuk 7 dient als de conclusie van deze studie en hierin keer ik terug op enkele zaken die in mijn drie "case-studies" regelmatig voorkwamen. Ten eerste was daar de kwestie van de mythe van de filmische stad. Door alle verschillende manieren te laten zien waarop de stad in filmgeluid kan worden gerepresenteerd, en door de verschillende filmische identiteiten van drie moderne Europese hoofdsteden te onderzoeken heb ik aangetoond dat de mythe van de filmische stad een te simplistisch beeld schetst: De stad-in-film is veel meer dan een drukke en overweldigende locatie vol flitsende beelden en plotse, harde geluiden. De toegevoegde waarde van geluid is dat dit het beeld kan nuanceren of versterken, dat het een alternatieve interpretatie kan bieden of het publiek mee kan voeren in een anders ontoegankelijke ervaring van de stad door een karakter. Tevens moet het belang van stilte niet worden onderschat. Stilte kan comfortabel of sinister zijn. Zij kan iets zeggen over de plaats, over het genre, over de handeling of over de geestestoestand van een karakter in de film.

Door de geluidsband van een fictiefilm te benaderen als een echo kunnen we zowel het belang aangeven van het originele geluid als het constructieve karakter van die geluidsband. We kunnen zien dat de stad zich soms "verzet" tegen de representatie die een filmmaker van plan is te produceren, maar dat het stadsgeluid zich ook leent voor "spel"; voor experimenten en nieuwe interpretaties. In dat "verzet" en dat "spel" schuilen ook de lessen die we uit deze studie kunnen afleiden voor filmwetenschappers en onderzoekers die zich bezig houden met "Sound Studies"; de twee disciplines waarop deze studie gebaseerd is. Filmwetenschappers zouden ervan kunnen leren om de informatiewaarde van geluid evenzeer te waarderen als haar emotionele of narratieve waarde. En de geluidswetenschappers in de cultuurwetenschappen kunnen hun horizon verbreden door open te staan voor de beleving van stadsgeluid via het spel en de experimenten die filmmakers met geluid uitvoeren. Deze dissertatie biedt hiertoe, door de studie van de dramatisering en enscenering van stedelijke soundscapes in fictie films, een eerste aanzet.