

Je identificeren als een American Honey.

Naam: Stefan Juijn

Studentnummer: 4291263

Studie: BA Muziekwetenschap

Cursus: MU3V14004 Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap

Studiejaar: 2017-2018, blok 2

Begeleider: Michiel Kamp

Inleverdatum: 21-01-2018

Aantal woorden: 5.360

Inhoudsopgave	
Abstract	3
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Identificatie	4
Hoofdstuk 2: De Kijker	6
Hoofdstuk 3: Groepsmuziek	8
American Honey	9
Star	9
Hiphop	10
Conclusie	11
Geraadpleegde literatuur	13

Abstract.

In dit onderzoek stond de vraag centraal in hoeverre de keuze van populaire nummers het identificatieproces binnen de film kan beïnvloeden en het identificatieproces naar de kijker toe. De auteur die hierbij de belangrijkste theorieën heeft geschreven is Anahid Kassabian. Waar zij het heeft over *assimilating* en *affiliating* identificaties betreft het alleen de muziek naar de kijker toe. Wanneer de muziek diëgetisch is, vindt er echter niet alleen een identificatie plaats bij de kijker, maar ook bij het personage in de film. Dit is het beste te onderzoeken aan de hand van het werk van Ken Gelder over subculturen. Werkt de diëgetische muziek voor het personage in de film hetzelfde als voor de kijker van de film? Wat draagt dit bij aan de identiteit van het personage? Aan de hand van een analyse van de film *American Honey* blijkt als de muziek en de tekst bepalen wat je moet voelen en het puur diëgetisch is, dan is het identificatieproces van zowel personage als kijker vrijwel exact gelijk. Deze bevindingen voegen iets toe aan het werk van Kassabian dat puur kijkt hoe filmmuziek iets teweegbrengt bij de kijker en niet hoe dit binnen de film in een sociaal licht gezien moet worden.

Je identificeren als een American Honey.

Inleiding.

In de muziekwetenschap is anno 2018 veel onderzoek gedaan naar de werking van filmmuziek. Zowel originele muziek als een compilatie van reeds bestaande nummers heeft in de wetenschappelijke literatuur al functies gekregen. Je zou kunnen denken dat er niets meer is toe te voegen aan de reeds bestaande lectuur. Mijns inziens is dit echter niet het geval en zijn er nog wat gaten op te vullen. In deze scriptie zal het met name gaan over de manier waarop popsongs niet alleen effect hebben op de kijker, maar hoe dit in samenwerking gaat met het effect dat het nummer heeft op de personages in de film. Mijn hoofdvraag is als volgt: in hoeverre beïnvloedt de keuze van populaire nummers het identificatieproces binnen de film en welk effect heeft dit op de kijker?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal ik mij allereerst moeten verdiepen in de theorieën die er zijn over identificatie door middel van film en filmmuziek. De toonaangevende auteur op dit gebied is Anahid Kassabian. Haar boek *Hearing Film* zal mijn uitgangspunt zijn om te bepalen welke vorm van identificatie het publiek meemaakt bij het kijken naar een film en de manier waarop muziek hieraan bijdraagt. De vraag die ik als eerste wil beantwoorden: welke vormen van identificatie bestaan er door filmmuziek en hoe gaat dit in z'n werk?

Na een meer algemene uiteenzetting van belangrijke begrippen zal ik schrijven over de verschillende aspecten van muziek. Het meest voor de hand liggende bij een soundtrack met populaire nummers is om je te focussen op de teksten. Dit is een element dat van belang is om te begrijpen wat er gebeurt in de scène en waarom iemand reageert zoals die reageert. De muziek zelf, zonder de tekst, is ook aanwezig en kan verschillende functies hebben op de manier waarop je als kijker de scène ziet. Je kan de muziek helemaal apart blijven nemen, maar film blijft wel een audiovisueel medium. Er zijn veel technieken die toegepast kunnen worden om dezelfde muziek op verschillende manieren te kunnen laten werken. Al deze elementen samen zorgen voor een identificatieproces bij het publiek. De vraag die ik als tweede zal beantwoorden: hoe spelen de verschillende aspecten van (film)muziek een rol bij het identificatieproces van de kijker?

Naast de kijker vindt er echter ook een identificatieproces plaats binnen de film. Aangezien dit minder onderzocht is door de schrijvers over filmmuziek, zal ik mij hier

richten op sociale studies. Een belangrijk naslagwerk voor mijn onderzoek is het boek *Subcultures* van Ken Gelder. Dit boek geeft een uitgebreid overzicht van de manier waarop muziek werkt binnen groepen en hoe het de identiteit bepaalt van de groep. Ook van het individu binnen de groep. Dit is van belang vanwege de casus die ik heb gekozen om dit alles te bekijken in een film.

