

Michel Chion: Vonalak és pontok

Absztrakt

Az itt olvasható cikk Michel Chion *L'audio-vision* című könyvének harmadik fejezete, amely a képi és a hangsáv kapcsolatát tárgyalja. A szerző kétségbe vonja a két sáv ellenpontoszerű, horizontális viszonyát - amely megközelítést a zenéből vett párhuzammal gyakran alkalmaznak a filmi audiovizualitás elemzésekor -, s azok döntően vertikális együtthatása, akkordszerű viselkedése mellett érvel. Már csak azért is, mert a hangsávot pusztán gyakorlati, technikai szinten nevezi sávnak, s nem tekinti a képsáv auditív hasonmásának. A szöveg a filmi hang különböző aspektusainak (vágás, hang-kép viszonyok, szinkronizáció) rendszeres számba vétele közben számos filmes példán keresztül vezet be az általa javasolt elemzési mód használatába.

Szerző

Michel

Chion zeneszerző, író, filmrendező, videoművész, kutató és egyetemi tanár. 1947-ben született az észak-franciaországi Creil városában. Zenei és irodalmi tanulmányait Párizsban és Versailles-ban végezte, 1999-ben szerzett nagydoktori fokozatot. 1971-től 1976-ig a Service de la Recherche zenei kutatócsoportjának tagja, a *Cahiers Recherche/Musique* főszerkesztője. 1981 és 1986 között a *Cahiers du Cinéma* szerkesztőségének munkatársa. 1993 óta a Paris III filmes tanszékén tanít, illetve más francia és európai egyetemeken is oktat a filmi hang és a forgatókönyv témakörében.

Michel Chion: Vonalak és pontok

I. A horizontális és a vertikális kérdése

I.1. Összhangzat vagy ellenpont?

A húszas évek vége felé, amikor beköszönt a hangosfilm, s ugyanakkor épp az esztétizmus rendkívüli felerősödését tapasztaljuk a némafilmben, meglehetősen kedvelték a film és a zene közti összehasonlításokat. Ennek köszönhető, hogy a hang bevezetésekor rögtön a ma is kedvelt ellenpont kifejezést vették elő a hangosfilm elvont ideájának megnevezésére, amely szerint a hang és a kép – nem megkétszerezik egymást, mint ahogyan gondolták, hanem – két párhuzamos és lazán kapcsolódó sávot alkotnak, amelyek egyike sem szorul egyoldalúan a másikra.

Emlékezzünk rá, hogy a nyugati klasszikus zene terminológiájában azt a zeneszerzési módot nevezzük ellenponttechnikának, amely az egyidejűleg jelenlévő szólamok mindegyikét horizontális lefolyásukban a többi szólammal összehangolt, ugyanakkor önálló, koherens zenei egységnek tekint; ezzel szemben az összhangzattan a vertikális dimenziójában az egyes hangok és a velük egyszerre hallható többi hang viszonyaival dolgozik: ezek együttese teszi ki az akkordokat, illetve rendezi el a szólamok vezetését, a vertikális akkordok szolgálatába állítva azokat. A klasszikus zeneszerzés tudománya ennek a két diszciplínának az elsajátítását öleli fel, és valóban, a zeneművek nyugati repertoárjának legtöbb darabja (egy bizonyos időszaktól eltekintve) többé-kevésbé ezt a két, nehezen különválasztható dimenziót kombinálja.

Ez a feltételezett *audiovizuális ellenpontozás*, amely a zenei ellenpontozástól meglehetősen különböző körülmények között működik (minthogy ez utóbbi a hangjegyek egynemű anyagával dolgozik, míg a hang és a kép különböző érzékterületekhez tartoznak), így azt vonná maga után – már ha ez az összehasonlítás bármiféle értelemmel bír, vagy bárhová is elvezet – hogy a film felépítésében jelen legyen egy „hangzó szólam”, amelyet horizontálisan, a vizuális sávval összefonódva, ugyanakkor a maga önállóságában kirajzolódva is érzékelünk.

Én arra kívánok rámutatni, hogy a film, jellemző dinamikájánál és egyes elemeinek természeténél fogva arra hajlik, hogy kizárja az efféle horizontális és ellenpontoszerű működés lehetőségét. Olyannyira, hogy a filmbeli harmonikus és vertikális viszonyok (legyen szó összhangzatról, disszonanciáról vagy ezek átmeneteiről à la Debussy) sokkal jelentősebbek: gondoljunk csak egy adott hang és a vele egyidejű képi történés viszonyaira. Az ellenpont fogalmának filmi alkalmazása tehát sokkal inkább egy intellektuális spekuláció eredményezte délibáb, semmint működőképes koncepció.

Ennek bizonyítéka, hogy általában igen hamar belezavarodnak ebbe a párhuzamba, míg végül már teljesen félreértelmezik, és hogy az ellenpontosítás modelljére megadott számos példa szigorúan véve a disszonáns harmónia esete, minthogy igazából csak egy adott kép és hang figuratív természetéből adódó eseti össze nem illést tanúsítja. S ha alkalmanként használjuk is ezt a zenei metaforát, ne hagyjuk magunkat megtéveszteni, hiszen a harmónia terminusa nem ad számot az audiovizualitás specifikus jellemzőiről.

Az audiovizuális sáv horizontális és vertikális kettős aspektusát illető vizsgálódásunk, amelynek ezt a fejezetet szenteljük, így kölcsönös függőségüket és dialektikájukat emeli ki: például azok a filmek, ahol lehetséges bizonyos fajta horizontális szabadosság – erre tipikus példa a videoklip, ahol a képek és a hangok párhuzamos csatornái között gyakran nincs meghatározott viszony –, egyben erős perceptív összetartásról tesznek tanúbizonyságot, amelyet az időről-időre felbukkanó, szabályosan elrendezett szinkronizációs pontok jelölnek. Ezek – hogy újra klasszikus zenei párhuzammal éljünk – adják az audiovizuális rendszer harmonikus vázát.

1.2 Az audiovizuális disszonancia

Az audiovizuális ellenponttal, amelyért annyiszor szót emelnek, fohászkodnak, reklamálnak, nap mint nap találkozunk a televízióban, de ez valahogy senkinek sem tűnik fel. Többek között bizonyos sportközvetítések során, amikor is a kép halad a maga útján, a kommentár pedig egy másikon. Gyakran használt példám ennek megvilágítására egy barcelonai kerékpárverseny riportjának részlete: a kép helikopterről veszi a versenyzőket, és teljesen néma. A hang pedig a tévériporterek és a versenyen nem szereplő kerékpárosok közti beszélgetés. Teljesen nyilvánvaló, hogy azok, akik beszélnek, egy pillanatig sem nézik a képeket, s nem is kommentálják azokat. És ez így megy két percen keresztül, kép és hang teljesen más utakon jár – egyedül a kerékpározás témaköre ad némi magyarázatot e két univerzum együttélésére. Mégsem akad egy lélek sem, aki az adott példát látva felfigyelne az azt uraló ellenponttechnikára.

Miért? Mert az audiovizuális ellenpont csak akkor kelt feltűnést, ha egy meghatározott ponton szembeállítja a hangot és a képet, méghozzá úgy, hogy a szembeállítás nem a természetük, hanem jelentésük különbségéből adódik; vagyis az ellenpont előrevetíti a hangoknak a képekhez hasonló olvasatát a hangok jelentésének egy bizonyos lineáris értelmezését előfeltételezve – egyébként általános tendencia ezt a „jelentést” az azonosulás és az ok-okozatiság kérdéseire egyszerűsíteni.

Az ellenpont mint ellentmondás, vagy még inkább az audiovizuális disszonancia problematikája (ahogyan azt az olyasféle filmekben alkalmazták és megkövetelték, mint Robbe-Grillet *Homme qui ment* [1968] című filmje Michel Fano partitúrájával), tehát a hang/kép viszony előolvasatából indul ki, majd leblokkolja, egyirányúsítja ezt a viszonyt, minthogy egy előre meghatározott retorikai eltolódást feltételez (ilyenformán: „ezt és ezt kéne hallanom, mégis valami mást hallok”). Valójában a nyelvet és annak absztrakt kategóriáit honosítja meg, annak igen/nem, redundáns/ellentmondásos viszonyaival operálva.

Egy adott képhez valójában hangeffektusok százai rendelhetőek, megoldások széles skálája áll

rendelkezésre, amelyek közül némelyek teljes mértékben a konvencionális kód megismétlését jelentik, míg mások, anélkül, hogy formálisan tagadnák a képet, annak percepcióját egy másik szintre csúsztatják. Az audiovizuális disszonancia nem más, mint a konvenció inverz eltolása, s így tisztelgés is előtte: ez pedig egy olyan bináris logika keretei közé szorít be minket, aminek épp csak érintőlegesen van köze a filmhez.



