

No time for caution

-- Elizabeth Tack --

This article aims to examine the use of sound in Christopher Nolan's space epic *Interstellar*. By means of established sound theories it is explored how music and diegetic sound work together with the visuals to transfer an immersive filmic experience to the viewer-listener. Through concepts such as fragility of music, embodiment and sound traces it is shown that listening is an active act by which the viewer-listener constructs meaning. Materiality and spatiality of sound contribute to shaping a physical as well as an emotional reality. Movie sound is an important aspect to engage the viewer-listener in the cinematic experience, which is particularly exemplified in *Interstellar*.

No time for caution: Geluidswerking in *Interstellar*

Aanwezigen op de première van Christopher Nolans ruimte-epos *Interstellar* verwachtten een film te *zien*, maar kregen deze onverwacht ook te *horen*. Men kon niet om de bijzondere sound mixing, die de nadruk legt op zowel diëgetisch geluid als muziek, heen. Waar de kijker normaal gezien omver geblazen wordt door de regisseurs eigenzinnige invulling van de concepten tijd en identiteit, is het deze keer de soundscape die tot nadenken aanzet. Meer dan ooit zette Nolan in op het auditieve aspect van filmmaken: ondanks de sprekende beelden domineert de geluidswerking in de kijkervaring.

Nolan zelf noemt zijn *modus operandi* impressionistisch: geluid wordt in deze film niet per se gebruikt om de realiteit weer te geven maar vooral om het gevoel dat die realiteit oproept te evoceren (Giardina 1). Hij wil met andere woorden een ervaring overbrengen en begrijpt

heel goed dat mensen hun gewaarwordingen niet alleen visueel ervaren, maar dat alle zintuigen daartoe worden ingezet. Dit is niet voor de hand liggend in de westerse visuele cultuur, waarin – zoals het woord op zich al impliceert – het oog als instrument al sinds de oude Grieken domineert op andere zintuigen (Ihde 7). Theoreticus Don Ihde argumenteert echter dat deze culturele voorkeur voor het zien zorgt dat we onoplettend worden voor de volledigheid van de ervaring. Zoals het zien een rijkdom aan informatie doorgeeft, zo doet het luisteren dat ook (Ihde 8). Om een ervaring op een zo compleet mogelijke manier over te dragen moet men dus aandacht schenken aan zowel de auditieve als visuele dimensie en deze benaderen als complementaire entiteiten (Ihde 204).

Omdat elk frame in *Interstellar* een nieuwe momentopname is die de kijker moet beleven, wordt de beeld- en geluidswerking telkens herdacht. In tegenstelling tot de conventie in mainstream cinema om een geluidshiërarchie aan te houden waarbij de menselijke stem primeert, kent *Interstellar* geen vaste rangorde. Nolan bekijkt in elke scène hoe de sonore dimensie vorm moet krijgen om op de juiste manier zijn verhaal te vertellen en dit los van de klank die het beeld vraagt. Enerzijds wordt er gefocust op correct, diepgaand en nauwkeurig diëgetisch geluid, dat de kijker een zo volledig mogelijk beeld van de situatie geeft, anderzijds wordt alle streven naar realiteit overboord gegooid door sfeer en emotie heel opvallend met muziek te onderstrepen. Om deze verrassende visie op wat geluid in cinema kan betekenen te realiseren, werkte de regisseur samen met twee bekende namen binnen de geluidswereld: componist Hans Zimmer en sound editor Richard King. *Interstellar* is niet hun eerste samenwerking en dat voel je. Het drietal creëerde een innovatieve soundscape, zowel op vlak van muziek als het gebruik van diëgetisch geluid.

Nolan staat er om bekend zijn eigen visie door te drijven. Hij blijft de thema's die hem reeds als onafhankelijke filmmaker nauw aan het hart lagen ook als grote speler binnen de mainstream cinema onderzoeken. Na zijn eerste filmische successen kwam hij definitief in het commerciële filmcircuit terecht. Hij maakte naam als de regisseur die van de gebaande paden in Hollywood durft af te wijken zonder door datzelfde Hollywood verstoet te worden (Joy 1). "He's the rare filmmaker with the ambition to make great statements on a grand scale, and the vision and guts to realize them" (Corliss 1). Normaal gezien

kunnen we die grote statements terugvinden in zijn ondervraging van tijd en geheugen in relatie tot identiteitsvorming (Joy 1). Wie Nolan denkt, denkt non-lineaire plotlijnen, meditatie op de relativiteit van tijd en personages met een identiteitscrisis. Het hoeft niet te verbazen dat ook *Interstellar* gevuld is met de gekende thema's, maar deze keer trekt Nolan de thema's door in de geluidswerking. Zelf spreekt hij over geluid als de gereedschapskist met tools die hij zijn toeschouwers aanreikt om een welbepaalde lezing van zijn films op te roepen. Meer dan verhalen vertellen, wil hij ideeën delen. In *Interstellar* gebruikt hij geluid als een belangrijke tool om dat te doen.

