

A filmhang és a néző

Martine Huvenne: *The Audiovisual Chord. Embodied Listening in Film*
Singapore, Palgrave Macmillan, 2022, 322 oldal

Az összeférhetetlen Arthur Schopenhauer – akit ismeret-ségi körében nem tett népszerűbbé abbéli vélekedése, mi-szerint az emberiség a megismerő lények penészbevonata a Föld nevű bolygón – főművében, *A világ mint akarat és képzet*ben azt fejtegette, hogy a *Laokoón-csoport* körüli nevezetes vitában miért tévedett mindenki, aki csak hoz-zászólt. Winckelmann, olvassuk érvelését, pszichológiai magyarázatot talált a sóhajtással haláltusáját vívó trójai főpap szoboralakja kapcsán, míg a szépség művészeti fő-elvére hivatkozó Lessing esztétikai indoklással állt elő, és közel került ugyan a megfejtéshez, mégsem tapintott rá a lényegre. Hirt fízológiai tézise vagy a pusztá össze-foglalást kínáló Fernow szintén elvétí az igazságot, míg Goethe – jóformán az egyedüli, akit Schopenhauer egyenrangúnak érzett önmagával – más irányba terelte az értelmezést (remekbe szabott, rövid írásában a klasszikus műalkotás esztétikáját kifejtve). „Kénytelen vagyok el-csodálkozni, hogy ily töprengő elméjű s éles eszű em-berek ügyel-bajjal vonszolnak elő keserves érveket nagy messziről, [...] hogy megmagyarázzanak valamely dolgot, ami pedig annyira egyszerű okon alapszik, s az elfogulat-lan szemlélő számára oly nyilvánvaló.”¹ Ez a magától érte-tődő ok pedig az, világosít fel bennünket a filozófus, hogy az ordítás ábrázolása kívül esik a szobrászat terepén, mivel lényege szerint nem a száj tátásában, hanem a hangban lelhető meg. A hang kísérőjelenségként motíválja és igaz-olja az ordítást, azaz nincs ordítás hang nélkül. Amíg a költészetben a szemléletességet a képzelőerő segíti, addig az ábrázolóművészet területén a hanghatás nélküli ordítás bemutatása szükségképpen felemás marad, mi több, nevétséges.

Schopenhauer ezzel a némafilm fölött mondott ítéle-tet. Bár a kamera feltalálásától közel három évtized telt el, mire a filmművészet kijavította a vélt csorbát előbb a hang-zó, majd a hangosfilmmel, már a némafilmes korszakban jócskán rácsófoltak a filozófus tudálékos esztétikai ítéletére a vizuális művészetek korlátairól. A némafilmek auditív hatásait vizsgáló szakirodalomban gyakran emlegetik

azokat az ismert jeleneteket, amelyekben vizualizált hangokat vagy effekteket tapasztalunk. Például Friedrich Wilhelm Murnau *Az utolsó emberét* (1924), ahol a dek-lasszálódott portáson élcelődő háziasszonyok karattyolá-sa átröppen a lichthófon egyikük szájából a másik fülébe egy gyorsan ráközelítő kameramozgás révén (ha abban az időben létezett volna zoomtechnika, Murnau vélhetően inkább azt választotta volna). Vagy említsük meg Germaine Dulac filmjét, a *Mosolygós Madame Beudet-t* (1923), aki a hősnő kedvencének, Debussy zenéjének érzékítéséhez remegő fénypontokat (víztüköröt?) vág be. De menjünk to-vább, és hivatkozzunk – itt bemutatandó könyvünk szel-lemében – a mindenkori néző percepciók képességére, amely kiegészíti a némafilm nyújtotta fizikai látványt a megfelelő (vagy annak tűnő) virtuális hangélménnyel. Hiszen behalljuk Benjamin Christensen *Häxan*jába (1922) a boszorkányszombatot tartó, egyszerre förtelmes és komikus lények sátánimádó orgiájába annak minden zaját-zörejét! Kihalljuk a lélekharangot Mauritz Stiller *Arne úr kincse* (1919) című filmjének ünnepele-zetéből, amelyből sokat tanult Fritz Lang (*A Nibelungok*, 1924) vagy Szergej Eisenstein (*Rettegett Iván*, 1944). Hall-juk mintegy a ziháló szamurájok fémesen csengő penge-váltásait Itó Daiszuke bármelyik, korában jóformán utolér-hetetlenül magas szintű jelenetében. De majd megszólalnak Carl Theodor Dreyer remekművének szereplői is (ki-ki a maga orgánuma szerint) a *Jeanne d'Arc szenvedéseiben* (1928) csúfság, gyötrelem, káröröm vagy részvét baráz-dálta vonásaikkal – annál a Dreyernél, aki éppúgy az em-beri arca összpontosított tökéletesen komponált közeli beállításaival, mint ahogy Lessing, Winckelmann vagy Schopenhauer Laokoón sóhajtó arcára a szoborcsoport-on. Esztétikai vétséget követünk el, ha figyelmen kívül hagyjuk a némafilmek virtuális hangosságát.