Szolarisz (Solaris. Tarkovszkij, 1972)

Ha valódi *szabad ellenpontra* keresünk példát, vegyük Tarkovszkij *Szolarisz*ának (*Solaris*, 1972) nem mindennapi feltámadás-jelenetét. A hősnek egy űrállomáson megjelenik hús-vér alakjában egykori szerelme, aki korábban öngyilkos lett; a feltámadás a bolygó-agy generálta titokzatos erők befolyásának köszönhető. A nő kétségbeesésében és mesterséges létének tudatában újra öngyilkosságot követ el úgy, hogy folyékony oxigént iszik. A hős átöleli szerelme megfagyott testét. De az agy-óceán könnyörtelenül feltámasztja, s íme a test, amelyet már nem az agónia vagy a vágy ránt görcsbe, hanem az „újraéledés”. Ezekhez a képekhez Tarkovszkij képzelete üvegek összekoccanásának hangját társította, és a hatás csodálatos: egyáltalán nem úgy halljuk ezeket a hangokat, mint oda nem illőket – felkavaró, sőt mi több rettenetes módon érzékeltetik a kreatúra egyszerre törékeny és mesterséges voltát, és tudatosítják a test átmeneti, bizonytalan létezését.

I.3 A vertikális kapcsolatok túlsúlya (nincs hangsáv)

A La Voix au cinéma ^[1] óta nyílt kártyákkal játszom a filmi hang kérdése kapcsán, megfogalmazva azt, aminek magától értetődőnek kellene lennie: jelesül, hogy nincsen hangsáv.

Tény, hogy a szó tisztán technikai értelemben létezik egy a film alatt végigfutó hangzó sáv, de ebből még nem következtethetünk arra, hogy ezek a hangok egységes egészzé állnának össze.

Ha ebben az írásban elő is fordul, hogy a hangsáv kifejezést használom, az egész egyszerűen a film összes hangjának halmazszerű, semleges és önálló jelentéssel nem bíró leírására, technikai és empirikus értelemben vett megnevezésére szolgál, amelynek a világért sem tulajdonítok ténylegesen cselekvő értelmet.

A hangsáv használatba került fogalma valójában a képsáv elképzelésének mechanikus másolata, mely utóbbi valóban létezik, létezését és egységét pedig a képeket bennfoglaló keret jelenlétének köszönheti, a képek azon helyének, melybe a néző bevonódik.

Azzal az állítással tehát, hogy *nincs hangsáv*, először is azt akarom mondani, hogy a képtől különválasztott filmi hangok nem képeznek olyan önmagában megálló, belső egységgel bíró rendszert, ami teljességgel egybevezethető lenne az úgynevezett képsávval. De azt is ki akarom fejezni vele, hogy minden egyes hangzó elem összefonódik a képekben hordozott narratív elemekkel (szereplők, cselekmény) csakúgy, mint a textúra és a díszlet vizuális elemeivel, olyan *egyidejű vertikális kapcsolatokat* alkotva, amelyek sokkal közvetlenebbek, erősebbek és nyomatékosabbak azoknál a kapcsolatoknál, amelyeket ugyanez a hangzó elem párhuzamosan a többi hanggal alkothatna, vagy amelyeket a hangok egymás között alkotnának egymásra következésükben. Olyan ez, mint egy recept: még ha külön össze is kevernénk a hangzó összetevőket, mielőtt a képekhez adnánk azokat, egy kémiai láncreakció következtében a hangok szétválnának, és egyenként reakcióba lépnének a vizuális mezővel.

A legegyszerűbb és legerősebb kapcsolat, a *képen kívüli hang* esetében például a hang és a kép konfrontációja a hangot képen kívüliként alapozza meg, miközben az éppen annak felületéről, a vászonnál hallható. Tüntessük csak el a képet, és a képen kívüli hang, amit eddig egyszerűen eredetének vizuális kirekesztése különített el a többi hangtól, olyan lesz, mint a többi. A struktúra összeomlik, és a hangok egy teljesen új konstellációt alkotnak. A képeitől megfosztott és hangsávvá változtatott film mindenképpen különösnek fog bizonyulni – már amennyire egyáltalán lehetséges, hogy valóban csak hallgassuk, és ne vonjuk be a hallott hangokat az emlékezetünkől vett képekkel. Csakis ebben az esetben beszélhetnénk hangsávról.

A filmben nincs tehát képsáv és hangsáv, csak a képek helye van, és a hangok.

II. A hang és a kép vágáshoz való viszonya

II.1 A hangvágás nem hozott létre specifikus egységet

A hangok, a filmbeli képekhez hasonlóan, vághatóak: azaz magnó- vagy filmszalagdarabokra, esetleg optikai hordozóra vannak rögzítve, melyeket aztán fel lehet vágni, össze lehet illeszteni, és át lehet helyezni tetszés szerint.

A kép esetében éppen ez a vágás általi szerkesztés teremtette meg a film csak rá jellemző egységét: a beállítást. A beállítás a filmelemzés többé-kevésbé helytálló egysége (a film készítési módjától és a rendezőktől függően), amely mindazonáltal használhatónak bizonyul a filmek tagolásakor. Még ha nem is tekintjük önmagában, mondjuk, a 67. beállítást a szerkezet szempontjából hangsúlyos narratív egységnek, csak egyszerű beállításnak – azaz a filmszalag egy részének, amely két illesztés közt helyezkedik el -, mégis nagy segítség, hogy el tudjuk mondani: az az érdekesítő, jelentőségteljes, kifejező elem, melyről beszélünk, a 66-os beállítás közepe és a 68-as beállítás vége között helyezkedik el. A beállításnak valóban megvan az a roppant előnye, hogy semleges,

objektíven meghatározott egység, amiben megegyeznek mind a film készítői, mind a film nézői.

Rögtön a szemünkbe ötlik, hogy a hanggal kapcsolatban nincs semmi effélénk: a filmbeli hangvágás nem hozott létre specifikus egységet. A hangmontázs egységeit nem észleljük, a hangillesztések nem „fülbe” szökőek, és nem teszik lehetővé számunkra, hogy azonosítható blokkokat határoljunk el közöttük.

Mindez egyébként nem filmi jellegzetesség: a hangot azóta vágjuk, mióta a technika lehetővé tette (azaz kb. 60 éve), a rádióban éppen úgy, mint a lemezen vagy a hangszalagon. Nos, a hangbeállítás mint a vágás semleges és mindenki által azonosítható egységének fogalma ezek közül egyik esetben sem merült fel, függetlenül attól, hogy a kép egyáltalán szóba került vagy sem. Ennek több oka is van.

II.2 A hangok hallhatatlan vágásának lehetősége



Ember a felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom. Dziga Vertov, 1927)

Amint az köztudott, egyfelől a film „hangsávja” gyakorta több, külön felvett és mixelt rétegből tevődik össze, amelyek aztán átfedik egymást. Képzeljünk el egy olyan filmet, amely három egymásra fényképezett képréteg egymásra keverésével jött létre: csak nagy nehézségek árán tudnánk beazonosítani a vágásokat (ez a helyzet Abel Gance *Napoleónjának* [Napoleon, 1927] vagy Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* [Cselovek sz kinoapparatom, 1927] című filmjének bizonyos pillanataiban).

Másfelől magának a hordozóra felvett hangjelenségnek a természetéből is fakad, hogy vágásokor feltűnés nélkül összekapcsolható egy másikkal: a filmdialógus például telis tele lehet olyan hallhatatlan illesztésekkel, amelyeket a hallgató képtelen észlelni. Ezzel szemben jól tudjuk, milyen nehéz két különböző időben felvett beállítást láthatatlanul összeilleszteni: az összekapcsolás szembeszökő (a *Kötélben* [Rope, 1948], amely egy „egybeállítási film”: Hitchcock az illesztést egy durva csellel tudta megoldani, mégpedig úgy, hogy a szereplő háta került a kamera elé az illesztési pontokon). Mindamellettt természetesen a hangvágások lehetnek nagyon is hallhatóak, amelyek szinte kiderítik, hogy észleljük őket. A hanggal tehát mindkét verzió: a hallható és a nem

hallható vágás is lehetséges.

Ráadásul az általános gyakorlatban a hangsávok keverése alapvetően az ellentétek elsímításának művészete az intenzitás fokozatossá tételével. S ez már önmagában is ellehetetleníti, hogy a hangra átörökötsük a montázs egységét mint az észlelés egységét vagy nyelvi egységet.

Mindazonáltal egyesek ezt az általános gyakorlatot nem „természetes” adottságnak tekintik, hanem a fősodorbéli filmre jellemző, meghatározott ideologikus és esztétikai pozíció megtestesülésének, ami egybecseng azzal a szándékkal, hogy a kontinuitás és a transzparencia látszata érdekében eltüntessék az apparátus nyomait: sok efféle elemzés látott napvilágot a 60-as, 70-es években, egytől-egyig arra a következtetésre jutva, hogy a filmben a leleplező diszkontinuitást kell előnyben részesíteni.

A gyakorlatban igen kevés rendező válaszolt erre a felhívásra, leszámítva Godard-t néhány filmjében. Godard azon kevesek egyike, aki úgy vágja a hangot, mint a képeket: kiemeli a diszkontinuitást és a zökkenőket, és a végletekig korlátozza a hallhatatlan vágást és az intenzitás összezsírozását vagy az átkötés és egymásba mosódás effektjeit, melyek a filmi hangvágás általánosan bevett eszközei.

II. 3 Hangbeállítás-e a hallható hangszekvencia?

Godard a hangvágás leleplezésének érdekében kerüli a túl sok különböző hangsáv egyidejű keverését (bizonyos filmjeiben kettőre csökkenti a sávok számát), s ily módon figyelmünket nem a hangsáv különböző szintű vágásai és szakadásai kötik le, hanem a hangzó diskurzus követése, és minden szakadást a maga mesterkéletlenségében hallunk, minthogy azok szándékosan hallhatóak. Tehát ezeknél a filmeknél kerülünk a legnyíltabban és legradikálisabban annak közelébe, amit hangbeállításnak nevezhetnénk.