Het laatste wat ik zal doen is een analyse van de film *American Honey* (Arnold, 2016). Ik heb gekozen voor deze film, omdat de huidige literatuur voornamelijk over Hollywood films gaat en nauwelijks over de onafhankelijke films. Daarnaast is deze film interessant door de soundtrack die vrijwel alleen maar nieuwe muziek bevat. Vrijwel geen classic rock of soul uit de jaren tachtig, maar hiphop en andere muziek van nu. Bij deze analyse zal ik zowel *intentional-* als *symptomatic readings* uitvoeren.¹ Dit wil zeggen dat ik aan de ene kant uit zal gaan van wat de auteur wilde bereiken met het vertoonde (intentional), maar aan de andere kant zal ik ook interpretaties hebben die wellicht niet de bedoeling zijn maar die wel als dusdanig over kunnen komen op het publiek.

Identificatie.

Wanneer je in het woordenboek zoekt naar identificatie dan vind je de volgende definities: 1. vaststelling van identiteit. 2. vereenzelviging.² Volgens Sigmund Freud gaat het nog iets verder dan dit en is er bij identificatie sprake van gevoelens van eigenwaarde door vereenzelviging met een persoon of instelling van aanzien.³ In het geval van mijn onderzoek zal de persoon of instelling van aanzien een personage in een film moeten zijn. De kijker moet mee kunnen voelen met een personage in de film en de muziek speelt hierin een rol. Maar op welke manier speelt muziek dan een rol? Welke invloed heeft het op de kijker van een film? Om deze vragen te beantwoorden, kan je niet om Anahid Kassabian en haar boek *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Music* heen.

Om te beginnen zijn er een viertal begrippen die in mijn onderzoek een belangrijke functie zullen vervullen. Kassabian spreekt over *composed* en *compiled*. Hierbij staat de eerste voor filmmuziek die origineel is en gemaakt voor de film. Compiled is filmmuziek die bestaat uit een verzameling nummers die reeds bestond, maar niet als verzameling, en samen de soundtrack vormen van de film. De andere twee begrippen van Kassabian die ik wil introduceren, staan direct in verband met de bovengenoemde begrippen. Dit zijn *assimilating* en *affiliating* identificaties.⁴ Assimilating staat in verband met een composed score en heeft door zijn originaliteit ogenschijnlijk meer controle over de manier waarop het publiek reageert. Affiliating staat in verband met compiled en heeft deze controle minder doordat met de gekozen nummers er een geschiedenis van buiten de film meegenomen wordt in de ervaring van het kijken. Deze begrippen lijken nu strikt gescheiden te zijn van elkaar, maar in de werkelijkheid lopen deze wel in elkaar over. Hoe werkt het bijvoorbeeld als er een

¹ H. Porter Abott, 'Chapter 8: Three Ways to interpret narrative', in *The Cambridge Introduction to Narrative*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 102-106.

² Van Dale, <http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/identificatie#.WI9M-KjibIU> laatst geraadpleegd op 17 januari 2018.

³ Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, (Wenen: International Psychoanalytic Publishing House, 1921), 137.

⁴ Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Music*, (New York: Routledge, 2001), 2-3.

compiled score is, maar de kijker elk nummer van de soundtrack nog nooit gehoord heeft? Deze vraag zal later aan bod komen in een volgend hoofdstuk.

Een ander belangrijk auteur is Claudia Gorbman. In haar boek *Unheard Melodies* beschrijft ze onder andere wat volgens haar het doel is van filmmuziek. Om te begrijpen hoe er een identificatieproces in gang gezet kan worden, is dit boek van belang. De term die hierbij hoort is de *suture theory* en in de volgende quote zal duidelijk worden wat hiermee bedoeld wordt: "Music lessens defenses against the fantasy structures to which narrative provides access. It increases the spectator's susceptibility to suggestion."⁵ Uit deze quote kan je opmaken dat muziek een belangrijk onderdeel is van wat men noemt *willing suspension of disbelief*.⁶ Dit wil zeggen dat wanneer je een film kijkt je weet dat je een film kijkt maar omdat het een film is zal je accepteren dat niet alles wat op het scherm gebeurt ook daadwerkelijk kan. De muziek speelt hierin volgens Gorbman de rol van een verzwakker van je rationeel denken om suspension of disbelief mogelijk te maken. Dit is noodzakelijk om een identificatieproces plaats te kunnen laten vinden met een personage. Als voorbeeld zou je kunnen zeggen dat het voor een kijker duidelijk is dat Harry Potter nooit echt bestaat heeft, maar tijdens het kijken wil je best geloven dat alle magie toch bestaat. Met deze acceptatie kan muziek in combinatie met editing, camera hoeken, storytelling, et cetera, ervoor zorgen dat jij je als kijker identificeert met, in dit geval, Harry Potter. Wanneer een kijker dusdanig sceptisch is en alle fantasy en science-fiction afdoet als onzin, dan zal het proces een stuk moeilijker gaan aangezien het in gang zetten van het identificatieproces van twee kanten moet komen.