Martine Huvenne a hang és hangzás fenomenológiai megközelítésének kutatója és a Ghent University oktatója. Itt szemlézett könyve a hangosfilm esztétikáját kutatja fő-ként a hang, kisebb részben a mozgás felől, és egy fejezet

¹ SCHOPENHAUER, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. TANDORI Ágnes, TANDORI Dezső, TAR Ibolya, Bp., Osiris, 2002, 283.



LA 2

350

erejéig még a némafilmek korszakába is visszakanyarodik. A film megkövetelje audiovizuális érzékelésből általában csak ennek második felét, a vizualitást hangsúlyozzák, és a filmelméletek döntő többsége is meglehetősen mostohán bánik az auditív összetevőkkel, előnyben részesítve a „filmnyelv” lexikáját és grammatikáját. Holott a hanghatások és a kísérőzene alapvetően befolyásolja a filmélményt, sőt a filmek értését, nem beszélve arról, hogy a közel százharminc éves mozgókép és a majd százéves hangosfilm története igen tágas hangmezőket járt be.

A három főrésze tagolt könyv első szakasza Edmund Husserl és Maurice Merleau-Ponty fenomenológiája segítségével alapozza meg az „audiovizuális akkord” fogalmát, és összefoglalja Michel Chion, Gilles Deleuze, valamint Véronique Campan filmhang-elméleteit. Huvenne kiindulópontja Robert Bresson fogalma, a „le cinématographe”, amely nem azonos az általánosan bevett cinématographie-val. A bressoni kifejezést annak a gyűjteményes kötetnek a címében találjuk (*Notes sur le cinématographe*), amelyet a rendező naplójegyzeteiből és feljegyzéseiből válogattak. Az *Egy halálraítélt megszökött* (1956) nyitójelenete a könyv origója: szerzőnk minden új gondolati egység után visszatér hozzá, hogy újra meg újra szemügyre vegye. A főszereplő Fontaine szökési kísérletének audiovizuális megoldásai elidegenítőek, részben a befogadó nyitottságát célozzák. Ellehetetleníti ugyanis a szökés kudarcának átélését, ahogyan Bresson – többek között – a hangokkal bánik: egyes hangokat felerősít, másokat teljesen elnémít. A néző nem is tud Fontaine-nel azonosulni, hanem tanúként, szemlélőként van jelen, és „nagyon éber állapotban” (13.) találja magát. A hangmérnöki munka ilyen tudatos használata arra int, hogy a néző érzékszerveire irányuló hatásokat önértékükön vizsgáljuk, és az auditív hatások nyomába eredjünk. Bresson szerkesztésmódjában, belső filmstílusában más arányban van kép és hang, mint amit megszokhattunk (pontosabban, ami a XX. század derekán megszokott volt). A hang nem pusztán hozzáadott érték, vélekedik a szerző, amely mindössze arra szolgál, hogy hitelesítse a képet, így a vágás Bressonnal „nem a cselekményen, hanem az autonóm vizuális és auditív elemek közötti kapcsolaton alapul”. (17.) Michel Chion *Un art sonore, le cinéma* című könyvében (2009) szintén érintette Bresson filmjét, és arra jutott, hogy a hangot a képhez viszonyítva kell elemezni, azaz elvetette az autonóm hangminőségeket. David Bordwell és Kristin Thompson viszont arra mutat rá 1997-es, máig tizenkét kiadást megért könyvében (*Film Art: an Introduction*), hogy az *Egy halálraítélt megszökött* irányított hangtechnikája formálja a filmélményt, ezért a néző helyesen teszi, ha a hangok tematikus tartalmán túl sajátos tulajdonságaikra is odafigyel. Huvenne úgy gondolja, szükség van egy új elméleti keretre a bressoni „belső stílus”

megértéséhez és a hang szerepének helyes megismeréséhez a le cinématographe-ban. A filmhang fenomenológiai megközelítése alkalmas eszköznek tűnik számára.