De geluidswerking benadert op een nieuwe manier het verhaal, dat zich afspeelt in een dystopische toekomst waarin de aarde langzaam maar zeker onbewoonbaar wordt door een virus dat bijna alle gewassen aantast. Een team wetenschappers gaat onder leiding van ex-astronaut Cooper, gespeeld door Matthew McConaughey, op zoek naar een andere planeet die door de mensheid bevolkt kan worden. Deze reis brengt hen naar andere sterrenstelsels, nieuwe planeten en zelfs zwarte gaten. Op de missie spoken twee dingen door Coopers hoofd: een bewoonbare planeet vinden en zo snel mogelijk terugkeren naar zijn kinderen die hij op aarde heeft achtergelaten. Hij weet welke plicht hij te vervullen heeft, maar het afscheid en gemis van zijn kinderen vallen hem zwaar. Het wetenschappelijke en hoogstpersoonlijke dat gedurende de hele film in wisselwerking met elkaar staat, komt in Coopers psyche duidelijk naar voren. Het is exact deze wisselwerking tussen het reële en emotionele waar Nolan, Zimmer en King uitdrukking aan willen geven door middel van de soundscape. Doorheen het plot zindert één belangrijk metafysisch vraagstuk op de achtergrond: wat betekent het om mens te zijn? Zimmer probeert uitdrukking te geven aan deze vraag via de soundtrack. In deze akoestische vraag verweeft hij tegelijkertijd een antwoord dat de toeschouwer er zelf moet distilleren.

Er valt niet naast twee hoofdcomponenten van de soundscape te luisteren: er is een niet-aflatende aanwezigheid van muziek en opvallend hoorbaar diëgetisch geluid. Niet alleen heeft het diëgetisch geluid naast de muziek een prominente rol in de soundscape, het is ook zeer gedetailleerd uitgewerkt. Een voorbeeld hiervan is een van de eerste scènes waarin Cooper en zijn kinderen een drone van de Indische luchtmacht zien overvliegen en deze achterna gaan. Alle luchtvaart hoorde namelijk jaren geleden al stilgelegd te zijn. Je hoort

de beweging van een zwaar gewicht op grind als Cooper naar zijn auto rent, een klik en metalige wrijving als het autoslot open gaat en de doffe slag als de deur sluit. Vervolgens rijdt de auto recht door een maïsveld: je hoort het ratelende geluid van een auto die met een platte band rijdt, het ritselen van de bladeren en maïskolven die als lichte gewichten tegen het metaal van de auto slaan. Als de auto remt, schrapen de banden met een sterk afnemende snelheid over de ondergrond. De drone maakt een schel gezoem dat naarmate de nabijheid van het toestel van intensiteit verandert. Deze geluiden zijn door hun sterke uitwerking bijna allemaal te identificeren zonder het bijbehorende beeld te zien.

Tegenover het zeer materiële diëgetische geluid staat dan een soundtrack die audiogewijs heel clean is. Als typische Hollywoodcomponist volgt ook Zimmer de trend om alle materialiteit in de opnames van muziek weg te werken om een zo zuiver mogelijk instrumentaal geluid te bekomen (Chion 114). Hierdoor zijn veel gebruikte instrumenten goed te herkennen: zo hoor je vaak of het om strijkers, blazers, een piano of orgel gaat. De individuele klankkleur van elk instrument blijft overeind in de totale compositie. Een overgroot deel van de soundtrack is geschreven in mineur, wat bij de luisteraar altijd een zekere spanning oproept, ongeacht de algemene sfeer van een muziekstuk. De muziek bij de droneachtervolging heeft een gestaag tempo en bestaat vooral uit hoge, vloeiende, warme tonen, maar toch roept ze een gevoel van opwinding bij de kijker op. Naarmate de jacht en muziek vordert, komen er muzikale lagen bij die zorgen voor een hogere intensiteit. Een ander voorbeeld is de scène waarin Cooper en dr. Mann op de ijsplaneet rondlopen. Naast de dialogen hoor je enkel het kraken van ijs, een diep geruis en doffe klappen die als vallende sneeuw geïnterpreteerd kunnen worden. Het gebrek aan enig ander diëgetisch geluid duidt de verlaten- en uitgestrektheid van de planeet aan in het auditief plan. De muziek, die onophoudelijk te horen is, draagt hier aan bij: ze bestaat uit uitgestrekte, diepe tonen en is heel traag. De donkere, minimale klanken roepen een gevoel van onbehagen op. Telkens opnieuw vormt het diëgetisch geluid de omgeving, terwijl de muziek inspeelt op emotie.