Például az *Üdvözlégy, Mária!* (*Je vous salue Marie*, Jean-Luc Godard, 1985) elején tisztán halljuk a vágásokat, amelyek elválasztják az egyes hangcsoportokat – egy zongorán játszott Bach-preludium részletét, női kosárlabdacsapat kiáltásait egy fedett stadionban, képen kívüli hangokat stb. Mégis, ezek a teljesen elhatárolt hangcsoportok valahogy az egység érzetét keltik. A hallgatóban nem különálló egységekként jelennek meg: a percepció, amely a hang időrendjében halad, egyszerűen átugorja a vágás akadályát, hogy valami másra irányuljon, rögtön megfeledkezve az épp csak az imént hallott formáról. Egy-egy hangrészletet, még ha át is lépne egyáltalán egy bizonyos tartamot, nem fogunk önálló, egységes egészként érzékelni.

Megjegyzem, ugyanez áll a vizuális beállításokra a mozgó keret esetében, mivel a mozgás a beállítás kezdete és vége közti, folytonosan variálódó keretezéssel jár. A látvány – térbeli stabilitás híján – így sokkal inkább az időhöz kötődik. Ugyanakkor a rögzített vagy csak diszkrét mozgó kerettel rendelkező beállítások esetében minden egyes beállítás egy bizonyos elrendezésben és egy bizonyos szemszögből mutatkozik meg számunkra, s ez a térbeli elrendezés aztán segít felidézni az adott beállítást.

Ezzel szemben a hang esetében – még akkor is, amikor egy stabil hangzást darabolunk fel kisebb részekre, ahogyan Godard tette – a szekvenciális, időbeli befogadás dominál, legalábbis ha a hang átlép egy érzékelhető tartamküszöböt.

És mindenekfelett lehetetlen két egymást követő hangrészlet (mondjuk madárrikoltások vagy dallamfoszlányok) között olyan elvont és strukturális kapcsolatot teremteni, mint a vizuális beállítások esetében, pl.: valaki néz valamit, aztán a tekintet tárgyát látjuk; a megalapozó beállítást a helyszín részlete követi, stb. Ha megpróbálunk valami hasonlót elérni a hanggal, az elvont összefüggés, amit meg akartunk teremteni, beleveszik az idő áramlásába; s ami ehelyett elkerülhetetlenül hatást gyakorol ránk, az a két részlet közötti törés mindig dinamikus, egyedi és pillanatnyi jellege lesz. Ennek a rejtélynek az a magyarázata, hogy amikor filmi beállításról beszélünk, egy kalap alá vesszük a beállítás térbeli és időbeli kiterjedését, térbeli kiterjedését és temporális dimenzióját. A hangrészletek esetében viszont a temporális dimenzió uralkodik, a tér dimenziója pedig mintha nem is létezne.

Így amikor az audiovizuális szerződés ^[2] érvényesül, és egymásra rétegződik a képi és a hangsáv, továbbra is a vizuális vágások lesznek az észlelés viszonyítási pontjai. Ami a Godard-féle puritán hangvágástechnikát illeti, ha az törést is ejt a beállítás folytonosságán, ahogy azt néhány kutató oly költőien megfogalmazta, nyoma épp csak egy hajszálrepedés lesz az amúgy sértetlen egészen.

II.4 Hogyan nyerhetne teret a hang

Az *Üdvözlégy, Mária!* példája más szempontból is figyelmet érdemel: Godard önkorlátozása, tudniillik hogy egyszerre nem használ többet két hangsávnál, a nézőre nincs olyan hatással, hogy automatikusan tudatosítaná a két különálló sávot. Valójában a két sáv észlelésének egyetlen módja az lehetne, ha a moziteremben két különböző forrást rendelnénk hozzájuk. Ha mindkét hangsáv egy-egy hangszóróhoz kapcsolódna, valóban úgy éreznénk, hogy a hangnak valódi *helye* van, alkalmas hangtérrel. S nem elég, hogy a hangok a vászon auditív terétől világosan elválasztott forrásokból származzanak, hanem a képpel való szinkronizálást is kerülendő, hogy a hang ne essen áldozatul a kép vonzásának, amely általában az erősebb pólus.

II.5 A hangok ugyan egységek, de nem specifikus egységek

Eszerint a hallgatók a film hangsávját megszakítások nélküli áramlásként érzékelik? Semmiképpen, hiszen megkülönböztetünk bizonyos egységeket: de ezek az egységek – mondatok, zenei témák, hangcsoportok – teljesen megfigyelhetők a mindennapi gyakorlatban előfordulóaknak, s így a különböző típusú, már ismert hangokra vonatkozó specifikus kritériumrendszer alapján határozzuk meg azokat. Ha például dialógusról van szó, a vokális folyamat mondatokra, szavakra tagoljuk, azaz nyelvészeti egységekre. Ha zajokról van szó, azokat különböző hanghatással járó részegységeknek fogjuk megfigyelni, ami könnyebb, ha izolált hangokkal van dolgunk. A zenében dallamokat, témákat és ritmikus mintázatokat különítünk el, zenei műveltségünknek megfelelő mértékben. Szóval nem hallunk másként, mint rendesen – olyan egységeket dolgozunk fel, amelyek nem kifejezetten filmspecifikusak, és amelyeket aszerint

sorolunk be, hogy milyen típusú hangról van szó, illetve hogy milyen szinten fogadjuk be őket (szemantikai, kauzális, reduktív) [3].

Ugyanez a helyzet, ha *egymásra rétegződésükben*, és nem egymásra következésükben kell szétválasztanunk a hangokat – ilyenkor sokféle különböző indexet és hallgatói szintet veszünk számításba: igyekszünk differenciálni a sokaságban, az akusztikai minőségekben, összefüggéseket keresve figyelünk, stb. Ez magyarázza, hogy a beállítás filmspecifikus vizuális egysége miért is bizonyul messze termékenyebbnek, és hogy a hang vágása miért kerül alárendelt, függő viszonyba.

II.6 A hangfolyam belső és külső logikája

A film hangfolyama azzal jellemezhető, hogy az egymást követő vagy egymásra rétegződő különböző hangelemek észrevétlenül és hajlékonyan, vagy épp ellenkezőleg: többé-kevésbé dőcögösen és szakadozottan kapcsolódnak az éles vágások által, amelyek durván félbeszakítanak egy hangot, hogy egy másikra cseréljék.

A hangsávról való általános benyomás ugyanakkor nem a vágás és a keverés külön-külön tekintetbe vett jellemzőinek, hanem az összetevők kombinálásának függvénye. Jacques Tati például kifejezetten pontszerű és körülhatárolt, külön-külön felvett és egymástól időben szétválasztott hangeffekteket használ. Ezek, ha egyszerűen egymásra következnének, darabos és csuklásszerű hangsávot adnának, ha összefűzésükre nem alkalmazna folyamatos atmoszférikus háttérelemeket – gondoljunk például arra a „fantom”-háttérlármára (a parton játszó nyüzsgése a *Hulot úr nyaral*-ban [*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953] vagy a piacoló hangja a *Nagybácsimban* [*Mon Oncle*, 1958]), amely a hangfolyam kötőanyagaként szolgál, és a kellő pillanatban elrejtí annak szakadásait; a töréseket, amelyek egy ilyesféle végletesen feldarabolt és pontszerű hangszerkesztésből elkerülhetetlenül következnek.

Az audiovizuális láncolat *belső logikájának* nevezem a képek és a hangok összekapcsolásának azon módját, amely az organikus kibontakozás, a variáció és a növekedés rugalmas folyamatát követi, mely magából a szituációból és az abból kifejlődő érzésekből születik. A belső logika tehát a hangsávban előnyben részesíti a folyamatos és a fokozatos átalakulást, és nem használ hirtelen megszakítást, hacsak a helyzet nem kívánja. Ellentettje a *külső* (vagy materiális) *logika*, amely a reprezentált tartalomba külsőleg beavatkozó diszkontinuitás és szakadás effektjeit hangsúlyozza: ilyen egy képet vagy egy hangot félbeszakító vágás, ide sorolhatók a hirtelen törések, szétkapcsolások vagy a hirtelen ütemváltás stb.

Az olyan filmek, mint Ophüls *Madame de*-je (1953), Fellini *Az édes élet* (*La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960) vagy Randa Haines *Egy kisebb isten gyermekei* (*Children of a Lesser God*, 1986) című filmje belső logikát alkalmaznak: a hang kiárad, eltűnik, újra felbukkan, halkul vagy erősödik, mintha csak magukból a szereplőkből, érzéseikből, érzékelésükből eredne, míg az olyan filmek, mint Scott *Alien*-je (1979), Lang *M*-je (1931) vagy Godard *Új hullámja* (*Nouvelle Vague*, 1990) az ugrások és szakadások jellemezte külső logikához folyamodnak. A külső logika alkalmazása nem szükségszerűen a kritikai távolságtartás forrása – ahogy azt Godard-ra hivatkozva gyakran

sugallják.