Een moeilijkheid voor mijn onderzoek is het feit dat ik geen groep heb gehad die ik kon vragen naar de werking van de muziek in de film. Dit is echter op te lossen wanneer je kijkt naar de resultaten van een onderzoek van Philip Tagg en Bob Clarida.⁷ Zij hebben mensen muziek laten horen die uit films of televisieseries kwam en vervolgens aan de mensen gevraagd wat voor beelden ze denken dat daarbij horen. Het gaat in dit geval niet om het feit dat de groep de exacte beelden kon opnoemen. Het ging erom of mensen individueel een goed beeld hadden wat voor sfeer de film/serie zou hebben. Denk hierbij aan genre (thriller, horror, et cetera) of wat voor emoties naar alle waarschijnlijkheid een grote rol zullen spelen (agressie, angst, verliefdheid, et cetera). Opvallend was dat in vrijwel elk geval de bedoeling van de muziek en de receptie van de muziek grotendeels overeenkwamen. Een volledige overeenkomst grenst aan het onmogelijke, maar dit onderzoek toont aan dat mensen wel degelijk een idee hebben wat de maker van de muziek wil bereiken bij de kijker. Kassabian noemt dit competentie.⁸ Hierbij ga je ervan uit dat je uitspraken doet voor mensen die geoefende filmkijkers zijn. Zij hebben de macht om oplosbare codes (de muziek) te interpreteren zoals de maker het in zijn/haar hoofd heeft gehad. Op deze manier is het mogelijk om uitspraken te doen over identificatie bij een persoon terwijl je hiervoor geen persoon hebt geïnterviewd.

⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987), 5.

⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, (West Sussex: Littlehampton Book Services, 1817).

⁷ Philip Tagg en Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, (Montreal en New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2003).

⁸ Kassabian, 23.

De Kijker.

Als kijker en luisteraar van een film zijn er verschillende aspecten van de muziek die invloed hebben op het identificatieproces. Zo is de muziek op zichzelf van belang, maar ook de tekst (indien aanwezig) en de combinatie van beeld en geluid. Wat moeilijker te bekijken is, is de geschiedenis die mensen meenemen in dit identificatieproces. Aan de ene kant kan je uitgaan van de eerdergenoemde competentie van de kijker, maar de geschiedenis die een persoon zelf meeneemt naar de film is dusdanig specifiek dat hier geen juiste uitspraken over gedaan kunnen worden zonder het individueel te vragen. Welke onderdelen kan je wel bepalen zonder een interview te houden?

Ten eerste is in het geval van een soundtrack van popsongs het meest voor de hand liggende; de tekst. Hierbij is het niet alleen van belang om te kijken welk effect de tekst heeft op de kijker, maar ook wat de titel van het nummer is. De titel zegt vaak genoeg om de bedoeling van de maker duidelijk te maken. Volgens Jeff Smith zijn er vier verschillende manieren waarop titel en/of tekst een functie kan hebben, namelijk: voornaamwoordelijk, syntactisch, semantisch en *juxtaposition*.⁹ Voornaamwoordelijk betekent dat een woord in de titel, bijvoorbeeld "het", op meerdere manieren geïnterpreteerd kan worden. Een voorbeeld hiervan is de opening credits van *The Big Chill* (Kasdan, 1983) waarin je "I Heard It Through the Grapevine" hoort van Marvin Gaye. Je ziet beelden van verdriet, geluk en nog veel meer. Wat het 'it' precies inhoudt is nog niet duidelijk maar iedereen lijkt wat anders gehoord te hebben en als publiek heb je direct al een idee. Als tweede heb je de syntactische interpretatie. Hierbij draait het om de volledige titel die je op verschillende manieren kan interpreteren. Zo heb je in *La La Land* (Chazelle, 2016) "City of Stars" dat je op zou kunnen vatten als een stad van sterren, een soort droomwereld. Aan de andere kant kan de titel ook simpelweg voor Los Angeles/Hollywood staan waar de film zich afspeelt. De derde functie is semantisch en betreft de gehele songtekst die door de plaatsing in het verhaal een betekenis met zich meedraagt. Een bekend voorbeeld hiervan zit in *Casablanca* (Curtiz, 1942) met "As Time Goes By" gezongen door Sam. Het lied gaat over hoe een verloren liefde nooit helemaal verloren zal gaan en komt in de film te staan voor de relatie van de twee hoofdpersonen. Als laatste is er nog *juxtaposition*. Bij deze gaat het erom of je de tekst en de titel al dan niet letterlijk moet nemen om de bedoeling van de maker juist te interpreteren. Zo heb je in *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) dat de hoofdpersoon tijdens een mishandeling "Singin' in the Rain" zingt. Waar dit liedje gaat over blij zijn en liefde voelen, is in dit geval de hoofdpersoon iemand een rolstoel in aan het schoppen. Een nadeel van de categorieën van Smith is dat hij ze bedoelde als (woord-)grappen die gemaakt kunnen worden met de muziek. Door middel van mijn voorbeelden probeer ik te laten zien dat je ze ook op serieuzere manieren toe kan passen om de bedoeling van de maker duidelijk te maken.