De fragiliteit van muziek

Het allereerste dat de toeschouwer opmerkt, is de muziek. Die speelt al voor de film begint; terwijl de logo's van productiehuisen nog de revue passeren, zetten Zimmers eerste tonen in. Dit is het moment waarop de gemiddelde toeschouwer zich opmaakt om op de film te focussen. Niet-filmische beelden en geluiden komen in de periferie van de kijkers aandacht te liggen. We worden immers constant omringd door visuele en auditieve velden, maar halen daar slechts selectief informatie uit. We kiezen telkens opnieuw een kern en daarmee impliciet ook een rand waar we onze aandacht op richten (Ihde 205). Door met de muziek te openen, komt de auditieve focus van de kijker daarop te liggen. Die focus blijft niet de hele film expliciet op de muziek liggen, maar ver van de auditieve kern zal ze zich nooit verwijderen. Toch mag muziek nog zo een vooraanstaande rol spelen in de soundscape, ze is nooit alleen. Zowel andere klanken op de geluidsband als geluiden uit de omgeving van de toeschouwer kunnen haar doordringen. Zelfs als er op de geluidsband van de film enkel muziek te horen is, is de toeschouwer zich bewust van zijn eigen omgeving: de ademhaling van de persoon naast hem, het geluid van een auto die buiten voorbij rijdt. Ook in de bioscoop, waar het scherm groot en de klank luid is om zo te streven naar immersie, breekt het geknars van iemand die popcorn eet door de illusie heen.

Hoe meer men probeert te focussen op muziek, en muziek dus in de kern van het auditieve veld plaatst, hoe meer men de randgeluiden hoort. Ze worden op dat moment als storend ervaren en komen hierdoor expliciet naar voren, hoewel ze zich eerst impliciet in het auditieve veld van de toeschouwer bevonden. Don Ihde noemt dit fenomeen de fragiliteit van muziek: "It becomes impossible (...) to secure an exclusive focus on music because of the global presence of sound" (Ihde 221). Paradoxaal genoeg letten we als luisteraar meer dan ooit op de totaliteit van de geluidsband, net omdat de muziek zo aanwezig is. Nolan vraagt op deze manier een andere luisterhouding van de kijker, één die niet enkel op zoek gaat naar wat informatief is maar openstaat voor alle auditieve elementen. Roland Barthes noemt dit panisch luisteren, wat inhoudt dat de luisteraar zich voor alle klanken openstelt en op die manier geen betekenis zoekt, maar die laat ontstaan (Barthes 224). Het luisteren is een proces. De kijker creëert op voorhand geen verwachtingen, maar laat over zich heen komen wat er komt, staat ervoor open om bewogen te worden

(Barthes 227-228). Zimmer zelf doet in zijn composities zijn best om geen aanwijzingen te geven waar zijn muziek naartoe zal gaan en verwacht dus die open houding van zijn luisteraars:

One of the things that's really important is that the music gets to occupy its own space and time, it's not tied to the mechanics of the cut. [...] The music is written on the story, not so much on the cut. And there's a juxtaposition that creates a certain unease. I work really hard at keeping the emotional signals [of where the music is going to go] hidden. (Dickson 1)

Daarbij sluit de opmerking dat de muziek geschreven is op het verhaal en niet op de montage aan bij de visie van sound editor Richard King. Voor hem was het belangrijk om geluid te selecteren dat het moment ondersteunt en eraan bijdraagt. Het gaat hem niet enkel om geluid dat specifiek bij de scène hoort. (Yewdall 263) Merk op hoe King het over een 'moment' heeft en niet het shot of de scène. Het geluid moet dus bij het idee of thema passen, en niet op het beeld geplaatst worden, zodat de toeschouwer meegetrokken wordt in een emotionele belevenis. Door muziek niet te componeren volgens de montage leeft ze een eigen leven, heeft ze een eigen tempo en spanningsboog. Ze is opvallend in haar eigenheid en toch geïntegreerd. Ze volgt niet naadloos de gebeurtenissen die we te zien krijgen maar sluit er wel perfect op aan. Juist door deze juxtapositie heeft ze een grotere invloed op de toeschouwers. De muziek geeft geen narratieve sleutels weg maar biedt de kijker een extra emotionele dimensie van de ervaring, één waar hij voor kan openstaan door het panische luisteren dat van hem verlangd wordt.

Op het moment dat Cooper en kinderen de drone achtervolgen in hun auto en Tom recht op een afgrond afrijdt, gaat de muziek daar niet in mee. Die gaat aan hetzelfde tempo met dezelfde melodie verder en kondigt op geen enkele manier een naderende catastrofe of oplossing aan. De muziek begeleidt de emotie van de toeschouwer in de opwindende van de droneachtervolging en negeert – net zoals Cooper – wat er verder om de personages heen gebeurt, terwijl het diëgetisch geluid ons dan weer in het midden van de actie zet. Als Tom op het laatste niptertje op de rem gaat staan, komt de muziek even abrupt tot stilstand als de auto. De krijsende remmen van de auto zijn hoorbaar, maar daarna wordt het stil. De stilte is relatief – er is nog altijd *room tone*

– maar na de combinatie van muziek, dialoog en geluid die wegvalt lijkt ze absoluut. Hier komen beeld en klank samen om een impact te hebben op de kijker, een impact die groter wordt naarmate het panisch luisteren van de toeschouwer toeneemt: hoe meer elementen van de geluidsband de toeschouwer oppikt, hoe vollediger de ervaring die op zijn beurt tot een natuurlijke constructie van betekenis leidt.