Az *Alien*ben például a hangkontinuum zökkenői, a hang és a képsáv egyenetlenségei – amelyek általában a külső logika ismérvei – a szituáció feszültségének felerősítését szolgálják. Igaz, hogy ebben az esetben sci-firől van szó, ahol a rádiós vagy telefonos összeköttetés, szokott kiszámíthatatlanságával és szakadozottságával, a forgatókönyv konkrét elemeként maga is jelen van a filmben, és közvetlenül igazol jó néhány effektet (látjuk, amint a szereplők működésbe hozzák a kapcsolótáblát, bekapcsolják a képernyőket, babrálják a műszerfalat, azaz maguk is a hangok és a képek kezelőiként viselkednek). A modern akciófilmekben általában véve gyakori a külső logika alkalmazása.

Azonban egy olyasféle kontemplatív filmben, mint amilyen Wenders *A kapus félelme tizenegyesnél* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1972) című alkotása, a külső logika egy teljesen más, „irodalmi” hatás igényével érvényesül, a hangban éppúgy, mint a képben, mely az egzisztenciális elaprózódást „impressziókként”, kis szenzoriális haikukként mutatja fel.

III. A HANG AZ AUDIOVIZUÁLIS LÁNCOLATBAN

III.1 Egyesítés: egyesítő bekebelezés

A hang legelterjedtebb funkciója a filmben a képek egyesítése és összekötése:

- egyfelől időben, a vizuális vágások áthidalásával (egymásra csúsztatás vagy *overlapping*);
- másfelől térben, megalapozva az általános hangulatot, mint pl. madárcsicsergés, vagy a forgalom hangja; ezzel olyan általános keretet teremt, amely magában foglalja a képet, a látvány mintegy megmártózik a hangok kialakította egynemű térben;
- harmadrészt az esetlegesen jelenlévő nondiegetikus zene révén, amely megszökik a valós idő és tér fogalmainak szorításából, s egyazon áramlásban vonja össze a képeket.

Ezt az egyesítő-bekebelező funkciót, ahol a hang időben és térben is túllépi a vizuális beállítások határait, bírálta az úgynevezett differencialista kritikai iskola, amely arra törekedett, hogy a hang és a kép elkülönített zónákban működjének. Furcsa módon ugyanez az iskola elfelejti kritizálni, amikor a fenti egyesítő szándék a *képre* vonatkozik – a vizuális folytonosság biztosításának törekvésére célok, amely szinte minden film, legyen bár néma- vagy hangosfilm (Godard, Duras, Syberberg filmjeit is beleértve) fényképezését meghatározza, s amely a világítás és a színek összehangolásával és kiegyensúlyozásával örököl a film egységes összképén. De vajon egy négy-ötszáz beállításból álló filmet látva ki állna készen arra, hogy azt ötszáz teljesen elkülönülő egység egymásutánjaként észlelje, ahogyan azt néhány kísérleti film megcélozta?

III.2 Központozás

A központozás általános működése, annak legszélesebb grammatikai értelmében (a vesszők, pontosvesszők, pontok, felkiáltójelek, kérdőjelek és a három pont kitétele modulálja, sőt

meghatározza a szöveg értelmét és ritmusát) régóta alapvető szerepet játszik a színházi rendezésben. A darab szövegét egyfajta kontinuumként közelítik meg, amit aztán a szerzői utasításokban már nagyjából körvonalazott, de a próbák során (szünetekkel, intonációval, légzéssel, gesztusokkal stb.) is árnyalt színpadi játékkal központosznak.

A némafilm annál könnyebben vette át a jelenetek és különösen a dialógusok (merthogy, ne felejtjük el, a némafilmben mindig is voltak párbeszéddek) központoszásának klasszikus eljárásait, minthogy sok narratív módszerét az operától kölcsönözte, amely, kihasználva a zenekar teljes eszköztárát, a puntuális zenei hatások széles skáláját alkalmazta.

A némafilm központoszásának különféle módjai voltak: gesztusos, vizuális és ritmikus központoszás. Az inzertek pedig természetesen új, a médiumra jellemző központoszásként funkcionáltak. Az inzertek írott szövegén túl azok grafikai jellemzői, ismételhetőségük és a képpel való kölcsönhatásuk megannyi eszközt teremtett a film ütemezéséhez.

A szinkron hang így nem magát a központoszás elvét, hanem annak finomabb és rejtettebb módját hozta be a filmek jelenetezésébe, amely így nem a színészi játékot vagy a vágást terhelte meg. A képen kívülről hallható kutyaugatás, egy óra csörgése a díszletben vagy a szomszédból átszűrő zongoramuzsika diszkrét eszközök arra, hogy kiemeljünk velük egy szót, ütemezzük a dialógust, vagy lezárjunk egy jelenetet.



A besúgó (The Informer. John Ford, 1935)

Természetesen a hang efféle használatát a vágó vagy a hangmérnök kezdeményezőkéssége határozza meg, akik a beállítás ritmusa, a színészi játék és a jelenet általános hangulata alapján döntenek arról, miként használják akár a rendelkezésére álló, akár a maguk választotta hangokat a központoszáshoz – kivéve, ha a rendező, ami elég ritkán fordul elő, nem maga foglalkozik ezzel. A hangközpontoszás egy része pedig már a forgatókönyvírás stádiumában körvonalazódik.

A zene ebből a szempontból természetesen kiemelkedő szerepet játszhat a filmben – már a némafilmben is azt játszotta, csak a zene és a kép szinkronizációjának pontatlanabb eljárásaiból adódóan még sokkal bizonytalanabban. Épp ezért nem meglepő, hogy néhány korai hangosfilm vállalkozó kedvűen a zenét nagyon is központos szerepében merte használni. John Ford *A besúgó* (*The Informer*, 1935) című filmje Max Steiner zenéjével jó példa erre.

III.3 A zene mint szimbolikus központosítás: *A besúgó* példája

John Ford filmjét – amelyre forgalomba hozatalakor felfigyelt a szakma – sokáig a filmtörténet tíz legjobbja közé sorolták. Ma a fordianusok nagy része nem is szentel neki figyelmet: a film expresszionizmusa és a kedvenc filmrendezőjükhez általában társított derűs nyugalom és magasztos látványvilág valahogy nem illenek össze. Ennek ellenére a film, bárhogyan is eljárt felette az idő (legnagyobb gyengesége a női szerepek megírásában és megformálásában rejlik), hatásos alkotás maradt.

S fucsa módon *A besúgó* mégsem annyira saját kvalitásai jogán tartja magát a filmtörténet sodrában, hanem a néhány korty sörről szóló legenda miatt. Merthogy nemcsak a vadnyugaton szokás akkor nyomtatni ki a legendát – hogy az *Aki megölte Liberty Valance-t* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1961) egy szellemes sorát idézzük –, amikor már megnyerőbb a valóságnál; így van ez mindenhol a világon. Hogyan születnek a legendák? Egy hiányból, egy betömendő részből. Térnyerésükkel csak az üres helyeket töltik be.

Ugyanez áll arra az anekdotára is, melyre a filmzene kapcsán gyakran az abszurditás iskolapéldájaként hivatkoznak, miszerint *A besúgó* zeneszerzője megszállottságában odáig ment a zene imitatív használatában, hogy a sörivő kortyolásait fordította le a zenére.

Már a zeneszerző Maurice Jaubert gyakran idézett 1937-es cikkben felbukkan ez az állítólagos módszer:

„*A besúgó* tökélyre fejleszti a [szinkron] technikát, amikor a zene segítségével a földre hulló apró csörgését, sőt – egy huncut arpeggióval – még az iszákos torkán lecsorgó korsó sör hangját is imitálja” (az előadást Henri Colpi idézi *Défense et illustration de la musique dans le film* ^[4] című kitűnő írásában).

A történet útja ezután jól követhető, ahogyan a filmzenéről szóló műveken át egyre vándorol, beleértve saját *Son au cinéma* ^[5] című munkáját is, amelyben, anélkül, hogy láttam volna a filmet, magam is e hagyományt követtem és adtam tovább (amit sohasem szabadna tennünk). De amikor Ford életrajzírója, Tag Gallagher ugyanezt az anekdotát meséli, mi több nagyjából ugyanezekkel a szavakkal („egy ember torkán lecsorgó sör hangja”), vajon ő is Jaubert-től veszi át a történetet? Kétlem. Egy legenda spontán kialakulásának vagyunk itt szemtanúi.

A valóság, ahogy azt a filmszalagon ellenőrizhetjük, a következő: valóban van egy olyan momentum, ahol a hős iszik, és ezt egy zenei téma kíséri, de először is egy pohár whiskyről van

szó, s ráadásul a közben felhangzó téma nem is lehetne kevésbé imitatív. Szó sincsen lefelé ívelő „huncut arpeggióról” – határozott kürtszólót hallunk, mely egy felfelé lépő szűkített kvinttel végződik, ami egyszerre heroikus és kérdő, és a viláért sem emlékeztet gurgulázásra. Sőt, felismerjük benne a partitúra egyik fő témáját, pontosabban Gypo témájának első öt hangjegyét, amely már a főcím alatt is felhangzott. Ez a motívum végigkíséri a hőst a filmben, s sokkal inkább expresszív, mintsem imitatív módon fonódik össze a szereplő sorsával.