Egyik írásában Merleau-Ponty par excellence fenomenológiai művészeti formának nevezte a filmet. Ha franciáként honfitársa, Bresson járt a fejében, akkor szerzőnkkel egyetemben indokoltnak tarthatjuk ezt a közvetlen megfeleltetést. Az *Egy halálraítélt megszökött*ben a rendezői szándék szerint a mozgókép és a hangok kölcsönhatásai kerülnek előtérbe, és kevésbé számít az, ami benne látható és hallható. Mozgóképirás és hangírás egymást támogatják. Ezeket a kölcsönhatásokat a vágás segít ritmikussá, követhetővé tenni. Huvenne szerint a filmkészítés olyan új megközelítése ez, amely „közvetlenül a közönségre irányul. A közönség átéli a filmet.” (24.) Bresson filmjében a hangok többségét a szereplők gesztusaihoz kapcsolódóan halljuk (léptek zaja, ajtónyitás stb.), ugyanakkor a szökés gondos tervezése közbeni kielezett helyzetekben olykor igen takarékosan használja azokat: a nagyobb átélhetőség kedvéért elhagyja a környezeti zajokat.

Chion, aki nem melleleg musique concrète zeneszerző is, alapművet írt a filmbeli hangokról (*L'audio-vision: Son et image au cinéma*). Felfogása szerint a néző soha nem csak nézi vagy csak hallgatja a filmet, hanem e két tevékenységet egyszerre végzi. Az „audiovizíó” olyan észlelési mód, amelyben „a figyelem a képre összpontosul, miközben a hang egy sor olyan hatást, tudatosságot és jelentést hoz létre, amelyek látszólag a képből erednek”. (32.) Példája Jacques Tati *Hulot úr nyaral* című filmje (1953), ahol a szabadban játszó gyerekek hangját halljuk, és olyan kép idéződik fel bennünk, amely nem jelenik meg a vásznon. Szinkrézisnek nevezi azt a jelenséget, amikor mintegy automatikusan és óhatatlanul összekapcsolunk egy hangot egy lehetséges hangforrással a vásznon. Chion szerint a filmnézés mint érzékelés középpontjában a látás van, megközelítésmódja képközpontú. Ennek megfelelően a filmhang három formáját határozza meg aszerint, ahogyan a hang elhelyezkedik a képhez képest: a vásznon vagy képernyőn belüli diegetikus („son-in”), a képernyőn kívüli diegetikus („sonhors-champ”), valamint a nem diegetikus („le sonoff”) hangot. Az első forrását látjuk a film diegetikus világán belül, a képen. A második forrását nem látjuk, mégis a cselekmény téréidejéhez kapcsolódik. A harmadik pedig azon kívül helyezkedik el, láthatatlan, és nincs összefüggésben a vásznon megjelenő képpel. Majd mindezt alkalmazza az *Egy halálraítélt megszökött* hangtopográfiájára: a képernyőn kívüli hangok lehetővé teszik a cellán kívüli életvilág auditív, nem vizuális felidézését. Huvenne azonban továbbmegy. A Bresson-film egyes jeleneteihez mérten nem tartja kielégítőnek ezt a hármas felosztást – ugyanakkor Chion később kibővítette koncepcióját a környezeti hangokkal, a belső

hanggal és a mediálisan (például rádióval vagy telefonnal) közvetített hanggal. Szerinte ebből a hanganalízisből nem derül ki, hogy milyen a rab Fontaine viszonya a celláján kívüli hangokhoz, azaz nem teszi érthetővé a Fontaine-nel való együthallgatás befogadói izgalmát. Majd pontosít: a diegetikus hangokat „hol Fontaine-nel együtt hallgatjuk, hol pedig Fontaine cellán belüli cselekedeteinek hangjait halljuk, függetlenül attól, hogy ezeket maga Fontaine érzékeli-e vagy sem”. (34.)

Huvenne két másik filmhangelméletet is ismertet. Gilles Deleuze hang és kép autonómiájáról beszélt, míg Véronique Campan *L'écoute filmique* (1999) című könyvében Husserl belső időtudat fogalma szerint dolgozta ki a filmbeli hang és a filmhallás megközelítését. Utóbbi filozófiai megközelítése új szempontokat ad a filmhang tanulmányozásához. Chion és Deleuze hang és kép komplementer viszonyáról értekezett, Campan azonban a filmbeli hangok akusztikus nyomairól és térbeliségükről, miközben kifejezetten fontos gyártási munkafázisnak tartotta a filmhangon elvégzett utómunkálatokat. A szerző Edmund Husserl és Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájának segítségével győződik meg Campan felismeréseinek helyességéről: „a filmbeli hang és hallgatás fenomenológiai megközelítése nem indulhat ki az »objektív« hangból, hanem azok megtapasztalásából kell kiindulnia”. (48.) A kérdés az, hol és milyen mértékig van szerepe ebben a hangnak. Érdekes tehát megvizsgálni az érzékelő vagy átélő szubjektumot, akinek a tapasztalatát kiszínezik a hangok. Huvenne a husserli kinesztetikus érzetekre hivatkozik mint a hangok észlelésének egyik lehetséges fenomenológiai összetevőjére. A filmbeli hang a megtestesült észlelő számára jelenik meg, aki testileg-fizikailag rezonál rá, és elevebbé, intenzívebbé teszi vizuális figyelmét – anélkül, hogy reflektálna a kinesztetikus átélésre. Tehát a figyelmes hallgatás a filmhanggal való együttmozgás és a hangon keresztül történő mozgás.