Wanneer je naar de muziek zelf wil kijken is het vaststellen van een bepaalde bedoeling van de maker lastig te achterhalen. Volgens veel wetenschappers heeft de muziek op zichzelf pas betekenis wanneer je het in een sociale context plaatst, binnen een bepaalde geschiedenis, et cetera. Ik wil benadrukken dat het nu niet gaat om muziek in combinatie met beeld. Het gaat hier om de muziek op zichzelf. Waar er weinig literatuur te vinden is over het

⁹ Jeff Smith, 'Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema', in *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, red. Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight, (Durham & Londen: Duke University Press, 2001), 428.

effect van muzikale elementen op het identificatieproces is er wel *performativity*.¹⁰ Dit is een begrip dat geïntroduceerd is door Simon Frith en betreft de manier waarop muziek kan zorgen voor een manier van handelen. De manier waarop jij handelt, is onderdeel van je identiteit. Wat dat betreft is jouw identiteit dus iets wat je uitdraagt in plaats van iets wat in jezelf gebeurt. Je kan zeggen dat jouw identiteit is zoals een ander je ziet en dat je zelf nooit je ware identiteit kan kennen. Hoe kan muziek in een film dan toch zorgen dat jij je op een bepaalde manier gaat gedragen en een identificatieproces in gang zet? Dit komt door het ritme, toonhoogte, genre, et cetera. Denk bijvoorbeeld aan het thema van *Jaws* (Spielberg, 1975). Dit thema zorgt door een accelerando voor een dreigend gevoel. Dit gecombineerd met de lage tonen die elkaar in een kleine seconde afwisselen, bezorgen de kijker een gevoel van angst. Op deze manier identificeer jij je als kijker met de mensen die bang zijn op het scherm. Je zou kunnen zeggen dat de smaak van de ontvanger ook van belang is, maar wanneer een nummer precies goed in de film past dan zullen naar alle waarschijnlijkheid zelfs de antifans van een nummer het in de kunstvorm van de film kunnen waarderen.

Wat blijkt uit de vorige alinea is dat het heel moeilijk is om je te identificeren met muziek puur door de muziek zelf. Je neemt een sociale context mee, je neemt een plek mee waar je de muziek hoort. Een facet wat niet uit kan blijven om de werking van de muziek zelf te begrijpen, is hoe de muziek werkt in combinatie met de beelden. Wat voegt de audio toe aan het visuele en andersom. Michel Chion noemde dit in zijn boek *Audio-Vision* het audiovisuele contract. In dit boek geeft hij allerlei voorbeelden van hoe de muziek en het beeld elkaar volgen. Denk bijvoorbeeld aan de muziek die omhooggaat en het beeld ook.¹¹ Het gaat erom dat je als kijker accepteert dat muziek en beeld niet altijd in dezelfde wereld zijn maar dat je ze toch als zodanig beschouwt. Zo kan de kijker een film zien en de muziek op zich in laten werken zonder zich hierbij af te vragen of het personage wel in dezelfde wereld zit. Wat dat betreft kan je zeggen dat het audiovisuele contract ook belangrijk is voor de suspension of disbelief. Dit alles is voor belang voor een andere audiovisuele techniek die ik zal gebruiken in mijn analyse. Het betreft hier het *fantastical gap* van Robynn Stilwell.¹² Het draait om het moment dat de muziek niet geheel diëgetisch of non-diëgetisch is, oftewel of het zich in de filmwereld of puur voor het publiek afspeelt. Wanneer een maker dit doet heeft de muziek een importantie. Dit geeft het publiek het idee dat het een moment is in de film waarop iets belangrijks gebeurt omdat de muziek grootser of kleiner wordt.