Materialiteit van de omgeving

Auditief begint de film met muziek en een zacht, gestaag ruisen met een wisselende intensiteit. Daarna wordt het scherm zwart en horen we een voice-over. Er verschijnt een vrouw in beeld en terwijl ze haar verhaal doet krijgen we een close-up van de gewassen te zien waar we nu de wind door zien waaien. Dit shot geeft betekenis aan het ruisen dat we eerder hoorden. Tot nu toe is het geluid heel sereen maar dat verandert met de volgende sequentie waarin we een piloot zien neerstorten: we horen schrille, machinale klanken, gejaagde staccato piepjes en rammelend ijzer. Het geluid is haastig en doet onrustig aan. Ook het lawaai van de motoren neemt een prominente plaats in: het staat op gelijke voet met de stemmen van de acteurs. Tijdens de crash is er enkel diëgetisch geluid en geen muziek aanwezig, die komt pas terug zodra Cooper wakker schrikt uit zijn nachtmerrie en we in het hier en nu van de filmische wereld zijn beland. Op dit moment is al het diëgetische geluid weggefallen en horen we enkel de stem van zijn dochter, terwijl de muziek opnieuw inzet op de achtergrond. Deze eerste twee minuten reiken ons al heel veel narratieve elementen aan die later belangrijk zullen blijken te zijn, maar nog meer wordt onmiddellijk de toon gezet voor het gebruik van geluid zoals eerder besproken. Muziek is bijna non-stop aanwezig op zo een manier dat ze niet op gaat in het beeld en vooral bepaalde gemoedstoestanden opwekt bij de toeschouwer. Ze begeleidt niet het visuele, maar de emotie van zowel personage als toeschouwer.

Het omgevingsgeluid is vaak vrij opvallend: sound editor Richard King gaat op zoek naar een hyperrealisme dat de filmische wereld levensecht maakt. In de hierboven beschreven sequentie hoor je een ruimtevaartuig; het uitzetten en inkrimpen van materiaal, de wrijving tussen verschillende onderdelen... King heeft naar geluidsoptnames van NASA geluisterd om zo de omgeving van een ruimteshuttle zo goed mogelijk te kunnen simuleren (Yewdall 263).

Om tot deze zeer gedetailleerde soundscape te komen, past King heel goed toe wat Michel Chion “materializing sound indices” noemt. “Materializing sound indices” maken geluiden materiëler en concreter (Chion 114-115). Ze bepalen of een geluid fysiek aanwezig lijkt of slechts een abstract concept blijft. Hoe meer *materializing sound indices*, hoe echter het geluid overkomt. King zet hier heel hard op in en bekomt zogenaamde haptische geluiden. Haptisch refereert volgens filmcomponist Miguel Mera aan “a mode of perception and expression through which the body is enacted” (Cooke en Ford 159). Het diëgetisch geluid is zo gematerialiseerd dat het bijna gevoeld kan worden. Door bijvoorbeeld de minutieus uitgewerkte soundscape in het ruimtevaartuig, kan de kijker zich voorstellen hoe het is om daar zelf te zijn. Het geluid transporteert de toeschouwer naar de filmische wereld en bouwt een ruimtelijkheid op die de visuele ruimte ondersteunt. Het voelt alsof we midden in de actie staan omdat we de geluiden herkennen en horen hoe ze ons omgeven. Dit terwijl de muziek de geluidsband auditief overheerst, maar net omdat de diëgetische geluiden de muziek doorbreken, zijn ze zo goed hoorbaar en is de omgeving die King creëerde levensecht.

Samengevat leidt de opvallende aanwezigheid van de muziek dankzij Ihde's *fragility of music* ertoe dat de toeschouwer/luisteraar meer open staat voor alle klank in de film. Dit zorgt voor een panisch luisteren dat geen intentie in zich heeft maar betekenis laat ontstaan. Om te weten die betekenis zich dan vormt en inwerkt op de luisteraar moeten we verder met Véronique Campans filmisch luisteren.

Belichaming van het luisteren

I said, ‘I am going to give you an envelope with a letter in it. One page. It’s going to tell you the fable at the center of the story. You work for one day, then play me what you have written.’ He was up for it. And it was perfect. He gave me the heart of the movie. (Nolan in Jensen)

Zimmer schreef het eerste muziekstuk voor deze film nog vóór Nolan hem het verhaal en de context uit de doeken gedaan had. Als enige houvast kreeg de componist van de regisseur een korte tekst over de relatie tussen een vader en kind (Dickson 1). Puur op intuïtie en emotie componeerde Zimmer een muziekstuk en deze werkwijze heeft hij de rest van de film volgehouden (Dickson 1). Emotie over-

brengen door middel van muziek is op zich niet vernieuwend, maar door het plot secundair te maken in de ontwikkeling van auditieve lagen wordt van in het begin ingezet op emotionele kracht. Dit leidt tot muziek die vanuit Zimmers eigen ervaring is geschreven waardoor hij op een andere manier aansluiting moet zoeken bij de toeschouwers. Het filmisch plot is dit keer namelijk niet het bindmiddel tussen muziek en kijker-luisteraar.