Bresson nem akarta, hogy azonosuljunk az *Egy halálraítélt megszökött* című filmjének hőisével (többek között a színészi játék is ezért visszafogott). Hanem azt célozta, hogy a néző olyan kapcsolatba kerüljön vele, amit Husserl Paarungnak, párosításnak, társításnak nevez: a másik ember látott vagy megfigyelt teste nem pusztán egy (három- vagy a filmben kétdimenziós) tárgy, mivel megjelenése pszichikai helyzetének társmegjelenítésével jár együtt. Érzékeléskor társtulajdonságait is tapasztaljuk, összekapcsolódunk velük. Huvenne ezt toldja meg Merleau-Ponty testsémafelfogásával: „a film ismeretlen, megélt világokba vezethet el minket; a film képes új tapasztalatokat nyújtani számunkra. Az egyes szereplők virtuális testsémáját és megélt világát pedig a színésznek kell megteremtenie.” (65.) Kölcsönhatás van a testséma és az érzékelhető lét vagy valóság struktúrája között. Hozzátehetnénk, ennek

a kölcsönhatásnak a fiktív filmes közegbe való közvetlen beágyazását láthatjuk például a *Dr. Caligari* (1920) számos ünnevelt jelenetében, ahol a színészek, különösen a Cesarét játszó Conrad Veidt mozgása az expresszionista képzőművészek megalkotta díszlethez idomul. Nagyszerű példája annak, miként lehetett filmnyelvi erényt kovácsolni a német expresszionista film színpadszerűségének szükségéből.

Szerzőnk szerint a test reflexiót megelőző intencionalitása, ahogyan azt Merleau-Ponty érti, közel van Bressonnak a világban, a valóságban feltételezett automatizmusához, aki a színészeit arra ösztökölte, hogy a gondolkodás, az elme közrejátszása nélkül cselekedjenek. A kinesztetikus tapasztalásban ugyanis előbb a világra való érzékeny nyitottság jelenik meg, és csak másodlagosan a tárgy(ak)ra irányuló intencionalitás. Ha tehát fenomenológiailag közelítünk az *Egy halálraítélt megszökött* „belső stílusához”, akkor felismerhetjük, hogy „Bresson a *le cinématographe*-fal egy (filmes) életvilágot akar felidézni képekkel és hangokkal, nem pedig egy történetet akar elmesélni. [...] Ahelyett, hogy azonosulnánk Fontaine karakterével, inkább vele tartunk a menekülésben. Ily módon a film olyan élménnyé válik, amely Fontaine karakterének empatikus megértésén keresztül gazdagítja a világra vonatkozó perspektívánkat.” (71.) A filmhang fenomenológiai leírásában a közvetlen érzékszervi tapasztalaton van a hangsúly, hang és hallás reflektív vagy prereflektív tudatosságán.

Az elméleti eszmefuttatások után Huvenne értékes esettanulmányokat közöl. Megállapítja, hogy például Alan Clarke *Elefántjában* (1989) csak elsőre tűnik hagyományosnak a tényszerű közlésmóddhoz, szinkronban lévő hanghoz és képhez, valamint a ritmikus cselekményvezetéshez rendelt diegetikus hang. A motivikusan felépített film akusztikus világa néhány hanghatás kombinációjából „aurális teret” (85.) képez, amely anélkül összpontosítja a néző figyelmét, hogy megkövetelné tőle a reflexiót. Márpedig ez éppen olyan aspektusa a filmhangnak, amiről többnyire megfeledkeznek. A film mint egységes hatású egész a hangot, a beszédet és a képet nem alá-, illetve fölérendeltségi viszonyban tartalmazza. Egyik sem előzi meg a másikat. A filmhangon belül pedig még az érthető-kivehető szavak sem előbbre valók az aláfestő zenénél vagy a hangeffektusoknál, hanem a filmkompozícióba integráltan mindezen elemek jelentéshordozó és -bővítő funkcióval bírnak. Huvenne nem tér ki rá, de a (hangos)film ilyen megközelítése, valamint kép, hang és cselekmény viszonyának taglalása éppenséggel Richard Wagnernek az operadramáról szóló elméleti írásainak közvetlen folytatásaként is felfogható. Amikor Wagner a színpadkép látatóerejének kiaknázására törekedett, és bevezette forradalmi technikái újításait, mediális tekintetben már a film ösztömvésze lebegett a szeme előtt.