A besúgó (The Informer. John Ford, 1935)

Max Steiner *A besúgó* partitúrájának írásakor valójában ugyanazt az elvet alkalmazta, amely a későbbiekben a filmzenék kilencven százalékában főszerephez jut majd: a vezérmotívumot. Eszerint minden kulcsszereplőnek és az elbeszélés minden vezérgondolatának megvan a maga jellemző témája, afféle zenei őrangyala. Jelen esetben ez elsősorban Gypo témája, ami viszonylag semleges, inkább energikus és *mercato* (összességében az ír populáris zenét idézi fel), illetve Katie-é – a jószívű prostié, akibe Gypo szerelmes –, amely Gypóéval ellentétben *expressivo* és *legato*. Aztán ott van a Vak szimbolikus alakjának sajátos zenei motívuma (egy panaszos dallam, Debussy-t idéző elmosódó, határozatlan hangzással). Ezek a zenei témák rendszeresen megjelennek a partitúrában, amikor a karakterük felbukkan; variációik pedig a szereplők külső körülményeinek és belső állapotának változásait tükrözik.

A vezérmotívum elméletének megalkotása és rendszerezése természetesen Wagnerig nyúlik vissza, de ha volt olyan opera, amely Steinert ennél a filmnél inspirálhatta, az inkább Debussy *Pelléas és Mélisande*-ja lehetett. Debussy – még ha korábban ki is gúnyolta az eljárást – ebben az operában nekilát, és megpróbálja diszkrétebben, szűkszavúbb témákkal és kevésbé fanfárosan alkalmazni a vezérmotívum-technikát. Debussy-t idézik (ahogy erről később még szót ejtek) *A besúgó*ban a hangsúlyos csendek is, vagy ahogyan Steiner a megszakításokat dramatizálja – a zene elhallgatásakor a beszéd a keletkezett űrbe illeszkedik.

Az a tendencia érvényesül, hogy a hangosfilm egyfajta beszélő operaként működjön, s ebben éppúgy benne lehet John Ford, mint a zeneszerző keze. *A besúgó* egész biztosan nem az a fajta film, amire a forgatás után eresztették volna rá a zeneszerzőt, hogy utólag vonja be zenei mázzal. A rendező, a díszlettervező és a zeneszerző a kezdetektől fogva együtt dolgoztak, s ez a koncentrált közös munka a résztvevők állítása szerint sokkal alaposabb volt a megszokottnál. *A besúgó* zenei

megoldásaira Ford tehát nem csak rábólintott, de hozzájárulásával szentesítette is azokat, sőt, talán javaslatokat is tett.

A besúgó stílusának kulcsa valójában a stilizáció és a szimbolikus kifejezés szándéka a film egy olyan időszakában, amikor az a hangos technika megjelenésével a naturalizmus támadásainak van kitéve. Ez a stilizáció nyilvánvalóan arra törekszik, hogy visszataláljon a némafilm szelleméhez, sőt, beteljesítse azt, amiről a némafilm csak álmodhatott. Tehát a gesztusok és dialógusok központosításával a zenekar arra törekszik, hogy aláássa azok tisztán realista és pillanatnyi karakterét, s ehelyett a színrevitel egészen átívelő, jelentésszerű elemeket hozzon létre.

Max Steiner filmzenéje valójában nem is igen hajlik az események anyagszerűségének közvetlen visszaadására, mindenestre jóval kevésbé, mint a filmzenék döntő többsége akár régebben, akár napjainkban. Nem hangsúlyozza ki az olyasféle hangokat, mint az ajtó becsapódása vagy a test puffanása, s ha a zene mégis egy bizonyos diegetikus mozgáshoz társul, vigyáz arra, hogy kontúrjai ne annak formáját másolják. Gondoljunk csak a Jaubert által felidézett jelenetre.

Idézzük csak fel a filmbeli kontextust – Gypo, ez az elvadult, kitaszított figura, épp az imént adta fel Frankie barátját, egy körözött ír szeparatistát, a rendőrségen, és megkapta a besúgásért járó fizetséget. Hamarosan megtudja, hogy Frankie-t megölték a letartóztatás során. Amikor belép a kocsmába, whiskyt rendel, és lehajtja a fejét, hogy igyon – felejteni akar. Ezalatt Gypo témája hangzik fel: mintha önfelejtésén is áthatolva fenntartaná identitását. A Frankie-vel (aki szeretetteljes leereszkedéssel kezelte, mintha ő lett volna az agy, Gypo pedig a test) alkotott páros szenvedő feleként Gypo, a félelmes, csak önmaga át- és feladása árán találhatja meg önmagát, és a film arról szól, hogyan ébred öntudatára.

Már Wagnernél is vannak olyan témák a zenekari szerkezetben, amelyek a szereplő tudatalattiját jelenítik meg, kifejezve, amit az nem tud önmagáról. Például a *Valkűr* első felvonásában a zenekar már akkor beledolgozza a Kard motívumát Siegmund tudatalattijába, mielőtt még az megtalálná a fegyvert a kunyhóban, ahol menedéket keresett. Egyébként *A besúgó* bisztrójelenetének hangulatát is átjárja valamiféle előérzet, mintha baljós dolgok mozgolódnának, készülődnének a háttérben, ami nagyon hasonlít erre a wagneri első felvonásra, annak robbanékony és diszkontinuus zenei szerkezetével, megtorpanásaival és lendületeivel, csendjeivel stb.

Amikor a csapos visszaadja az aprót Gypónak, nevetségesnek tarthatjuk ugyan a négy hangszeres hangot, ami az érmék csörgését hangsúlyozza ki, de nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy ez a pénz az árulás bére, Júdás pénze. A négy pénzérme hangja végzetes: ezzel kezd szorulni a hurok a besúgó körül (a függetlenségi mozgalom tagjainak gyanúját ugyanis az fogja beigazolni, hogy összeadva a költekező Gypo kiadásait végül megkapják a jutalom végösszegét). Max Steiner tehát a tettek expresszív zenei szimbolizációjának technikáját alkalmazza, amire számos példa találunk az operában. Egyfelől a zene nem a pénzérmék hangját helyettesíti, melyet szintén hallunk, csak időben egy kicsit eltolva; másfelől a hangok az árulás vezérmotívumának kontúrjait öltik magukra.

De miért érzékeljük ezeket a zenei közjátékokat mégis imitatívként? A pontszerűségük és

szinkronitásuk miatt. Ahogyan azzal a későbbiekben még foglalkozom majd (és amiről már szót ejtettem a *La toile trouée* [Lyukas vászon – *A ford.*] [6] „Csapó” fejezetében), a szinkronizáció fontos szerephez jut a filmben, amikor teljesen össze nem illő hangok és képek összeillesztését kell megoldani. Az operában ez a gyakorta használt zene-akció szinkronizálás nem jelent gondot, minthogy belesimul egy bizonyos gesztikus és dekorációs stilizáció egészébe. A filmben fondorlatosabban kell eljárni, hogy ne keveredjünk a kizárólag imitatív szándék gyanújába, vagy ne csapjunk át rajzfilmgegbe. S ha *A besúgó* operai stilizációs kísérletei ezt a nyílt szinkronizációt alkalmazva rosszul is állták ki az idő próbáját, még mindig díjazhatjuk a film merészségét és nyíltságát. A film kétségkívül realista művészet, amelyben a stilizáció másképp működik, mint a színpadon; de az is bizonyos, hogy ez a realista művészet csak saját alapelveinek megsértése árán, és az irrealizmus ösztökélésével fejlődhetett.

Mi teszi *A besúgó* bizonyos jeleneteiben a zene használatát olyannyira egyedivé, ugyanakkor összességében kissé unalmassá? Az a mód, ahogy abbamarad. A zene még nem alkalmazza azt a módszert, hogy mondjuk, egy ajtónyitódást felhasználva halkul el, ahogy nem sokkal később már tenni fogja, hanem brutális hirtelenséggel megszakad egy mondat közepén, s olyan csendet hagy maga után, amelyben furcsán visszhangzik a felhangzó válasz. Mindez olyan hatást kelt, mintha a zene csak saját magával lenne elfoglalva, majd egyszer csak megállna, és átadná a stafétabotot a beszédnek. A későbbiekben a film igyekszik elkerülni ezt a fajta explicit átadást és a nyilvánvaló központosítást; a zene folyamatosabbá válik, és jobban elkeveredik a film textúrájával, állhatatosabban, ugyanakkor kevésbé kivehetően lesz jelen.

III.4 A hangdíszlet elemeinek punktuális használata

A hangdíszlet elemeinek nevezem azokat a többé-kevésbé pontosan meghatározott forrással rendelkező és többé-kevésbé időszakosan jelentkező hangokat, amelyek különböző apró nüanszokkal járulnak hozzá a film terének kijelöléséhez és megelevenítéséhez.

A hangdíszlet tipikus példája a távoli kutyaugatás, a szomszédos irodában csöngő telefon vagy egy rendőrautó szirénájának hangja. Belakja és meghatározza a teret, szemben egy olyan folytonos hanggal, mint amilyen a madarak csiripelése vagy a tenger hullámozása, ami *maga* a tér.

Narratív szerepén túl (azaz az akció kereteinek és dimenzióinak megalkotása vagy felidézése) a hangdíszlet eleme punktuális funkciót is betölthet a vágásnak köszönhetően. Többszöri megjelenésének okos alkalmazásával kialakíthatjuk a jelenet ritmusát, miközben az elem használata teljesen megújulhat és átalakulhat az ismétlődés során.