Naast momenten met muziek zijn er in film ook regelmatig hele passages zonder muziek en waar het enige geluid het omgevingsgeluid en/of spraak betreft. Deze momenten zijn belangrijk in de aanloop naar een nummer in de soundtrack en hebben een functie in het identificatieproces. In mijn analyse zal ik verschillende technieken van editing, sounddesign, framing, et cetera noemen om punten duidelijk te maken. Het boek dat hiervoor van belang is, is *Film Art* van David Bordwell, Kristin Thompson en Jeff Smith.¹³ Ik zal echter in dit hoofdstuk niet alles uit gaan leggen aangezien dit veel meer nut heeft in de analyse aan de hand van voorbeelden uit *American Honey*. Gezien de compleetheid van dit boek en het feit dat het hier een muzikale analyse betreft van de film, lijkt het mij prima om alle functies uit

¹⁰ Simon Frith, 'Music and Identity', in *Questions of Cultural Identity*, red. Stuart Hall en Paul du Gay, (Los Angeles/Londen: Sage, 1996), 109.

¹¹ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, (New York: Columbia University Press, 1994).

¹² Robynn Stilwell, 'The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic,' in *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer en Richard Leppert, (Berkeley: University of California Press, 2007), 200.

¹³ David Bordwell, Kristin Thompson, et al., *Film Art*, (New York: McGraw-Hill Education, 2017).

één boek te halen in plaats van alles van andere wetenschappelijke kanten te moeten bekijken.

Groepsmuziek.

In dit hoofdstuk zal ik meer richting mijn casus van *American Honey* gaan. De theorieën die ik hier bespreek zijn van belang om te begrijpen hoe muziek werkt op mensen in een sociale omstandigheid. Aangezien de personages in de film zich bijna constant begeven in een groep en de muziek diëgetisch is, zorgt dit ervoor dat er een groepsgevoel ontstaat door middel van de gehoorde popmuziek. Maar hoe kan het dat muziek vaak bepalend is voor welke mensen je ziet in jouw sociale leven en veel minder vaak mode of films?

Een groep die ontstaat door muziek wordt vaak een subcultuur genoemd. Een subcultuur is een groep die zich niet thuis voelt in de dominante cultuur en de leden hiervan hebben elkaar zo leren kennen. Een toonaangevend boek hierover is *Subcultures* van Ken Gelder. In dit boek noemt hij zes punten waaraan een subcultuur herkend kan worden, dit zijn:

- Through their often negative relation to work.
- Their negative or ambivalent relation to class.
- Their association with territory rather than property.
- Their movement away from home into non-domestic forms of belonging.
- Their ties to excess and exaggeration.
- Their refusal of the banalities of ordinary life and in particular, of massification.¹⁴(achterflap)

Deze punten zijn van belang voor iemands identiteit. Muziek kan hierin een grote rol spelen. Denk alleen al aan de punkbeweging in met name Groot-Brittannië waar de eerste twee punten voorkwamen in de teksten van de bands. Het derde en vierde punt bij de mensen die ernaar luisterden en de laatste twee punten was een combinatie van zowel makers als consumenten van punkmuziek. De muziek liet mensen voelen dat ze anders konden zijn dan anderen terwijl de bands voelden dat ze gewaardeerd werden ondanks dat ze anders waren.

Hoe kan het dat de bedoeling van de makers duidelijk is voor de groep die ernaar luistert. Dit heeft alles te maken met wat Theo van Leeuwen noemt *meaning potentials*. Alles wat je zegt, speelt, zingt, et cetera, draagt meerdere betekenissen tegelijk uit. Wat iemand in de top één procent van de wereld erin hoort is heel iets anders dan Jan uit Appingedam die in een rijtjeshuis woont. De sociale context is van invloed op de boodschap die een groep of individu kan horen in de muziek. Van Leeuwen verwoordt het als volgt: "Meaning potentials delimit what can be said, the social context what will be said." (26)¹⁵ Deze uitspraak komt overeen met het begrip *listening spaces* van Richard Purcell en Richard Randall.¹⁶ Het gaat erom wie er luistert naar wat in welke omgeving. De combinatie van deze drie elementen zorgt voor een reactie op de muziek en is belangrijk voor de identiteit als individu en als

¹⁴ Ken Gelder, *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, (Oxon: Routledge, 2007), achterflap.

¹⁵ Theo van Leeuwen, 'Music and Ideology: Notes Toward a Sociosemiotics of Mass Media Music', in *Popular Music and Society* 22:4 (1998), 26.

¹⁶ Richard Purcell en Richard Randall, *21st Century Perspectives on Music, Technology, and Culture: Listening Spaces*, (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Pallgrave Macmillan, 2007), 2.

groep (*performativity*). Door de suspension of disbelief en de *suture* die plaatsvindt door de muziek heeft de kijker waarschijnlijk hetzelfde gevoel als de groep of enkele individuen in de film.

American Honey.