Hoe komt die connectie met de kijker dan wel tot stand? Sinds de komst van de geluidsfilm is de algemene opvatting dat filmmuziek geslaagd is als ze opgaat in het beeld en onbewust gehoord wordt door het publiek (Cooke en Ford 103). Gorbman, auteur van *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), spreekt hier over het concept van hechten: film zoekt naar middelen om de afstand tussen de kijker en het verhaal te dichten, en muziek is daar één van (Cooke en Ford 109). Deze hechting moet echter subtiel gebeuren omdat de kijker zich anders te bewust is van het feit dat er überhaupt een afstand is, waardoor de eenheid tussen kijker en film alsnog niet bereikt wordt.

Deze subtiel hechting legt Zimmer naast zich neer door de muziek autonoom van het beeld te laten gedijen en niet één op één in de montage te monteren. Hierdoor wordt ze net aanwezig. Hij werkt op een andere manier: dankzij bovenstaande anekdote weten we nu dat de muziek er was vóór het beeld en kunnen we verder gaan op Véronique Campans essay *L'écoute filmique* (1999) waarin ze spreekt over het filmische luisteren, wat verder gaat op Barthes' panische luisteren. Ze ziet klank niet in relatie met beeld, maar als onderdeel van de volledige waarneming die door alle zintuigen gevormd wordt. Het visueel plan kan bijvoorbeeld auditieve mogelijkheden suggereren (Huvenne 2012, 76). Omdat het filmisch luisteren inzet op alle zintuigen en niet naar een op voorhand vastgestelde betekenis zoekt, geeft dit ruimte aan de mogelijkheid om bewogen te worden door het geluid (Huvenne 2012, 84). Op die manier is luisteren een belichaamd luisteren: betekenis ontstaat in het bewogen worden door de energetische beweging van de klank (Huvenne 2016, 130-131). We horen niet alleen met het oor maar met het hele lichaam, en zo kan het geluid een brug zijn om een connectie te leggen met de toeschouwer.

Jennifer Barker argumenteert dat film heel veel tactiele elementen bevat, ook al manifesteren die zich niet (in de eerste plaats) op het

oppervlak van het lichaam. Niemand zal ontkennen dat elementen zoals spanning, energie, snelheid en ritme onderdeel zijn van film. Als ze goed geïmplementeerd zijn, zal de filmkijker deze condities zelf ervaren (Cooke en Ford 161). Zowel de muziek als het diëgetisch geluid draagt daar aan bij. De muziek ondersteunt vooral de existentiële worsteling waar Cooper mee zit: hij wordt heen en weer geslingerd tussen plicht en wensen, tussen verschillende liefdes en passies die niet hand in hand gaan. Omdat geluid omnidirectioneel is, omringt het de luisteraar die altijd in het centrum van de auditieve ervaring staat (Ihde 76). Bovendien resoneert het met zijn lichaam waardoor de luisteraar geabsorbeerd kan worden door het geluid. Het kan de opdeling tussen de innerlijke werking en de omgeving uitwissen (Ihde 76). Zo kan de kijker één worden met de auditieve, en bij extensie filmische ervaring.

Dit belichaamd luisteren betekent ook dat er ruimte is voor de interpretatie van de toeschouwer: Husserl spreekt in zijn genetische fenomenologie over de pre-reflectieve ervaring waarin het eerstpersoonsperspectief een rol speelt (Huvenne 2012, 111). Als luisteraar hoor en onderscheid je verschillende geluiden, en dit horen komt voort uit de zintuigelijke ervaring waardoor je bewogen wordt. In de pre-reflectie, dat voelen voor het denken, zit het belichaamd luisteren. Het eigen perspectief speelt dus een rol in het laten ontstaan van betekenis. Daniel Deshays spreekt over images sonores: beelden die in de klank ontstaan op basis van persoonlijke ervaringen van de luisteraar (Huvenne 2012, 73). In het belichaamd luisteren zit de emotionaliteit van *Interstellar*: het geluid werkt in op de toeschouwer en laat tegelijkertijd ruimte voor eigen inbreng, zodat het elke toeschouwer op een andere, persoonlijk relevante manier beweegt.