Ez a funkcióbeli sokszínűség arra figyelmeztet, hogy a filmi hang tanulmányozásakor mindig számolni kell az elemek esetleges túlterheltségével, azaz hogy egy elem egyszerre több szinten is jelentést hordozhat.

III. 5 Összetartó és széttartó vonalak: az anticipáció dinamikája

Horizontálisan szemlélve a hangok és a képek nem egyenes vonalban sorakozó egységes elemek,

mint egy kerítés karói. Inkább csak tendenciák, irányokat jelölnek, fejlődési és ismétlődési mintázatokat követnek, s így a telítettség megtörésének, vagy épp ellenkezőleg, az üresség feltöltésének várakozását, reményét keltik fel a nézőben. Ezt a jelenséget a zenével kapcsolatban ismerjük a legjobban: gyakran vesz olyan fordulatot, mely alapján várjuk a zárlatot, s ez a várakozás mintegy kiterjeszti a hallgató érzékelését. Ugyanígy a kameramozgás, a hangzás ritmusa vagy valamely szereplő színeváltozása várakozást indít el a nézőben, amit aztán a rákövetkező események vagy beigazolnak vagy sem – ez a dinamika az audiovizuális szekvencia mozgatórugója.

Ezt a játékot a legmakacsabban Godard űzi *Levél Freddy Buache-nak* (*Lettre à Freddy Buache*, 1982) című filmjében. A választott zene – Ravel *Bolerója* -, ami az egész felvételt kíséri, egy széles melodikus ív, amely előkészíti, ugyanakkor állandóan halogatja önnön zárlatát, mint egy késleltetett orgazmust; mindeközben Godard kommentárja kaján élvezettel keresgéli a szavakat, azaz várakoztat minket; a kép pedig a maga folyamatos panorámáival, amelyek városi vagy éppen bukolikus tájakon révedeznek, ki tudja, miféle kinyilatkoztatást sejtet.

Egy audiovizuális képsorban a hallgató-néző, tudatosan vagy sem, de bizonyos mintázatokat azonosít (például egy meginduló crescendót, accelerandót), majd ellenőrzi, hogy az aszerint fejlődik-e ki, ahogyan azt várta. Természetesen ez többnyire akkor érdekesebb, ha a megkezdődött tendencia akadályokba ütközik; ugyanakkor – noha minden úgy teljesedik be, ahogy az elő volt készítve – a várakozást beigazoló beteljesedés édessége és tökéletessége is megindultsághoz vezethet.

Például az *Egy kisebb Isten gyermekei* című filmben, amikor William Hurt otthagyja a kivilágított báltermet, és kísért az éjszaka sötétjébe, majd visszafordul és megpillantja a tiszta fehérbe öltözött Marlee Matlint, aki hozzá igyekszik, a báli zene hangja kezd finoman elcsendesülni, kifakulni. A néző tudatosan készül a két szereplő találkozására, kevésbé tudatosan pedig a zene eltűnésére számít a két szerelmes egyesülésekor – hogy csend övezzé, amikor megérintik egymást. És pontosan ez történik: a találkozás és a szertefoszlás egy pontban futnak össze, de a kivitelezés olyan pontos, olyan finom, hogy amikor a tánczene csendbe merül, a férfi és a nő pedig mozdulatlanságukban szinte egybeforrnak, mit sem veszítünk megindultságunkból. Merthogy sosem szűnünk meg várakozni, sem megcsalatni a várakozásunkban – hiszen ez magának a váagnak a mechanizmusa.

III. 6 Elválasztás: a csend

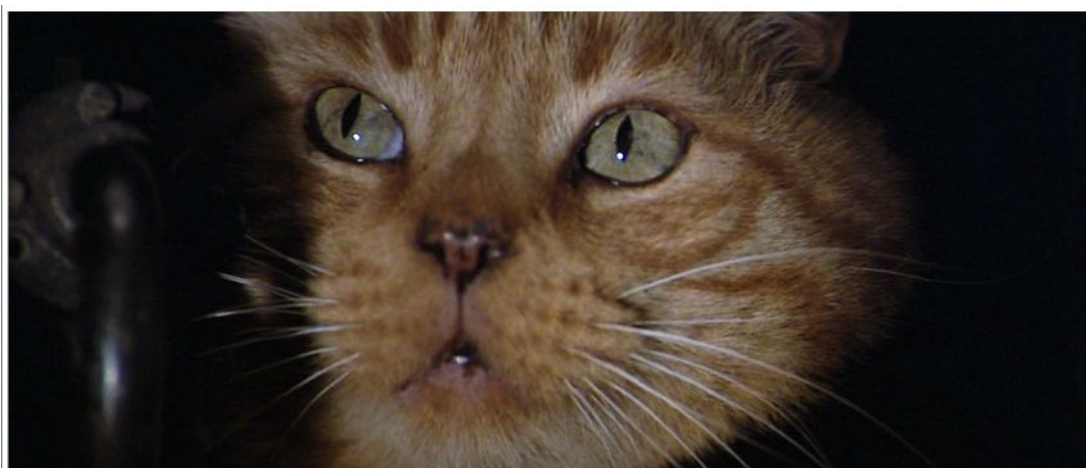
Bresson közismert aforizmája eszünkbe idézi, hogy a csendet a hangosfilmnek köszönhetjük. Ez a megfogalmazás egy jogos paradoxonra világít rá: valóban zajokra és hangokra volt szükség ahhoz, hogy megszakításukkal és hiányukkal mélyebbre hatolhassunk ebbe a dologba, amit csendnek nevezünk, míg a némafilmben meg épphogy minden a zajokra utalt.

Mindazonáltal a hangsávnak ez a zéró- (vagy legalábbis annak tűnő) eleme, a csend, bizony nem egykönnyen kivitelezhető, még technikai szinten sem. Nem elég egyszerűen megszakítani a hang

áramlását, és azt néhány centi nyersfilmmel helyettesíteni. Így az lenne az érzésünk, hogy valami technikai malőr történt (Godard persze ezt az effektet is többször felhasználta, például az *Éli az életét*-ben [*Vivre sa vie*, 1962]). Minden helyszínnek megvan a maga egyedi csendje, és ezért van az, hogy akár szabadtéri, stúdió- vagy előadótermi felvételtől legyen szó, mindig ügyelnek arra, hogy felvegyenek néhány másodpercnyi, arra a helyre sajátosan jellemző csendet, melyet aztán használhatnak a dialógusok esetleges illesztésére, vagy segítségével azt a hatást kelthetik, hogy az akció terében épp csend honol.

Mindazonáltal a csend benyomása egy filmjelenetben nem egyszerűen a zaj hiányából fakad; csak a megfelelő kontextus és előkészítés mellett következik be. Alapesetben ez azt jelenti, hogy egy zajos jelenet előzi meg. Másképpen kifejezve a csend sosem semleges űr, hanem egy megelőzően hallott vagy képzel hang negatívja, egy kontraszt terméke.

A csendet úgy is kifejezésre lehet juttatni – s ez a módszer vagy társítható vagy sem a fentebb leírt eljárással –, hogy a nézővel zajokat hallgattattunk; de olyan rejtőzködő zajokat, melyeket szinte automatikusan a nyugalomhoz társítunk, minthogy nem keltik fel a figyelmünket, sőt, csak akkor hallhatóak, amikor más hangok – a forgalom zaja, beszélgetés, a szomszédság vagy az iroda moraja – el nem hallgatnak. Ilyen például egy ébresztőóra tik-takkolása.



Alien (Ridley Scott, 1979)

Az *Alien*ben találunk egy jó példát, amikor Ridley Scott – az űrhajó kabalamacskájának közelijekor – vészjósló, nyugtalanító csend hatását igyekszik felkelteni. A megelőző beállítások szonikusan telítettek, előkészítik a rájuk következő ürességet. De ügyeltek arra, hogy ez a csend ne túl hirtelen álljon be: a macskát mutató kép első három másodpercében még épp hallani lehet egy halvány, nem beazonosítható hangot, amely leginkább óraketyegésre emlékeztet. Az, ahogyan megjelenik, majd nagyon gyorsan elhalkul, hivatkozva a hangsáv teljes kiüresedéséig.

A *Szemtől szemben*-ben (*Ansikte mot ansikte*, 1976) Bergman ugyanezzel a ketyegő hanggal épp ellenkező hatást ér el. A mélyen depressziós női szereplő éppen lefekvéshez készülődik otthon, majd aludni tér. Az éjjeliszekrényen álló, és korábban észrevétlen maradt ébresztőóra ketyegése

egyre hangosabb és hangosabb lesz. Így paradox módon annál erősebben érezzük a csend nyomasztó hatását, minél erősebb és fülsértőbb lesz az abból kiváló egyetlen hang, s ezt csak tovább fokozza a többi zaj hiánya; ráadásul ez a hiány így hátborzongatóan érzékletes is. (A hang erősödésének gyors, metsző és precíz kivitelezése egyébként tipikusan bergmani vonás.)

A filmben a csend szinonimáiként alkalmazott zajok még: távoli állathangok, a szomszédos szobából áthallatszó óraütések, elmosódó zörejek, a közeli terekből átszűrődő bensőséges zajok. Furcsa módon ha elszigetelt hangokhoz leheletnyi visszhangot adagolunk (például az utcai léptek zajánál), azzal megszilárdíthatjuk a csend és az üresség érzetét. Egy ilyesféle visszhangot más zajok, például a nappali forgalom zaja mellett nem is érzékelünk.