American Honey is een dramafilm geregisseerd door Andrea Arnold in 2016. In deze film volg je Star (Sasha Lane) die door toedoen van Jake (Shia LaBeouf) uit haar trieste leven wordt gehaald en in een nieuw leven terecht komt. Dit nieuwe leven is met een groep mensen van over heel Amerika die geen kant meer op konden. Net als voor Star zijn de kansen in Amerika voor mensen met weinig geld dusdanig klein dat elke mogelijkheid tot onderdak en eten wordt aangegrepen. Het enige wat ze hoeven doen is het verkopen van tijdschriften aan mensen in verschillende steden. Met een busje rijden ze van stad naar stad en maak je de groepsdynamiek mee van deze groep. Liefde, bedrog, geluk, alles maak je mee in deze film. Dit alles onder begeleiding van een bijna volledig diëgetische soundtrack.

Wanneer ik kijk naar de keer dat ik deze film zelf in de bioscoop zag, was het publiek gemixt maar lag de gemiddelde leeftijd zeker wel rond de veertig. Aan de ene kant zal ik uitgaan van de competentie van dit publiek. Aan de andere kant kan ik mij moeilijk voorstellen dat de meeste mensen bij de muziek ook maar enige geschiedenis meenamen. Hooguit bij het nummer van Bruce Springsteen dat de hele zaal wist wie je hoorde. Dit is van belang om te vermelden vanwege de functie die muziek dan heeft op de mensen die Rae Sremmurd, iLoveMakonnen of Migos nog nooit gehoord hebben. Voor iedereen is het duidelijk dat er sprake is van een compiled score, maar voor de meeste mensen zal het identificatieproces zich voordoen als assimilating.

Star.

In de film volg je Star. Vrijwel elk shot is vanuit haar oogpunt, een shot (meestal in medium close up) van haar of een *over the shoulder* shot met Star in de voorgrond. Dit alles is gefilmd met een *handheld* camera. Als publiek krijg je het idee dat je naar een documentaire zit te kijken. Ook het televisieformaat van het scherm, twee enorme zwarte randen aan de zijkant van het beeld, zorgen voor het idee dat je een *fly on the wall* bent bij de gebeurtenissen op het scherm. Het feit dat er niet "gesaboteerd" wordt met de omgevingsgeluiden en de muziek vrijwel altijd diëgetisch is, elk nummer is sowieso op een punt van het nummer diëgetisch, geeft nog meer het idee van een documentaire.

Maar hoe werkt de muziek naar het publiek toe? Dit zie je op verschillende manieren. In sommige nummers geeft de tekst weer wat er aan de hand is. Op een ander moment ondersteunt de muziek, zonder noodzakelijk tekst te hebben, het moment. Soms geeft het de gemoedstoestand weer van Star of van de groep. In het vervolg van dit onderdeel van mijn analyse zal ik een aantal voorbeelden geven uit de film die effect hebben op het publiek.

Eén van de eerste nummers die je hoort in de film is "We Found Love" van Rihanna. In dit nummer is het van belang dat je goed naar de tekst luistert en dit nummer heeft een semantische functie. Doordat je vanuit de situatie van Star meekijkt naar Jake in de supermarkt en hoe zij dansen, afgewisseld met shots van hoe Star hier zelf op reageert, is het duidelijk dat Jake de interesse van Star heeft. Aangezien je hier nog niets weet van Jake vindt de identificatie hier plaats aan de kant van Star. Nou is dit nummer niet de muzak die je normaal in de supermarkten hoort. Zora je de drop aan voelt komen richting het refrein van

het nummer heb je zelfs als kijker de neiging om in ieder geval een beetje met je voeten of handen te bewegen. Deze vorm van performativiteit voert Jake ook uit, weliswaar iets uitbundiger, maar identificatie met Jake is hier meteen mogelijk. De twee belangrijkste personen uit het verhaal hebben nu direct de sympathie van de kijker te pakken en identificatie met het personage heeft nu al plaatsgevonden. Als het nummer later in de film terugkomt, weet je de functie van het nummer voor de groep, namelijk: "that's our crazy song." Bij de tweede keer gaat het dus veel minder over liefde en meer om jezelf even kunnen laten gaan. Als publiek voel je dit doordat je ziet hoe Star lekker aan het dansen is en helemaal in haar element geraakt door het nummer.

Wanneer je op de muziek wil focussen in plaats van op de tekst, dan kan de muziek onder andere de gemoedstoestand weergeven van één van de personages of van de groep. Zodra de groep met het busje Kansas inrijdt is een moment waarop de compiled score dit doet. In het verhaal is het de eerste stad voor Star waar ze terechtkomt om voor het eerst aan het werk te gaan. Wanneer je de rest van de groep hoort, hoor je ook een verwondering over de stad Kansas. De zin die dit omschrijft is: "I've never seen this many tall buildings in my life before." Er heerst verwondering in de groep en de muziek onderstreept dit door hoge tonen die door een harp met effect gemaakt zouden kunnen worden. Het blijkt de intro van "Jerry Stackhouse" van Madeintyo. Dit nummer gaat over in "All The Time" van Jeremih. Dit nummer kenmerkt zich door veel autotune en in de intro hoor je een xylofoon met daaronder lange tonen op de synthesizer. Op deze manier blijft het gevoel van verwondering hangen tot het moment dat de auto abrupt remt en de muziek uitgaat. Het dromen is afgelopen en de echte wereld kan beginnen. Voor het publiek voelt deze stop van de muziek net zo abrupt als het remmen in de film. Je bent misschien een beetje afgedwaald met je gedachte, maar je bent zelf ook bij de les nu.