De bezetting van het ensemble bestaat uit strijkinstrumenten, houtblazers en een koor. Hiernaast zijn er solo's voor piano, viool, harp en gitaar. Naast deze gebruikelijke instrumenten, implementeerde Zimmer ook een iets gedurfter instrument: het orgel. Het groteske aan de muziek is niet zoals gewoonlijk afkomstig van een gigantisch percussie-ensemble, zoals in vorige samenwerkingen tussen Nolan en Zimmer, maar van een kerkelijk instrument. Bij de start van het project gaf de regisseur de componist een horloge met de inscriptie 'this is no time for caution' – de opdracht was duidelijk (Frey 1). Zimmer ontwikkelde een nieuwe taal. De keuze voor het

orgel brengt meteen een betekenis met zich mee aangezien we zijn kenmerkende klank onmiddellijk associëren met spiritualiteit en religie. Het orgelgeluid werkt in op ons ontzag voor iets dat groter is dan onszelf, in deze film geen god of onbenoembare kracht maar het heelal met zijn eigenzinnige, onontdekte natuurkundige wetten. Zimmer maakt gebruik van de geaccumuleerde kennis van de toeschouwer om op die manier een connectie te leggen die iets betekent. Door het belichaamd luisteren en gebruik te maken van de kennis en ervaringen die in ons brein zijn opgeslagen, leggen we de connotatie met het transcendente en geeft de muziek een nieuwe dimensie aan de filmische ervaring.

Ruimtelijkheid in het geluid

Campan legt verder de nadruk op het feit dat we in film naar een opgenomen geluid luisteren. In het kader hiervan spreekt ze over syncope: het opgenomen geluid blijft steeds op een zeker niveau naar zijn oorsprong verwijzen en kan dus nooit volledig samenvallen met het filmische beeld (Campan n.p.). De verwijzingen naar de oorsprong van het geluid bepalen dan ook mee de audiovisuele perceptie door de toeschouwer. Zoals eerder gezegd geeft ze niet om de relatie tussen klank en beeld in het filmische luisteren, maar legt ze de nadruk op de ruimtelijkheid van het geluid (Huvenne 2012, 85). Deze ruimtelijkheid is op zich al een factor die de toeschouwer in de filmische beleving trekt aangezien de luisteraar de positie van het opgenomen geluid aanneemt (Huvenne 2012, 132). Zo passeert de drone die Cooper en zijn kinderen achterna gaat niet voorbij ons als toeschouwer maar voorbij degene die het geluid opgenomen heeft. Aangezien de luisteraar in het centrum van zijn luisteren staat en door de ruimtelijkheid van het geluid de drone hoort naderen, overvliegen en weer verdwijnen, lijkt het alsof de drone effectief boven hem vliegt. Zo kan het geluid hem naar de filmische wereld transporteren. Als Cooper en zijn familie na een baseballwedstrijd moeten vluchten voor een windstorm horen we als luisteraar de wind rond ons razen. Auditief omringt hij ons zoals hij in de filmische wereld de personages omringt. Het geluid resonanceert met de toeschouwer en betreft hem daarmee in het verhaal.

Sporen naar betekenis

Als laatste aspect aan Campans filmische luisteren hebben we geluidssporen. Zoals eerder besproken komt de betekenis van het geluid op een procesmatige manier tot stand. Klank is een temporeel element en overstijgt het momentane. Wat voor het moment kwam is belangrijk om het huidige moment te plaatsen, het huidige moment zal inspelen op het volgende. Een duidelijk voorbeeld is muziek, waarbij we mentaal alle gehoorde noten in een configuratie plaatsen om zo het geheel te percipiëren. Het ritme, de toonhoogte, de lengte van de noten... bepalen allemaal samen mee hoe we een muziekstuk ervaren. Het filmisch luisteren laat toe sporen in de klank te vinden door zijn procesmatige manier van een betekenis te laten ontstaan (Huvenne 2012, 85). Niet alleen de ontwikkeling van het geluid op zich, maar ook de veranderende relatie ten opzichte van het beeld en de akoestische elementen ervan zijn belangrijk in deze zoektocht naar sporen (Huvenne 2012, 78).

Zimmer maakt vooral gebruik van muzikale motieven die doorheen de film terugkeren en in combinatie met het beeld als spoor tot betekenis leiden. Terugkerende motieven verbinden de bijbehorende narratieve gegevens met elkaar en dragen die verbinding over naar de kijker. Op die manier wordt info uit de juiste scènes aan elkaar gekoppeld om betekenis te laten ontstaan. Zimmer gebruikt verschillende wederkerende motieven, maar het belangrijkste spoor volgt Coopers existentiële zoektocht. Hij was ooit astronaut maar sinds hij niet meer kan vliegen weet hij niet meer wat aangevangen en mist zijn leven een doel. Hij heeft wel de liefde voor zijn kinderen, maar elk moment op aarde verlangt hij terug naar zijn astronautenbestaan. Bij de eerste kans die hij krijgt, gaat hij dan ook terug op missie, in de veronderstelling dat hij hiermee zijn doel weer gevonden heeft. De muziek toont ons echter al van in het begin dat de betekenis van Coopers leven niet in het redden van de wereld zit, maar in de band met zijn dochter.