A szerző szerint felismerései „megkérdőjelezik a filmkészítés hagyományos munkafolyamatát, amely a képszerkesztést és a párbeszédet helyezi előtérbe, majd másodlagos lépésként hozzáadja a hangot és a zenét”. (107.) Felfogásában ugyanis a filmes szerkesztésmód alapja intuitív, ami a reflexiót megelőző testi intencionalitáson keresztül érthető meg. Jean Vigo *Magatartásból elégtelen* című filmjének (1933) csúcspontja, amikor a bentlakásos iskola fékezhetetlen és lázongó nebulói párnacsatába kezdenek a gyéren megvilágított alvóhelyiségben. Merleau-Ponty csodálattal nézte, ahogy a tetőfokára ért, rögtönzött csata felvételét a rendező lelassítja, és Maurice Jaubert visszafelé lejátszott zenéjét illeszti hozzá. „Nem a szem és nem is az elme az, ami a mozgást érzékeli. Az egész test sémája az, ami megéli a mozgást” (108.) – idézi Huvenne a filozófus következtetését. Michel Chion tézise úgy szól, hogy nemcsak nézzük, hanem hallgatjuk is a filmet. Huvenne ezt továbbgondolva azt állítja, hogy nemcsak nézzük és hallgatjuk a filmet, hanem elsősorban kinesztetikusan együtt is mozgunk annak multiszenzoros médiumával. „Következésképpen a filmhang nemcsak a hallgatással, hanem a mozgás élményével és az audiovizuális érzékeléssel is összefügg. A hang a filmben nemcsak a képpel együtt létezik, hanem feltárja a láthatatlant, felidézve képeket, tereket, mozgásokat, érzéseket, érzelmeket. Az úgynevezett passzív hallgatás, a hangokkal való testi rezonancia és az a tény, hogy a test áll a hallgatás középpontjában mind fontos elemei a film és a filmhangok megtapasztalásának és érzékelésének.” (113–114.) Huvenne ezt nevezi tetest öltött hallgatásnak.

Thomas Elsaesser és Malte Hagener (*Film Theory: An Introduction through the Senses*, 2010) nyomán azzal folytatja, hogy a hallgatás olyan térérzékelés, amelyben a néző fizikai jelenléte akusztikusan, szenzomotorikusan, szomatikusan és affektíve összefonódik a film textúrájával. Ezért a filmpercepcióban a hangsúly a néző térérzékelésére és belső tapasztalatára helyeződik. (116.) A plánba szorított látómező a filmben tágasabb, mint ami a látóterünkben van: a néző a fülével is lát. A hangokból összeálló auditív tér kiterjeszti a virtuális tér tapasztalatát, mivel filmnézés közben „minden érzékszervünkkel filmes teret hozunk létre”. (118.) Ennek a kiterjesztő nézői tapasztalatnak a megalapozását látjuk Bresson Fontaine-je esetében, aki a menekülés szándékával hallgatózik és cselekszik a börtönben. A közeledő börtönőr visszhangzó lépései nemcsak a tér megképződését segítik elő, hanem a „motorikus képzeletet” is serkentik, amely „olyan dinamikus állapotként definiálható, amelynek során az egyén mentálisan szimulál egy fizikai cselekvést. Ez a fajta fenomenológiai tapasztalat azt jelenti, hogy az alany úgy érzi, végrehajtja a cselekvést.” (123.) A filmnéző, aki megfigyeli és hallja Fontaine cselekedeteit, peripersonális zajkelté-

sét (hallható lélegzetvétel, köhécseles, lépések zaja, fizikai érintkezés a tárgyakkal) és életvilágát, rezonál rá, interszubjektív-kinesztetikus módon társul vele (Paarung).