Opvallend is het feit dat veel muziek van de soundtrack hiphop is. Toch lijken de belangrijkste momenten voor Star plaats te vinden als er geen hiphop opstaat. Zo zie je hoe ongelukkig ze is in haar situatie tijdens het horen van "Take Your Time" van Sam Hunt (juxtaposition). Zorgt "Dream Baby Dream" van Bruce Springsteen voor een openhartig gesprek met een vrachtwagenchauffeur over wat Star nou echt wil (semantisch). Het meest opvallende moment is wanneer Jake en Star net drie cowboys hebben beroofd en de radio opzetten waarop je een folk ballad hoort van Mazzy Star genaamd "Fade Into You". De tekst is hier semantisch en geeft weer wat het gevoel van Star is voor Jake. De volle productie van het nummer met de klassieke instrumenten voor een folksong zijn aanwezig en zorgen voor een voldaan gevoel bij zowel Star als het publiek. De muziek gaat vervolgens het *fantastical gap* over van diëgetisch naar nondiëgetisch. De scène wordt een montage van de reis van Jake en Star die uiteindelijk zal uitmonden in het bedrijven der liefde. Doordat de muziek nondiëgetisch is geworden, krijgt de *suture* zoals Gorbman het beschrijft de volledige kans om plaats te vinden. Er is voor het publiek niets anders dan Jake en Star die hoogstwaarschijnlijk verliefd zijn op elkaar. Het geeft jou als toeschouwer een gevoel van geluk, alsof je de verliefdheid van de twee deelt.

Hiphop.

In *American Honey* bestaat ongeveer negentig procent van de soundtrack uit hiphop. Anno 2016 was hiphop de grootste muzikale stroming in de Verenigde Staten en misschien wel wereldwijd. Afgezien van dat het nu het populairst is, is de oorsprong van de hiphop nog niet vergeten. Hiphop staat voor het opkomen van niets tot iets, het verwoorden van wat er op

straat en in je leven is gebeurd. Het succes van de meeste hiphopsterren laat zien dat het mogelijk is om vanaf de grond een staat van dienst op te bouwen. Het is logisch dat een film die een groep volgt met jongere mensen kiest voor hiphop. Maar welke functie neemt het in voor de kijker? De meeste hiphop die je hoort in de film is trap. Dit wordt gekenmerkt door het gebruik van de 808 drummachine, oftewel veel bas, synthesizers en hihats. Ook is autotune in de meeste nummers gebruikelijk en zijn de teksten, met name de refreintjes, dusdanig simpel dat je ze bij de tweede keer al grotendeels mee kan zingen. In de film hoor je de meeste hiphop in het busje en voor de personages is het een escapisme uit de situatie waarin ze verkeren. Als publiek zijn het vaak rustmomenten waarop je kan genieten van het plezier dat de personages uitstralen.

De hiphop is binnen de film, naast de situatie waarin ze verkeren, de voornaamste manier waarop er een band ontstaat tussen de personages. Wanneer de hiphop aanstaat wordt er vaak gezongen, gedanst, gezoend, et cetera. De simpele teksten in de refreintjes in combinatie met de muziek zorgen voor een gevoel van energie die de hele groep overneemt. Het is allemaal vrij uitbundig en luidruchtig. Gelder zou dit waarschijnlijk scharen onder *ties to excess and exaggeration*. De tekst maakt hier voor de personages in de meeste gevallen weinig uit. Je zou dus kunnen zeggen dat de *meaning potential* in deze groep bij hiphop zich beperkt tot het hebben van plezier. In en rondom het busje is het terrein waar ze dit plezier het beste beleven aangezien ze hier zorgeloos kunnen leven. Je kan hier al vier van de zes punten van Gelder in vinden om het een subcultuur te noemen. Puur alleen door de muziek die er gedraaid wordt en wat dit met de mensen doet.