Doorheen de film worden gebeurtenissen die zijn vaderhart sneller doen slaan ondersteund door de muziek waarin telkens het motief terugkeert. Zo horen we het motief als Cooper en zijn kinderen de drone ontdekken, als hij vanuit de ruimte de videoboodschappen van zijn kinderen bekijkt, als hij in de vijfde dimensie in Murph de oplossing voor het probleem vindt en een laatste keer als hij herenigd

wordt met zijn dochter. In de vijfde dimensie wordt zijn eigen positie in het grotere geheel duidelijk en ook op persoonlijk vlak komt hij tot een catharsis. Hij realiseert zich wat het voor hem betekent om mens te zijn en dat is de verbinding met anderen, in zijn geval met zijn kinderen. De muziek kan dus gezien worden als een spoor naar zingeving. Het motief hint al van in het begin naar de essentie van het mens-zijn, maar dit wordt pas duidelijk als we alle beelden waar het motief bij opduikt gezien hebben. Telkens het motief terugkeert wordt het ook duidelijker: de eerste keer dat we het horen, zit het vevat in een muziekstuk met verschillende harmonische lagen waardoor het moeilijker te onderscheiden is, maar op het einde van de film staat het motief steeds meer alleen en wordt het luider in de geluidsband geïntegreerd. Dit symboliseert de reis naar betekenis die Cooper aflegt. In de relatie tussen dit motief en de beelden die erbij horen, zit de betekenis van de film verstopt.

De boodschap van de stilte

Een ander opvallend aspect in de geluidswerking is de absolute stilte die Nolan soms toepast. Hoewel dit een accurate weergave van de werkelijkheid is, er is immers geen geluid in de ruimte, heeft dit toch een heel bevreedend effect. We zijn als filmkijkers zo gewend om geluid te horen, zelfs al is het een simpele *room tone*, dat het gebrek aan geluid onnatuurlijk lijkt. Het is iets waar we niet naast luisteren. Het maakt iets in ons wakker, een gevoel van onbehagen: de grote leegte van het heelal ligt op de loer, het onbekende lijkt dreigend. Volgens professor Kathryn Kalinak functioneert geluid in film als een brug tussen de realiteit van de toeschouwer en de filmische, fictionele wereld. Stiltes wijzen ons op het fotografische karakter van films: wat gefilmd is, is een opname van iets uit het verleden (Larsen 190). Geluid transformeert het opgenomen beeld naar een heden dat zich al dan niet in een fictieel universum bevindt (190). Als dat geluid er niet is, beseffen we des te meer dat we naar een opname aan het kijken zijn. Heel even laat de magie van de film ons los en zweven we tussen twee realiteiten in. Het geluid uit de eigen omgeving dat tot dan toe in de auditieve rand zat, komt weer in de kern van onze aandacht. Aan de ene kant zorgt dit voor dit onbehaaglijke gevoel, en dat is ook een emotie die we in het dagelijkse leven wel eens kunnen hebben als we te diep nadenken over wat 'de ruimte' nu precies is. Dit onbehagen linkt de film aan de realiteit van de toeschouwer, herinnert hem aan zijn bestaan op

een planeet in die gigantische ruimte. Aan de andere kant geven de stiltes ons tijd om te reflecteren. Ze komen vaak na een climax in de muziek of een oorverdovende explosie, wat de emotionele impact op de toeschouwer alleen maar groter maakt. Het is een moment van rust in een film die altijd maar blijft verder denderen. Daarbij fungeert de opvallende stilte ook als een element dat de muziek doorbreekt, aangezien die anders zo prominent aanwezig is. Op die manier kunnen we de stilte linken aan Ihde's fragiliteit van muziek: ze benadrukt extra de aanwezigheid van de muziek eens die weer opstart. De absolute stilte voelt aan als een schok, maar de muziek die erna terugkomt doet dat even hard en eist de aandacht van de toeschouwer op.

Besluit

Interstellar is een wetenschappelijke film die over emotie gaat, en in deze schijnbare tegenstelling ligt de sleutel tot de geluidswerking verborgen. Aan de ene kant creëert Zimmers monumentale soundtrack een juxtapositie tussen de theoretische dialogen en objectieve ruimteshots enerzijds en de menselijkheid van de astronauten die zich in deze wereld begeven anderzijds. Ze zoekt naar emoties, zowel in het verhaal als bij de toeschouwer, en haalt ze op een procesmatige manier naar boven. De muziek activeert de toeschouwer via een belichaamd luisteren en het aanspreken van diens persoonlijke kennis en ervaring om betekenis te kunnen construeren. In wisselwerking met de muziek van Zimmer staat dan de soundscape van King die de subjectiviteit waar Zimmer voor zorgt van een realistisch kader voorziet. Waar realisme normaal gezien slechts belangrijk is tot de mate waarin het beeld en verhaal geloofwaardig worden, gaat King nog een stap verder. Na analyse, onderzoek en empirisch experiment geeft King ons levensechte diëgetische geluiden die ons via syncope naar de wereld die Nolan opbouwt transporteren.