Huvenne ezután megvizsgálja, majd néhány példán bemutatja a filmelmélet különféle térfogalmait, hogy árnyalhasa a Merleau-Ponty-féle belülről megformált teret. A Laura Marks, valamint Pierre Boulez nyomán Deleuze és Félix Guattari kidolgozta „barázdált tér” (más fordításban bordázott) a pozíciót lehetővé tevő referenciális tér, míg a „sima tér” a referenciák nélkül megélt tapasztalati tér. A filmben látható életvilág terére a barázdaltság jellemző. Beszél továbbá az aurális architektúráról, az eseménytérrel és a hangtájokról vagy a Peter Sloterdijk javasolta szferológiáról, amely majdhogynem az embrionális állapotig nyúlik vissza az anyaméhben észlelt, a „megtestesült” tetest körülvevő nem-hangokig (noobject). A kumulatív sorjázó példák közül Stanley Kubrick korszakalkotó sci-fije, a *2001: Űrodüsszeia* (1968) említendő, amely Ligeti György *Atmosphères* című zenekari művének felhasználásával készült (a rend kedvéért jegyezzük meg, hogy Kubrick nem kért engedélyt a darab felhasználására). Szerzőnk a zene kiváltotta zsigeri élményről beszél, sőt a filmképpel kombinálva egyenesen transzállapotról, amelyben „a hang az audio-nézőt [audio-viewer] közvetlenül az élmény középpontjába helyezi, és összehangolja a térbeli érzékeléseket a medializált környezetben”. (141.) A hasonló másállapotok nem is olyan ritkák a filmművészetben, mint elsőre hinnénk. Nézzük meg a mozi nagy vizionárusainak alkotásait: Alejandro Jodorowsky valamelyik észbontó, egyszerre blaszfémikus és szakrális jelenetét *A szent hegyből* (1973), Roman Polański magabiztos thrillerét, az *Izonyatot*, amelyben Catherine Deneuve menthetetlenül megőrül, vagy vegyük elő Andrzej Żuławski bizarr erotikus filmjét, amelynek antropológus férfinőse dobpergés kíséretében válik ellenállhatatlan szeretője – nem túlzás – martalékkává (*A sámán ereje*, 1996). De még a játékfilmes-televíziós alkotók is képesek eksztatikus állapothoz közelítő, multiszenzoros élményben részesíteni nézőjüket: elegendő David Lynch 2017-es *Twin Peaks*-ének illogikus cselekményszövetébe varrt, formabontó jelenetezésére utalnunk.

A néző tudatában vagy képzeletében megformálódó virtuális tér alapvető összetevője az auditív hatásegység, amely sosem tisztán statikus, hanem állandóan alakulásban lévő. A közönség együtt mozog a filmbeli, dinamikus mozgó hangokkal, és bejárja az auditív színtereket. Az *Apokalipszis most* (Francis Ford Coppola, 1979) saigoni hotelszobában sínylődő hőse a dzsungelbe kívánczik, ezért a diegetikus utcazaj dzsungelhangokká változik át, így a néző virtuálisan egyszerre két térben jár-kel.

Huvenne ezen a ponton lezárja az elméleti szakirodalom esettanulmányokkal színesített áttekintését és ér-

tékelését, és visszatér az *Egy halálraítélt megszökött* című filmhez, hogy képről képre és hangról hangra kielemezze annak egyik kulcsjelenetét. A vizsgálat eredménye az audiovizuális akkord, amely „különböző idők, terek és életvilágok együttélését hangsúlyozza a filmben. Nevezhetnénk multiszenzoros polikinetikus csomónak is [Tim Ingold fenomenológiai antropológiájából kölcsönözve a kifejezést]: az életvilág különböző aspektusaira vagy különböző életvilágokra utaló, különféle dinamikus mozgások együttélése, amelyben érvényesülhetnek az érzékek egyediségei, hogy a hallgató vagy néző (testi) tapasztalatában egyesüljenek.” (155.) Az audiovizuális akkord idő- és térrétegeket, külső és belső világot kapcsol össze. Szerzőnk tisztában van azzal, hogy a film médiumára vonatkozóan ez a fogalom olyan általános érvényű, hogy „a film bármely pillanata audiovizuális akkordnak tekinthető”, ezért inkább arra szorítkozik, hogy a film egészének „horgonypontot képző”, „gondosan előkészített, sarkalatos pillanataként” definiálja. (159.) Lessing a *Laokoön-csoport* értelmezésében éppen ezt nevezte a vizuális művészetek termékenyen megválasztott pillanatának.

A szűken értett audiovizuális akkord tehát a különböző rétegek találkozására, egymásba olvadására reflektál. A hallgató-néző teste és tudata együtt rezonál az akkord nyomán létrejövő benyomások sokaságával. Ezek a rezonanciák vagy kinesztetikus élmények és belső idő-tudatok ugyanannak a komplexitásnak a különböző értelmezéseit eredményezik. Az audiovizuális akkord „mint fogalom tehát elemzőeszközként használható a film összetettségének megértéséhez, annak megértéséhez, hogy a filmkészítő hogyan vezeti végig a nézőt a filmen”. (160.)