IV. Szinkronizációs pont és szinkrézis

IV. 1 Definíció

A szinkronizációs pont az audiovizuális szekvencia olyan kiemelkedő pillanata, amikor a hangzó és a vizuális esemény időben egybevágh; olyan pillanat, ahol a szinkrézis effektusa (lásd alább) különösen kidomborodik, akár egy hangsúlyos, kiemelt akkord a zenében.

A jelentős szinkronizációs pontok megjelenését nagyban a gestalt-pszichológia törvényei határozzák meg. Különlegesebb esetekben a szinkronizációs pont megjelenhet

- mint váratlan, kettős megszakítás az audiovizuális áramlatban (a hang és a kép egyidejű vágása, a külső logikára jellemző, gyakori például az *Alien*ben);
- előkészített központosásként; itt fut össze a korábban külön utakon járó hang és kép (a konvergencia szinkronizációs pontja);
- egyszerűen fizikai karakteréből adódóan; például amikor épp egy közelire esik, s így afféle vizuális fortissimót hoz létre, vagy ahol maga a hang erősebb a hangsáv többi eleménél;
- affektív és szemantikai karakteréből adódóan is: a dialógus egyik szava, amely különösen jelentőségteljes, és ennek megfelelően ejtik is ki, fontos szinkronizációs pont lehet a képpel.

A szinkronizációs pontban egészen eltérő elemek találkozhatnak; például vizuális vágással és képen kívüli hangkommentárral speciálisan kiemelt szó vagy szócsoporthoz. Godard *Le vél Freddy Buache-nak* című filmjében a vizuális vágások és a felhangzó mondatok végeinek találkozásai adják a fő szinkronizációs pontokat – ezekre épül az egész film, akár egy viadukt íveire. A szinkronizációs pont az a hely, ahol az audiovizualitás pillérei a talajhoz csatlakoznak, majd újra kiemelkednek.

A szinkronizációs pontok persze mindig a jelenet tartalmának és a film általános dinamikájának összefüggésében értelmezhetők. Természetükből adódóan ezek a pontok adják az audiovizuális lánc tagolását, azaz az elemek közötti vertikális csatlakozási pontokat – hasonlóan ahhoz, ahogy egy zenei szekvenciát a kiemelt akkordok vagy a kadenciák tagolnak. És ott van még az a sajátos

eset, melyet álszinkronizációs pontnak nevezhetnénk.

IV. Álszinkronizációs pont

Ahogyan a nyugati klasszikus zenében létezik az úgynevezett álkadencia jelensége (amikor a melodikus hangnemváltás és a hangzatmenet miatt már felkészülünk a zárlatra, de az váratlanul elmarad), ugyanúgy az audiovizuális láncolatban is vannak álszinkronizációs pontok – s ezek nem ritkán hatásosabbak a valódiaknál. Miért? Mert a hallgató-nézőnek kell azokat mentálisan megalkotnia.

A legismertebb példa a tisztességét, jó hírét vesztett, korrupt ügyvéd öngyilkosságának jelenete (John Huston: *Aszfaltdzsungel* [*The Asphalt Jungle*, 1950]). Látjuk, ahogy bezárkózik az irodájába, kihúz egy fiókot, kiveszi belőle a pisztolyt, és...csak a lövés dörrenése ér el hozzánk, mivel a vágás kivisz minket a szobából. Illendőségéből? Nem csak azért...

Godard az *Üdvözlégy, Mária!* elején álszinkronizációs pontokat hint el. Ismétlődő csobbanások hangját halljuk, miközben a képen csak egy tó felszíne látszik, melyet felzavarnak a hullámok; a becsapódás helye és a tárgy, amely a vízbe esik képen kívül maradnak. Az ok így a hang tartományában hallható, míg a következmény a képben vibrál. De a néző fejében ott van egy szinkronizációs pont, ami annál felkavaróbb, hogy bár feltevésként már létezik, de még nincs beteljesítve (vajon meghalljuk és meglátjuk majd, hogy mi esik a vízbe?), a kérdéses akuzmatikus ^[7] tárgy bármi lehet: hanyagul vízbe dobott kavics, meteorkő vagy a maga a Szentlélek.

IV.3 Az ütés mint emblematikus szinkronizációs pont

A való életben az ökölcsapás, még ha fájdalmat is okoz, nem feltétlenül kelt zajt. A filmi vagy a televíziós hang-képben a hanghatás majdhogynem kötelező – másképp az ütések nem lennének hihetőek, még ha valódiak voltak is. Így azokat szinte magától értetődően hangeffekt kíséri. A hang és az ütés látványa közti gyors és pontszerű találkozás így az audiovizuális szinkronizációs pont legtisztább és legközvetlenebb ábrázolása lesz – a szekvencia viszonyítási pontja, Lacan „point de capitonja”. Az elbeszélés ideje így az ütés pillanata köré szerveződik: már számítunk rá, mutatnak rá jelek, tartunk tőle – utána pedig érezzük a feszültég hullámain, szembesülünk az utóhatásaival... Ebbe az audiovizuális pontba tart minden, és belőle is sugárzik ki. Ugyanakkor előszeretettel használják a pillanatnyiség kifejezésére is.



Indiána Jones és az utolsó kereszteslovag (Indiana Jones and The Last Crusade. Steven Spielberg, 1989)

Egy ilyen különösen rövid kép önmagában nem vésődne bele az emlékezetünkbe, könnyen elveszne – míg egy hasonlóan rövid, de megfelelően kiemelt hangnak megvan az az előnye, hogy formáját és hangszínét közvetlenül rögzítse a tudatunkban, ahol visszhangként megismétlődik. A hang az a bélyegző, ami a pillanatnyiság pecsétjét nyomja a képre (erre a bélyegző-metaforára lásd Steven Spielberg *Indiána Jones és az utolsó kereszteslovag* [Indiana Jones and The Last Crusade, 1989] című filmjének könyvtáros-gegiét).

Mi az audiovizuális ábrázolás kiemelt tárgya? Az emberi test. Mi lehet a legközvetlenebb és leggyorsabb találkozás két ilyen tárgy között? Az ütés. És mi a legközvetlenebb audiovizuális kapcsolat? Az ütés hangjának és az ütés látványának – vagy legalábbis annak, amiről úgy hisszük, hogy ütés – szinkronizációja. Merthogy az ütest valójában nem látjuk – ezt úgy ellenőrizhetjük, ha kivágjuk a jelenetből a hangot. Amit hallunk, igazából az, amit nem volt időnk látni.

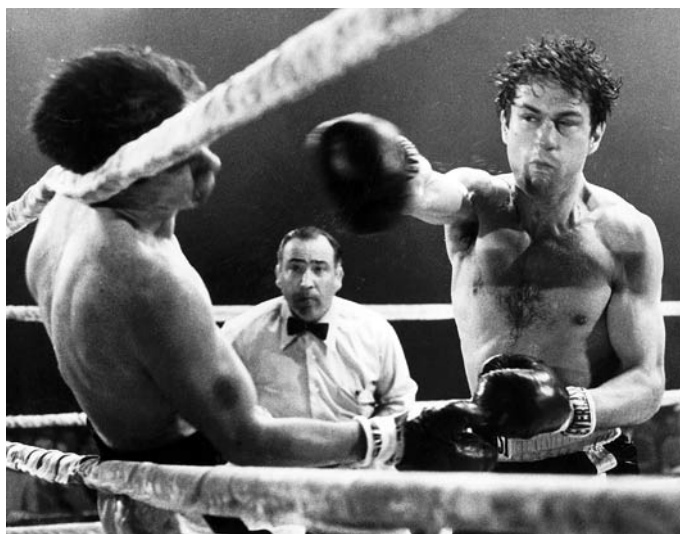
IV.4 A kiemelt „szinkronizációs pont” és az időbeli hajlékonyság



Dragon Ball

A fenti sémához – mely már megjelenik a nem animációs filmben is, jelesül a bunyós és a katonai

filmekben – a francia televízióban sugárzott japán animációs filmek hozzátettek valami egyedit: a mozgás analízisét (mint Muybridge vagy Marey híres fotói, amelyek a film eredetéhez köthetőek), a lassítást és az idő radikális stilizációját. A különféle módszereket részben a sportközvetítések lassításai és kikockázott képei ihlették, de közvetlen inspirációt jelentettek a japán képregények, a *mangák* is. Ezekben az elnagyoltan megrajzolt kalandokban a hangzó és a vizuális kontinuitást összekapcsoló ütés pillanata az a szinkronizációs pont, amely valamiképpen lehetővé teszi, hogy a körülötte lévő idő hol kiáradjon, hol redőződjön, feldagadjon vagy kifeszüljön, vagy éppen ellenkezőleg, felfeslett, tartását veszített szövetté váljon. Egy jellemző szinkronizációs pont körül, mint amilyen az ütés is, az idő hajlékonysága szinte határtalan lehet: a *Dragon Ball* sorozat egyik epizódjában a harcoló szereplők állandóan megmerevednek mozgás közben, (csodálatos szökelléseik közepette) megállnak a levegőben, és testhelyzeteiket diszkontinuus diapozitívek sorozataként váltogatva (hol lassítva, hol gyorsítva) végeláthatatlan párbeszédet folytatnak, mielőtt záporozni kezdenének az ökölcsapások és rúgások.