Het busje is veelal de *listening space*. Aan de ene kant is het een sociale ruimte en aan de andere kant is het een veilige plek in de wereld die ogenschijnlijk weinig van je moet hebben. Als kijker en als groep komen deze twee zaken samen bij het draaien van "American Honey." Het nummer is al genoemd met betrekking tot Star, maar tot dusver was het niet voorgekomen in de film. Vanaf de eerste noten heb je door dat het een bijzonder moment betreft. Op Star, Jake en Krystal na zit iedereen mee te zingen en je voelt de urgentie van de tekst. Doordat de camera iedereen in beeld neemt, weet je dat dit nummer voor iedereen de situatie beschrijft waar ze nu in zitten en waar ze uiteindelijk heen willen. ("I miss those days as the years go by.") Het melancholische van de countrymuziek van Lady Antebellum versterkt dit gevoel. Je weet als publiek dat niemand van deze groep echt in deze situatie wil zitten. Aan de andere kant wordt door het nummer ook duidelijk dat ze niet veel anders kunnen dan voor nu te accepteren hoe het is. ("I gotta get back to her somehow.")

Conclusie.

De vraag die ik wilde beantwoorden in deze scriptie was: in hoeverre beïnvloedt de keuze van populaire nummers het identificatieproces binnen de film en welk effect heeft dit op de kijker? Uit mijn casus van *American Honey* blijkt dat het identificatieproces van de personages veelal overeenkomt met de identificatie die met de kijker plaatsvindt. Deze overeenkomst is met name het geval wanneer de identificatie plaatsvindt door middel van de tekst of de muziek. Zelfs wanneer het personage de muziek duidelijk al kent, zijn de tekst en de muzikale kenmerken van de populaire nummers dusdanig uitgesproken dat je als publiek dat niet bekend is met de nummers wel hetzelfde gevoel krijgt als de personages. Je zou dus kunnen zeggen dat waar voor de personages constant een affiliating identificatie plaatsvindt en voor veel van het publiek een assimilating, maar dat dit voor de identificatie niets tot

nauwelijks iets uitmaakt. Jij voelt je als kijker onderdeel van de groep die je in de film ziet, je bent voor even onderdeel van de subcultuur die je op het scherm ziet.

Wanneer er ook audiovisueel iets speciaals gedaan wordt met de muziek, dan heeft het op de kijker meer effect dan op de personages. Duidelijke voorbeelden hiervan in *American Honey* zijn de momenten waarop het fantastical gap overgegaan wordt of als er een gemoedstoestand wordt versterkt door de muziek. Op deze momenten is de impact van de muziek op de personages wellicht niet zo sterk, maar voel je als kijker aan dat de muziek een belangrijk moment in het verhaal onderstreept. De identificatie met de nummers door de personages is vaak sterker op de meer luchtige momenten in de film. Denk hierbij aan de hiphop die voor de personages veel meer een uitlaatklep is dan voor de kijker. Dit kan ook komen door de geschiedenis die zij wel meenemen en waarbij ik daar niet per definitie vanuit ben gegaan bij de kijker.

Al met al kan ik zeggen dat personages en publiek de muziek meestal hetzelfde beleven en dat hierdoor zowel het identificatieproces van de kijker met de personages als het identificatieproces van de personages met de muziek vrijwel hetzelfde is. Wellicht als ik niet van de competentie van de kijker uit was gegaan en meer een publieksonderzoek had gedaan dat hier een ander resultaat uit was gekomen. Ook zou je kunnen vragen wat nou het effect is als dezelfde mensen de film nogmaals zien. Wat is het effect van de muziek nu ze wel een geschiedenis meebrengen? Veel vragen die je zou kunnen beantwoorden in een groter onderzoek, maar voor nu blijft het hierbij.

Geraadpleegde literatuur.

Bordwell, D. en Thompson, K. et al. *Film Art*. New York: McGraw-Hill Education, 2017.

Chion, M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Freud, S. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Wenen: International Psychoanalytic Publishing House, 1921.

Frith, S. 'Music and Identity.' In *Questions of Cultural Identity*. Red. Stuart Hall en Paul du Gay. Los Angeles/Londen: Sage, 1996: 108-125.

Gelder, K. *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. Oxon: Routledge, 2007.

Gorbman, C. *Unheard Melodies*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987.

Kassabian, A. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Music*. New York: Routledge, 2001.

Leeuwen, T. van. 'Music and Ideology: Notes Toward a Sociosemiotics of Mass Media Music.' In *Popular Music and Society* 22:4 (1998): 25-54.

Porter Abott, H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Purcell, R. en Randall, R. *21st Century Perspectives on Music, Technology, and Culture: Listening Spaces*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Pallgrave Macmillan, 2007.

Smith, J. 'Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema,' In *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Red. Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight. Durham & Londen: Duke University Press, 2001: 407-430.

Stilwell, R. 'The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic.' In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer en Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2007: 187-202.

Tagg, P. en Clarida, B. *Ten Little Title Tunes*. Montreal en New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

Taylor Coleridge, S. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. West Sussex: Littlehampton Book Services, 1817.