A szerző Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* című klasszikusán (1954) is bemutatja az audiovizuális akkord működését. A főszereplő által megfigyelt szemközti lakás érzékelhető hangjai hiányoznak. A néző virtuálisan társul a nyomozásba, a főhőssel együtt azonban ő is csak elképzelni tudja, mi történhet a gyanús lakásban, ami nemcsak a „suspense” kiválóan megválasztott eszköze, hanem – tegyük hozzá – a néző képzeletére hártott virtuális érzékletesség tételé is: a vizuális érzékelés itt szükségképpen más térre utal, mint az auditív. Hasonlóan irányított nézői figyelmet ír elő, mégis másfajta nézésre ösztönöz Chantal Akerman *Là-bas* című dokumentumfilmje (2006) vagy Jafar Panahi *Ez nem egy film* című alkotása (2011). Míg a Hitchcock-elemzés azt példázza, hogyan vonatkoztható az audiovizuális akkord a képet és hangot egybeszerző filmkompozícióra, az Akerman-film a néző, azaz a testet öltött tapasztalás és érzékelés szempontjából hasznosítja a Huvenne által javasolt módszertani fogalmat. Az előbbi módozatnál maradván Bresson filmjének kísé-
rőzenéjéről olvashatunk részletes elemzést. Mozart *c-moll miséje* (K. 427) nyolc alkalommal csendül fel a halálraítélt

történetében. A *Kyrie* motivikus használata változatos megoldásokkal ágyazódik a szökés megtervezésébe és kivitelezésébe. Itt hadd tegyünk egy közbevetést. Elsősorban a filmművészet technikai meghatározottsága miatt az *Egy halálraítélt megszökött* ma már bizonyosan nem nyújtja azt az audio(vizuális) élményt, mint egykori közönségének. Ez nem Bresson hibája, hanem a technikai eszközök fejlődésének, a hangmérnöki lehetőségek finomodásának egyenes következménye. Fülünk hozzászólt a pontosabb hangzásokhoz. Szemmel látható és füllel hallható, hogy adott térbeli viszonyok között egy-egy effektus nem szólalhat meg úgy, miként a film mutatja nekünk. Így mindaz, amit Huvenne következtetésként elénk tár, csak korlátozott mértékben, fenntartásokkal igaz, néhány jelenet (különösen a nyitójelenet) tekintetében pedig kifejezetten félrevezető és hihetetlen.

A harmadik rész bevezetője röviden kitér a hangosfilm kezdeteire és kifejezetten olyan szovjet rendezőkre, mint Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin vagy Szergej Eisenstein. Felfedezi náluk az audiovizuális akkord korai megfogalmazásait. Vertov például arról értekezett, hogyan lehet többletjelentést előidézni a szinronizálással vagy a hang és kép közötti átjárással, míg Pudovkin a hangosfilm „megtestesült” megközelítésének egyik első teoretikusa. Említi Balázs Bélát, aki hallási térről és a hangok jelentésbővítő sajátosságairól beszélt egyik írásában. Andrej Tarkovszkij is idézi, mert szerinte ő gondolkodott a filmes ritmusról a legpontosabban. Ugyanakkor nem feltétlenül meggyőző, ahogyan saját találmányát, az audiovizuális akkordot Tarkovszkij-idézetekkel vegyíti. Egy helyütt például Tarkovszkij a filmanyag összeillesztésének és vágásának nehézségeiről beszél, azaz lényegében egy kompozíciós folyamatról az utómunkálatok során. Ezt a tevékenységet azonban Huvenne minden átmenet nélkül testi mozgásérzékelésként értelmezi. Az audiovizuális akkord filmelemzői alkalmazásához ezután bemutatja lehetséges módozatait, és bőséges példátartat rendel hozzájuk, több tucat alkotást felemlítve: szinronizálás (öt altípussal), életvilágokat kapcsolatba hozó szinkronizálás (két altípus, ahol az egyik példa Tarr Béla *Sátántangója*), valamint a testsémát, illetve változásait feltáró mód.