Dühöngő bika (Raging Bull. Martin Scorsese, 1980)

Röviden a hangeffekttel kísért ökölcsapás ugyanaz az audiovizuális nyelvezetben, mint az *akkord* a zenében; mindkettő a vertikális dimenziót mozgósítja. A *Dühöngő bika* (*Raging Bull*. Martin Scorsese, 1980) élő szereplőkkel készült embert próbáló ringjeleneteiben Scorsese arra használta a hangeffektekkel kísért ökölcsapásokat, hogy a bokszmeccseknek maximális időbeli rugalmasságot kölcsönözzenek, például lassított felvételekkel, ismétlődő vagy kiragadott képekkel, stb.

A dolog paradoxona, hogy ez az időbeli hajlékonyság, főként kezdetben, a némafilm sajátja volt, ami abból adódott, hogy a némafilmet nem kellett pontról pontra és másodpercről másodpercre szinkronhanggal ellátni, s így könnyedén képesek voltak akár kitágítani, akár összehúzni az időt. A hangos technika megjelenésével ez a rugalmasság fokozatosan kiszorult a filmből. S hogy hogyan sikerül néha felbukkannia realista kontextusban, az többek között Peckinpah filmjeinek akció- és harcjeleneteiben figyelhető meg; úgy fogalmazhatnánk: nem határozatlan és aszinkron hang/kép kapcsolatokban élt tovább, hanem épp ellenkezőleg, erős szinkronizációs pontokkal rendelkező

jelenetekben, amelyekben az ütések, összecsapások és robbanások adják a vonatkoztatási és csatlakozási pontokat.

IV.5 A szinkronizáció mozgatórugója: a szinkrézis



Persona (Ingmar Bergman, 1966)

A szinkrézis (a fogalmat a „szinkronizáció” és a „szintézis” szavakból kovácsoltam össze) az az elkerülhetetlen, önkéntelen forrasztás, ami egy adott hangzó és egy vizuális jelenség egybeesésekor minden racionális logikától függetlenül jön létre. A szinkrézis jelensége magyarázza, hogy a *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) prologusában egy pillanatig sem kétséges számunkra, hogy a hallott hangok kalapácsütések hangjai, azoké a kalapácsütéseké, amelyekkel a képen látható kézfejebe ütik a szögeket.

A szinkrézis teszi lehetővé a szinkronizálást, az utószinkront és a hangeffektek alkalmazását, és biztosít ezeknek a műveleteknek olyan széles választékot. A vásznon látható egyetlen testhez vagy archoz a szinkrézisnek köszönhetően tucatnyi lehetséges vagy elfogadható hang tartozhat – ahogy a kalapácsütés felvételéhez is százféle különböző hang bármelyike megteszi.

Ahogy bizonyos kísérleti videók és filmek szemléltetik, a szinkrézis alkalmazása akár teljesen légből kapott is lehet – ilyenkor a hangoknak és a képeknek szigorúan véve semmi közük sincs egymáshoz, és torlódásuk torz, ugyanakkor ellenállhatatlan és elkerülhetetlen kapcsolatokat eredményez az érzékelésünkben például a „fa” szótag és egy kutya képe vagy egy ütés hangja és egy háromszög képe között. A szinkrézis pavlovi jelenség.

Viszont nem teljesen automatikus; egyfajta jelentés-funkció is részt vesz a jelentésképzésben, és a gestalt-pszichológia törvényszerűségei, illetve a kontextus determinációi szerint szerveződik. Vegyítsünk véletlenszerűen pontszerű és gyors hangzó és vizuális elemeket, és azt látjuk majd, hogy némelyek összeállnak a szinkrézis folyamányaként, míg mások nem. A szekvencia a megerősítés kölcsönös mintázatainak, a „jó formának” engedelmeskedve teljesen magától ölt

formát, s ezek a jelenségek bizony nem játszhatóak le egykönnyen. A folyamat logikája néha lehet magától értetődő: ha a többinél erősebb hangról van szó, az jobban összeolvad a vele szinkronban lévő képpel, mint az előtte vagy utána lévő hangok. A szinkrézis létrejöttében a jelentés vagy a ritmus is fontos szerepet játszhat.

Bizonyos helyzeteknél, amelyek egy bizonyos típusú hangot előlegeznek meg – például valamelyik szereplő sétál – a szinkrézis kivédhetetlen, s így a lépések hangeffektjéül gyakorlatilag bármit használhatunk. Tati a *Nagybácsim*ban az emberi léptekre mindenféle zajt kever: ping-pong labdák, üvegtárgyak hangját.

A szinkrézis jelenségét persze könnyedén befolyásolhatják, felerősíthetik, irányíthatják a különböző kulturális beidegződések. Ugyanakkor nagyon valószínű, hogy – mint azt Gary Hil videóművész kísérletei bizonyítják – van egy veleszületett bázisuk. Már újszülötteknél megfigyelték a hangzó és vizuális jelenségek szinkronizációjára adott sajátos reakciókat.

A szinkrézis „szerény” jelensége nyitja meg a hangosfilm zsilipeit – szerény, amennyiben alázatos és olyannyira belesimul a mindennapi tapasztalatba; a legkifinomultabb és legmeglepőbb audiovizuális konfigurációk a szinkrézisnek köszönhetően jöhettek létre. De manapság, amikor az, hogy a vásznon mozgó alakot látunk, s egyidejűleg a mozgás hangját is halljuk, banális dolog lett, nehéz elképzelnünk az 1927-es első hang-kép szinkronos filmek keltette bámulatot. Hogy a hang és a kép úgy mozog együtt, mint egy tökéletes összhangban lévő táncospár, önmagában is látványosságzámba ment. Erről tanúskodnak a korabeli feljegyzések és a filmek is, főként a musicalek. A musical ugyanis kiemeli a szinkronizmust mint olyat, például amikor hegedűsöket vagy bendzsósokat mutattak, amint minden egyes vizuális gesztusukra egy külön hang felelt. A megszokás miatt ezt a jelenséget „természetesként” kezeljük, és filmnyelvileg érdektelennek tartjuk. De fedezzük csak fel újra.

IV.6 Laza – közepes – szoros szinkron

A szinkrézis nem minden vagy semmi alapon működik. A szinkronizmusnak különböző fokozatai vannak, s főként az ajakszinkron esetében ezek a fokozatok részt vesznek egy bizonyos filmstílus kialakításában. Például amit a franciák, akik a szoros és szigorú szinkronhoz szoktak, hibaként értékelnek az olasz filmek eredeti hangjának posztszinkronjánál, az valójában egy lazább, nagyívűbb szinkron, ami nincs nagyobb csúszásban néhány tizedmásodpercnél. Ez a különbség leginkább a hang szintjén érhető tetten: míg a nagyon szoros szinkron a szájmozgásnak veti alá a hangot, a lazább szinkron figyelembe veszi az egész artikuláló testet, s különösen a gesztusokat. Általában véve a laza szinkron kevésbé naturalisztikus, könnyebben lesz laza, poétikus, míg a nagyon szoros szinkron feszesebben tartja az audiovizuális vásznat.

Fordította: Huszár Linda

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

[A fordítás alapja: Lignes et points. In *L'audio-Vision. (Son Et Image Au Cinema)*. Paris, Armand Colin

Jegyzetek

1. Chion, Michel (1982): *La voix au cinéma*. Editions de l'Etoile – Cahiers du Cinéma, Paris.
2. Chion meghatározásában az audiovizuális szerződés az a paktum, amelyet a film néző-hallgatója elfogad, amikor a képet és a hangot ugyanazon entitásra vonatkoztatja (hiszen hang és kép audiovizuális kapcsolata nem természetes, hanem egy szimbolikus összekapcsolás). [- *A szerk.*]
3. Chion könyve elején három típusú hallgatási/hallási módozatot különít el: a szemantikai hall(gat)ás során a hangokat az információk kinyerése céljából hallgatjuk; a kauzális hall(gat)ás a hang forrására vonatkozó információkat keresi; a reduktív hall(gat)ás pedig sem a jelentés, sem a forrás nem kap szerepet, pusztán csak a hangnak a tulajdonságai (hangszín, hangmagasság). [- *A szerk.*]
4. Colpi, Henri (1963): *Défense et Illustration de la Musique dans le Film*, Lyon.
5. Chion, Michel (1985): *Le son au cinéma*. Paris, Editions de l'Etoile – Cahiers du Cinéma.
6. Chion, Michel (1988): *La toile trouée, ou la parole au cinema*. Paris, Cahiers du Cinéma,.
7. Chion által bevezetett fogalom. Az akusztatikus hang olyan hang, melynek nem látjuk a forrását. Ilyen például a képen kívüli hang. [- *A szerk.*]

Irodalomjegyzék

- Chion, Michel (1982): *La voix au cinéma*. In Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris.
- Chion, Michel (1985): *Le son au cinéma*. Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris.
- Chion, Michel (1988): *La toile trouée, ou la parole au cinema*. Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris.
- Colpi, Henri (1963): *Défense et Illustration de la Musique dans le Film*, Lyon.

© Apertúra, 2011. Ősz | www.apertura.hu

webcím: https://www.apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok/

