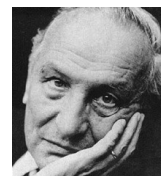


Rudolf Arnheim

Over de geluidsfilm



Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Rudolf Arnheim (1904-2007) was een voor filmstudies belangrijk perceptiepsycholoog en kunst- en mediafilosoof. De rode draad doorheen zijn wetenschappelijk werk, dat uit een twintigtal boeken en meer dan driehonderd artikels bestaat, was de manier waarop mensen de waarneembare werkelijkheid ervaren. Oorspronkelijk was hij opgeleid in de Gestaltpsychologie, die de klemtoon legt op de perceptie van vormen als georganiseerde gehelen.

Hij was een van de eerste onderzoekers die dit principe toepaste op de studie van diverse kunsten. Hij schreef niet alleen over schilderkunst en fotografie, maar ook over film, architectuur, radio en televisie. Hij deed als het ware aan mediastudies *avant la lettre*. Zijn meest bekende boeken zijn *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954), *Film as Art* (1932/1957), *Visual Thinking* (1969) en *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts* (1982). Bij zijn overlijden was hij emeritus professor in de psychologie van de kunst aan Harvard University.

Arnheim als essentialist

In het in 1938 gepubliceerde essay 'A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film' (Arnheim 1957, 199-230) kantte Arnheim zich ongemeen scherp tegen de geluidsfilm, waaraan hij geen enkele artistieke waarde toekende. Hij verkoos de stille film en zag de opkomst van de geluidsfilm als een betreurenswaardige ontwikkeling. In deze bijdrage bespreken we Arnheims beruchte standpunt, dat tegenwoordig opnieuw in de belangstelling staat (Higgins 2011, Alter 2011, Smith 2011).

Om de lezer een accuraat beeld te bieden van Arnheims gedachtegang citeren we de belangrijkste passages uit zijn tekst *in extenso*. Het essay uit 1938 begint als volgt:

The following inquiry was suggested by a feeling of uneasiness that every talking film arouses in the author and that is not appeased by increased acquaintance with the new medium. It is a feeling that something is not right there: that we are dealing with productions which because of intrinsic contradictions of principle are incapable of true existence. Apparently the uneasiness is due to the spectator's attention being torn in two directions. In their attempts to attract the audience, two media are fighting each other instead of capturing it by unified effort. Since the two media are striving to express the same matter in a twofold way, a disconcerting coincidence of two voices results, each of which is prevented by the other from telling more than half of what it would like to tell. (Arnheim 1957, 199, onze klemtoon)

Met andere woorden, volgens Arnheim is er iets mis met de geluidsfilm omdat de kijker-luisteraar in twee tegenstrijdige richtingen wordt getrokken, waarbij twee media (beeld en geluid) vechten om de aandacht en dus de aandacht verdelen in plaats van esthetische eenheid te scheppen. Merk op dat Arnheim het heeft over 'interne principiële contradicties'. Dit wijst erop – een vermoeden dat in het vervolg van zijn artikel wordt bevestigd – dat hij niet alleen *descriptief*, maar ook *normatief* te werk gaat. Arnheim beperkt zich niet tot het louter en alleen beschrijven van een situatie, hij poneert ook hoe de toestand in het ideale geval zou moeten zijn. Je zou hem een 'esthetische fundamentalist' kunnen noemen, iemand die ervan overtuigd is dat absolute waarheid geen ontroerende fictie is, maar integendeel écht bestaat en voor hem helder toegankelijk is. Zonder de minste twijfel denkt Arnheim precies te weten wat de kern, het wezen, de essentie van een artistiek medium is. En bijgevolg denkt hij te weten wat verplicht en wat verboden is voor producties (kunstwerken) die zich van een welbepaald artistiek

medium bedienen, want de essentie van het medium bepaalt diens unieke expressieve mogelijkheden, de esthetische ontwikkeling die het moet volgen. Kunstenaars moeten zich richten op wat het medium het beste kan. Kortom, Arnheim was een *essentialist*. Deze kunstfilosofische positie was ooit wijdverspreid, maar wordt vandaag de dag betwist door tegenargumenten waar wij ons bij aansluiten maar die we hier niet in detail zullen behandelen (zie Carroll 1985). Kort samengevat kunnen we opwerpen dat het helemaal niet zo vanzelfsprekend is als essentialisten beweren om de rotsvaste overtuiging te cultiveren dat ze weten waarin precies de essentie van een artistiek medium gelegen is.