Huvenne filmfelfogásának alapját valóban a hallás élménye adja. De mivel magyarázható az a körülmény, hogy nem ejt szót olyan filmtípusokról, amelyek az érzékelésben nem lesüllyesztenek vagy feltűnésmentesen ötvözik a kísé-
rőzenét a képpel, hanem egyenesen kiemelik az audiovizuálóból: a musicaltől a horroron át a dzsessz- vagy popzenét kiaknázó közönségfilmig? Vélhetően éppen azért foglalkoztatja a képbe ágyazott vagy oltott hang, mert azt szeretné jobban megérteni, hogy mi történik a filmélmény reflexiót megelőző szintjén. (257.) És bizonyosan abban a megjegyzésében is sok igazság van, hogy

dacára a feloldott filmhangnak „nem szabad alábecsülni azt a hatást, ahogyan a közönség az érzékelt hangokra rezonál”. (Uo.) Audiovizuális akkordja a szinesztézia fontosságára, első hallásra-látásra megfejtethetlen összetettségére irányítja a figyelmet, a „testet öltött audiovizuális élményre”, amely egyazon tapasztalatban egyesíti a különböző érzéki benyomásokat.

Az utolsó fejezetek egyikében azonban mégis kiter a filmhang egyik autonóm válfajára, a zenei kompozícióra. Gus Van Sant *Gerry* című filmjét (2003) hozza fel példaként, amelyet Arvo Pärt *Spiegel im Spiegel* és *Für Alina* című darabja kísér. Az amerikai rendező lemondott a mainstream moziról, és mások mellett Bressonra, Akermanra és Tarr Bélára hivatkozik önvallomásaiban. A zenei hangokat egyrészt arra használja, hogy beléptessen filmjének két hőse fizikai állapotába, és megértesse a tájhoz való viszonyukat, másrészt virtuális auditív tereket alkot, amelyek más fényben tüntetik fel a szemünk elé táruló tájképet, benne a két emberalakkal. Az aláfestő vagy kísérőzene gyakran hangolja a nézőt, aki a kompozíció hatására bizonyos kimondatlan elvárásokkal fordul a cselekmény vagy a szereplők felé. Tehát nemcsak a színészi játék, hanem a zene is lehetővé teszi számunkra, hogy „testet öltött kapcsolatot alakítsunk ki a filmmel”. (302.)

Végezetül erre hozzunk egy másik példát, Ingmar Bergman *Őszi szonátáját* (1978). E kései, szonátaszerkezetű kamaradarab egyik nagyjelenetében a világhírű zongoraművész Charlotte-ot (Ingrid Bergman) látjuk a lánya (Liv Ullmann) társaságában, az utóbbi zongorájánál. Az anya az előadó-művészet oltárán feláldozta lányával való kapcsolatát, míg az anyai szeretet és gondoskodás nélkül felnövő Eva megörökölte a szeretetre való képtelenséget,

és tele van életre szóló sérelmekkel, panasszal és váddal. A zongorán, némi vonakodás után, Eva előadja Chopin Op. 28-as sorozatának második, *a-moll prelűdjét*. Rögtön a darab elején a bal kéz ritmikája széteső, a tempó végig egyenetlen. Játéka alatt szűk szekondra vált a plán, hol oldalnézetből az igyekvő, szájtátva játszó lányt, hol szemből az anyát mutatva. Bergman pontosan vág a zene ritmusára. Charlotte következik. Lehajtja a kottaállványt. A plán is megváltozik: enyhén felülnézetből, premier plánból látjuk. Vágás után a közelibe bekerül Eva fáradt, nyúzott arca. Őt szemből látjuk, anyját oldalnézetből. A két arc vonala érintkezik. Bergman a prelűd végéig megtartja ezt a plánt: Eva lassan leszegi a fejét, Charlotte rendíthetetlenül játszik tovább. Eva ismét felnéz, végül elfordítja és lehorgaszítja a fejét, megbontva ezzel a képkompozíciót. Az utolsó ütemek alatt megint a billentyűkön játszó kezek plánja keretezi Charlotte teljes értékű játékát. Az arany színű Steinway felirat meg-megcsillan a zongora fekete testén. Huvenne audiovizuális akkordja anya és lánya kibeszéletlen konfliktusáról szól. A néző nemcsak a hol intim, hol kínzó közeli plánokon keresztül élheti át (és értheti meg) a két ember viszonyát, hanem a zene által is, amely nem válik hermészi közvetítővé kettejük között: Eva hiába igyekszik a Chopin-prelűdön keresztül szóvá tenni a szakadékokat rejtő kimondatlanságokat, és Charlotte sem tudja tökéletesre csiszolt technikájával pótolni emberismeretének hiányosságait. A jelenet előadóművész-esztétikai és élettechnikai kérdésfelvetés egyszerre, míg kettejük zongorajátéka auditív módon vetíti előre kapcsolatuk kudarcát. Bergman kompozíciós bravúrja, hogy a zenén keresztül interszjektív átélést kínál az arra fogékony nézőnek.