Samengevat is het geluid in deze film een vraagstelling enerzijds, en een leidraad anderzijds. De bijdragen van King en Zimmer combineren de mogelijkheden van het filmmedium tot realisme met de mogelijkheden tot interpretatie van die gevormde realiteit. De geluidsband laat de luisteraar dankzij de fragiliteit van muziek toe zich open te stellen voor alle auditieve elementen en die zelf samen te brengen tot iets betekenisvols. Het geluid is wat dit ruimtespektakel een intiemere, persoonlijkere dimensie geeft. Het maakt de film op

mensenmaat. Mathew McConaughey zegt het zelf: “Nobody is able to put more scope, scale, awe on screen than Chris. But I think he was wanting to take the next step, toward something more intimate” (Jensen 1). Door de muziek te laten ontwikkelen op het verhaal ontstaan er geluidssporen die naast het visuele een tweede narratief plaatsen dat het psychologische karakter van deze film uitdiept.

Door zich niet aan formules of conventies te houden (no time for caution!) kwamen Nolan, Zimmer en King tot een synthese van geluid die de fysieke werkelijkheid perfect nabootst en op hetzelfde moment een emotionele werkelijkheid voor de toeschouwer opent. Deze twee lagen bestaan naast elkaar en kunnen beiden ervaren worden dankzij het filmische luisteren en de sporen van Campan. Nolan wist al bij het eerste stuk dat Zimmer componeerde dat de muziek het hart van de film symboliseerde (Jensen 1). De beelden gaven dat hart een lichaam, de soundscape gaf dat lichaam een brein.

Works cited

- Barthes, Roland. “L’écoute”. *L’Obvie et l’Obtus*. Parijs: Seuil, 1982.
- Broxton, Jonathan. “Interstellar – Hans Zimmer.” Recensie van *Interstellar*. *Movie Music UK*, 22 november 2014.
- Campan, Véronique. *L’écoute filmique. Écho du son en images*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Chion, Michel. *Audio-vision. Sound on screen*. Vert. Claudia Gorbman. West Sussex: Columbia University Press, 1994.
- Cooke, Mervyn en Fiona Ford, red. *Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Corliss, Richard. “Interstellar shows the wonder of worlds beyond.” Recensie van *Interstellar*. *Time Magazine*, 29 oktober 2014.
- Dickson, Evan. “Hans Zimmer talks Interstellar, breaking away from the sound of Inception, working with Christopher Nolan, and hypnotizing the audience”. *Collider.com*, 7 november 2014. Laatste geraadpleegd op 16 december 2018. <http://collider.com/hans-zimmer-interstellar-interview/>
- Frey, Angelica. “Interstellar soundtrack rendition for piano and organ sounds majestic”. *Cmuse*, 2 mei 2015. Laatste geraadpleegd op 21 december 2018. <https://www.cmuse.org/interstellar-soundtrack-piano-and-organ-grissini-project/>
- Giardina, Carolyn. “Christopher Nolan breaks silence on Interstellar sound”. *The Hollywood Reporter*, 15 november 2014. Laatste geraadpleegd op 20 december 2018. <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/christopher-nolan-breaks-silence-interstellar-749465>
- Howard, Jack. *I love Christopher Nolan*. 17 juli 2017. Laatste geraadpleegd op 16 december 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=002rRZmRV1o>

Huvenne, Martine. *Het geluid als een innerlijke beweging in de overdracht van een ervaring in de film: een fenomenologische benadering*. 2012. Universiteit van Amsterdam, doctoraat.

Huvenne, Martine. "Intertwining sound and music in film". *The Palgrave handbook of sound design and music in screen media*. Red. Liz Greene en Danijela Kulezic-Wilson. Londen: Springer, 2016.

Ihde, Don. *Listening and voice. Phenomenologies of sound*. Albany: New York Press, 2007.

Jensen, Jeff. "Inside 'Interstellar', Christopher Nolan's emotional space odyssey". *Entertainment Weekly*, 16 oktober 2014. Laatst geraadpleegd op 19 december 2018. <https://ew.com/article/2014/10/16/interstellar-christopher-nolan-anne-hathaway/>

Joy, Stuart. *Time, memory & identity: the films of Christopher Nolan*. München: Grin Publishing, 2012.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Larsen, Peter, red. *Film Music*. Londen: Reaktion Books, 2008.

Nolan, Christopher. Interview door Jon Stewart. *I love Christopher Nolan*, 17 juli 2017. Laatst geraadpleegd op 16 december 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=002rRZmRVlo>

Yewdall, David L., red. *Practical art of motion picture sound – fourth edition*. Oxford: Taylor & Francis Group, 2018.

Notes

- 1 Met diëgetisch geluid wordt geluid bedoeld waarvan de bron in het beeld of de gesuggereerde offscreen ruimte bestaat (Cooke en Ford 111).
- 2 Mondelinge opmerking van de regisseur in een gesprek over zijn laatste film *Dunkirk* (2017). Een deel van het interview is opgenomen in een Youtubevideo van Jack Howard (2017).
- 3 Complete stilte in film is zeldzaam. Scènes die als 'stil' beschouwd worden, zijn meestal nog voorzien van *room tone*, een opname van een stille omgeving. In het echte leven is het immers nooit compleet stil.
- 4 Geciteerd in "Inside 'Interstellar', Christopher Nolan's emotional space odyssey", een artikel van Jeff Jensen (2014).