Laten we van het begin van Arnheims essay meteen overgaan naar de conclusie ervan:

It may seem surprising that mankind should produce in large number works based on a principle that represents such a radical artistic impoverishment if compared with the available purer forms. But is such a contradiction really surprising at a time at which in other respects, too, so many people live a life of unreality and fail to attain the true nature of man and its fitting manifestations? If the opposite happened in the movies, would not such a pleasant inconsistency be even more surprising? There is comfort, however, in the fact that hybrid forms are quite unstable. They tend to change from their own unreality into purer forms, even though this may mean a return to the past. Beyond our blundering there are inherent forces that, in the long run, overcome error and incompleteness and direct human action toward the purity of goodness and truth. (Arnheim 1957, 230, onze klemtoon)

Bemerk weer de essentialistische verwijzing naar de ‘ware aard van de mens’. Ook vertoont Arnheims discours Platoonse trekjes: hij heeft het over ‘zuiverdere vormen’, een verwijzing naar de Ideeënleer, en over de ‘zuiverheid van goedheid en waarheid’. Zoals bekend vormen bij Plato het Goede, het Ware en het Schone een eenheid. Deze affiniteit met de filosofie van Plato is overigens typisch voor essentialisten. Ze hangt samen met hun geloof in absolute, objectieve waarden die, ontologisch gesproken, écht bestaan – het zogeheten ‘realisme’ uit de filosofie van de waarheid, zie in dit verband ook Blackburn (2006).

Esthetische eenheid van samengestelde media

Laten we vervolgens nagaan welke criteria Arnheim formuleert opdat samengestelde media wél esthetische eenheid zouden vertonen.

De eerste vraag die hij zich in dit verband stelt, hangt samen met het verschil tussen kunst en werkelijkheid. Immers, zowel bij onze omgang met kunst als in onze interactie met de realiteit doen we een beroep op dezelfde perceptuele capaciteiten en passen we gelijkaardige (Gestalt)principes toe op zoek naar eenvoud, stabiliteit en coherentie. Toch is er een belangrijk verschil: de omgang met kunst, de esthetische ervaring, wordt volgens Arnheim gekenmerkt door een intensiteit en een helderheid die de realiteit niet kan bieden. We worden door kunst getroffen omdat daar het inhoudelijke en het vormelijke elkaar op krachtige, evocatieve wijze ondersteunen. Het expressieve in kunst is, nog steeds volgens Arnheim, een gevolg van haar formele precisie. Zonder een dergelijke precisie zou kunst net zo onhelder en onsamenhangend zijn als de werkelijkheid.

Het argument dat stelt dat de geluidsfilm realistischer is dan de stille film, m.a.w. nauwer aansluit bij de werkelijkheid waarin we ook simultaan naar mensen kijken en luisteren, overtuigt Arnheim dan ook hoegenaamd niet. Door twee media te combineren mag de geluidsfilm dan wel sterker op de realiteit lijken, maar dit verhoogde realisme ontstaat ten koste van coherentie die kunst nodig heeft om kunst te zijn maar die in de realiteit niet vereist is. Geen kunst zonder verdichting of abstractie. Zonder een (Aristotelische) eenheid die voor samenhangt zorgt, maakt een samengesteld medium geen schijn van kans om door Arnheim als kunst beschouwd te worden.

In zijn eigen woorden klinkt dit als volgt:

The two elements whose rivalry the motion picture cannot reconcile are, of course, image and speech. It is a surprising rivalry, if we remember that in daily life talk rarely keeps us from seeing, or seeing from listening. But as soon as we sit in front of the movie screen we notice such disturbances. Probably we react differently because we are not used to finding in the image of the real world the kind of formal precision that

in the work of art presents – by means of the sensory data – the subject and its qualities in a clear-cut, expressive way. Normally we gather from the world that surrounds us little more than vague hints, sufficient for practical orientation. Physical reality shapes and assembles things and events only in approximation of the pure, authentic ‘ideas’ that are at the bottom of the empirical world. The imprecision of a color, the discord in a composition of lines do not necessarily interfere with our perception when we are observing for practical purposes only; and the literary impurity of a sentence may not prevent us from understanding its meaning. Therefore, when in everyday life an unbalanced combination of visual and auditory elements fails to produce discomfort, we need not be surprised either. In the realm of art, on the contrary, the unsure expression of an object, the inconsistency of a movement, a badly put phrase will impair at once the effect, the meaning, the beauty conveyed by the work. This is why a combination of media that has no unity will appear intolerable. (Arnheim 1957, 200-201)

Een van de manieren waarop een samengestelde (hybride) kunstvorm deze eenheid kan verkrijgen, bestaat erin ervoor te zorgen dat één medium duidelijk *overheerst*. Opera, bijvoorbeeld, integreert woorden en muziek, maar Arnheim erkent opera als een vereende kunst omdat de muziek duidelijk de bovenhand heeft op de woorden.

De mengeling van woorden en muziek in opera is volgens hem overigens vergelijkbaar met het gebruik van tussentitels in de stille film. De beeldcomponent van stille film is in die mate dominant dat de tussentitels nooit het gevaar lopen om de controle over te nemen. Op die manier wordt de eenheid bewaard die broodnodig is voor artistieke expressie.

Een andere mogelijkheid om twee media succesvol te ‘mengen’ bestaat erin het thema (en de emoties) via beide media *in parallel* uit te drukken. Liedereren, bijvoorbeeld, integreren woorden en muziek waarbij beide onderdelen de globale sfeer in verschillende registers uitdrukken. In een lied zijn woord en muziek duidelijk gescheiden en elk medium kan op zichzelf worden gewaardeerd, bijvoorbeeld in een louter instrumentale versie zonder woorden of in een gepubliceerde partituur. Samen zorgen ze echter voor een samenhangend geheel waarbij de afzonderlijke media hun integriteit, hun persoonlijkheid behouden. Arnheim maakt de vergelijking met een succesvol huwelijk:

Artistic media combine as separate and complete structural forms. The theme to be expressed by a song, for instance, is given in the words of the text and again, in another matter, in the sounds of the music. Both elements conform to each other in such a way as to create the unity of the whole, but their separateness remains evident, nevertheless. Their combination resembles a successful marriage, where similarity and adaptation make for unity but where the personality of the two partners remains intact, nevertheless. It does not resemble the child that springs from such a marriage, in whom both components are inseparably mixed. (Arnheim 1957, 207-208)

De afzonderlijke media gaan niet op identieke wijze te werk, ze drukken het onderwerp op verschillende manieren uit, hierbij gebruik makend van de unieke eigenschappen die elk medium kenmerken. Zo vullen ze elkaar aan in plaats van elkaars inspanningen te dupliceren:

A composite work of art is possible only if complete structures, produced by the media, are integrated in the form of parallelism. Naturally, such a ‘double track’ will make sense only if the components do not simply convey the same thing. They must complete each other in the sense of dealing differently with the same subject. Each medium must treat the subject in its own way, and the resulting differences must be in accordance with those that exist between the media. (Arnheim 1957, 215-216)

Het kunstwerk als geheel, op die manier ontstaan uit de samenvoeging van afzonderlijke media, vertoont artistieke kracht met name omdat deze media op een expressieve manier met elkaar interageren en bepaalde relaties vertonen. De media werken weliswaar in parallel, maar ze zijn toch niet volledig onafhankelijk van elkaar. Ze combineren met elkaar, in de volste zin van het woord. Arnheim formuleert het als volgt:

The combination of several means of expression in a work of art provides us with a formal device whose particular virtue lies in that at the second structural level a relationship is established among patterns that are complete, closed, and strictly segregated at the lower of primary level. (Arnheim 1957, 204)

Volgens Arnheim is het overigens gemakkelijker om een representationeel element te combineren met een niet-representationeel element. Zo werken bijvoorbeeld het representationele beeld en de niet-representationele muziek samen in een stille film. Elke component is volledig en autonoom. Stopt echter hetzij het beeld, hetzij de muziek, dan voelt de kijker dat er iets aan de hand is, dat een van beide met elkaar verstrengelde partners verdwenen is.

De geluidsfilm

Tenslotte rekent Arnheim af met de geluidsfilm. Hij bespreekt eerst films waarin de klemtoon op het visuele ligt en waarin dialoog slechts fragmentarisch aanwezig is. Dergelijke films beschrijft hij zonder zijn afkeer onder stoelen of banken te steken:

There is little justification for a current fad on the part of some 'highbrow' film directors who have the action carried almost entirely by the visual performance on the screen and only here and there add a touch of dialogue to the dramatic development. Such a procedure evidently does not create a parallelism between two complete components, namely, a very dense visual part and a very 'porous' auditory one: instead the dialogue is fragmentary; it consists of pieces that are separated by unbridgeable interruptions. The expressed intention of these directors is to have speech emerge, in certain highspots, as a kind of condensation of the visual image. The distinction of the media is entirely neglected, and as a result scraps of speech pop up with a ludicrous surprise effect, out of empty auditory space, in which they float without anchor. (Arnheim 1957, 208-209)

De dialoog is intermittent in plaats van ononderbroken, en daarom voldoen dergelijke geluidsfilms niet aan Arnheims criterium van parallelle, op zich volledige (autonome) componentmedia.

The complete visual action accompanied by occasional dialogue represents a partial parallelism, not a fusion. The fragmentary nature of the dialogue is the fundamental defect. (Arnheim 1957, 210)

Hoe spaarzamer de dialoog, des te groter is de verwantschap met de stille film, een vergelijking die voor Arnheim vanzelfsprekend in het voordeel van de stille film uitvalt:

The fewer words are used and the more definitely the burden of the action is carried by the image on the screen, the more disturbing, alien, and ridiculous will the speech fragments appear; it will be all the more evident that what is being used is the traditional style of the silent film – but in an impure fashion. (Arnheim 1957, 211)

En hoe zit het dan met de 100% talkies, geluidsfilms doorspekt met dialoog? In dergelijke films is er weliswaar sprake van parallelisme, maar wordt de visuele component al te sterk beknot.

In the '100 per cent dialogue film', speech accompanies the film throughout its length, more or less without gaps, and in that way fulfills one of the elementary conditions for the compounding of media, namely, parallelism. In the average film of that kind one notices, in addition, an ever more radical curtailment of the means of visual expression as they were developed during the period of the silent movies. (Arnheim 1957, 211)

De drang om de acteurs tijdens het spreken te tonen, is bijzonder groot. Met name het deel van het gezicht dat – ten onrechte – als voornaamste bron van de menselijke spraak wordt geponeerd, namelijk de bewegende lippen – terwijl deze klanken eigenlijk via de stembanden ontstaan –, slokt veel visuele aandacht op. Volstrekt ten onrechte, aldus Arnheim:

Not only does speech limit the motion picture to an art of dramatic portraiture, it also interferes with the expression of the image. The better the silent film, the more strictly it used to avoid showing people in the act of talking, important though talking is in real life. The actors expressed themselves by posture and facial expression. Additional meaning came from the way the figure was shown within the framework of the picture, by lighting, and particularly by the total context of sequence and plot. The visual counterpart of speech, that is, the monotonous motions of the mouth, yields little and, in fact, can only hamper the expressive movement of the body. The motions of the mouth convincingly demonstrate that the activity of talking compels the actor into visually monotonous, meaningless, and often ludicrous behavior. (Arnheim 1957, 228)

Epiloog

Arnheim formuleerde zijn essentialistische, normatieve standpunten over de geluidsfilm toen hij 34 jaar oud was. Tijdens de rest van zijn lange leven – hij werd 103 – kwam hij nooit op zijn positie terug. Wel zwakte hij die enigszins af op het einde van zijn leven. Op 95-jarige leeftijd, in 1999, publiceerde hij het slechts enkele bladzijdes tellende artikel 'Composites of Media: The History of an Idea'. In deze tekst vatte hij zijn standpunt uit 1938 als volgt samen:

Cinema worked very well, as long as the medium was left alone; but it was exposed to an aesthetic crisis when technical inventions and a popular appetite for lifelikeness threatened the purity of the medium. Spoken dialogue in particular wreaked havoc on artistic expression. [...] What should a defender of the purity of media do in this predicament? Faced with two competing media, I had recourse to the following solution. The pictures on the screen could be made to offer an artistically complete performance; so could the dialogue; and the two performances could combine in an acceptable unity by presenting the same action in a parallel fashion. They would meet, as it were, by doing the same thing at a higher level of abstraction. As an example I referred to the Lied of the nineteenth century, formed by fusing together in performance a complexe piece of literary poetry and the equally complete music. (Arnheim 1999)

In de volgende paragraaf bracht hij echter belangrijke nuances aan:

*More or less fully, some composites of media have met this prescription and still do in film, dance, theater, and music. But clearly this neat duality is a special case. It is a compositional form suitable to subjects that refer to opposition, conflict, or parallelism – for example, when two competing actions create the suspense of who arrives first and wins. Such a duality, however, does not encompass the majority of instances, where a multiplicity of media combine in a whole. I had overlooked this limitation in my defense of the new medium against the more or less unruly complexity of sight and sound in the world. When I look back at the situation in the twenties, I am astonished by my blindfolded way of overlooking the primary rule of gestalt psychology, which calls for the interaction of all components in a hierarchy. In such a whole there are and were then all sorts of subdivisions, not just the one of parallelism I had singled out for my special purpose. A variety of media could be involved, as is the case of an orchestra where every instrument plays its part in the whole performance. Each instrument contributes according to its character, the viola different from the bassoon, and all together at the service of what Schönberg has called the *Gedanke* [thought, idea] of a work of music. [...] The film medium, as I recognize now, profits from a freedom, a breathing space, that I could not afford to consider when I fought for the autonomy of the cinema. It is free to use sound or no sound, color or no color, a limited frame or an endless space; it can exploit depth or use the virtues of the flat plane. (Arnheim 1999, onze klemtoon)*

Deze laatste woorden klinken helemaal niet meer normatief. Ze wijzen integendeel op de onbegrensde creatieve vrijheid en de talloze mogelijkheden waarover de filmkunst beschikt.

Bibliografie

- Alter, Nora M. 'Screening Out Sound: Arnheim and Cinema's Silence', p. 69-87 in Scott Higgins (red.), *Arnheim for Film and Media Studies*, New York en Londen: Routledge, 2011.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, CA: University of California Press, 1954.
- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 1957. Oorspronkelijke Duitse versie: *Film als Kunst*, Berlijn: Rowohlt, 1932.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- Arnheim, Rudolf. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.
- Arnheim, Rudolf. 'Composites of Media: The History of an Idea', in: *Michigan Quarterly Review*, vol. 38, nr. 4, herfst 1999, p. 558-561.
- Blackburn, Simon. *Truth: A Guide for the Perplexed*. Londen: Penguin Books, 2006.
- Carroll, Noël. 'The Specificity of Media in the Arts', in: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 19, nr. 4, winter 1985, p. 5-20.
- Higgins, Scott (red.). *Arnheim for Film and Media Studies*. New York en Londen: Routledge, 2011.
- Smith, Greg M. 'Arnheim and Comics', p. 213-227 in Scott Higgins (red.), *Arnheim for Film and Media Studies*, New York en Londen: Routledge, 2011.