

PRIORITĂȚILE INCONTESTABILE ALE FILMULUI SONOR

SILENT FILM - SOUND FILM

ANDREI BURUIANĂ,

conferențiar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Born as a silent film it wasn't meant to last for a long time. In movie theaters the film was accompanied by single musicians or orchestras depending on the level of the theater and the type of the motion picture. On the other side directors were looking for a sound interpretation in the design of editing. The introduction of sound films was not accepted well by some part of the audience. They were not against sound in films as a whole, but against talking films. Unfortunately even today directors think according to the laws of silent films. One should think about creating a sound film not when it is finished but all the time beginning with the literary text and screen play.

În epoca filmului mut, fiecare sală de vizionare dispunea de un pianist sau de o orchestră de cameră ori simfonică (în funcție de statutul său și de genul filmului), care aveau sarcina să acompanieze imaginile cu emanații sonore după o partitură compusă special.

Această muzică nu era menită să fie ascultată ca una de concert. De regulă, muzica de acompaniament ilustra acțiunea sau peisajele prezentate pe ecran, fără a se implica în procesul narativ.

Regizorii, la rândul lor, nu aveau nimic în comun cu asemenea utilizare a muzicii. Mai mult, decât atât, ei considerau (printre aceștia și Serghei Eisenstein) că lucrul regizorului asupra unui film se termină cu finisarea montajului, folosind o serie de construcții complete de montaj sau supraexpresiuni ce trebuiau să substituie sunetul. Indiscutabil, deși filmul mut se afirmase ca artă, vizionarea putea fi comparată cu viața privită din spatele unui geam, prin care nu pătrunde sunetul. Apariția sunetului a „deschis” acest geam. Zgomotele, vocea umană au fost auzite, dând viață imaginii și acțiunii, devenind un mijloc de relatare a subiectului.

Împotriva sunetului în film se pronunțau mulți regizori cunoscuți, printre care și Rene Claire, Charles Chaplin și alții. Charles Chaplin, numit Prințul Tăcerii, pentru că n-a folosit decât prea puțin cuvântul spre a emoționa și convinge, s-a ridicat, după spusele unor exegeți, prea sus pentru a coborî și a porni pe o cale nouă. Fiind un adept al *mutului* prefera rolul surdului într-un film vorbit.

De menționat că majoritatea oponentilor erau împotriva filmului vorbit, dar nu celui sonor. Filmul vorbit, considerau aceștia, ar fi însemnat un pas îndărăt, mișcarea spre o dependență orbească față de cuvânt, un pericol care ar distruge o imagine extraordinară, nefast prin consecințele sale. Cinematograful s-ar fi transformat într-o unealtă de transpunere a pieselor teatrale pe ecran.

Cinematograful vorbit, după cum afirma Rene Clair, era „*un monstru redutabil, creație contra naturii, datorită căreia ecranul va deveni un biet teatru, teatrul săracului, iar piesele ... vor fi trase în sute de exemplare*” [1, 43]. Asta însă nu înseamnă un refuz absolut la dialog. Luigi Chiarini, teoretician, scenarist și regizor de film italian, considera că dialogul „*trebuie să slujească la scoaterea în evidență a interpretării*” [2, 332] de aceea, sonorul impune o conștiință estetică în ceea ce privește întrebuintarea sa.

Realitatea, zice Marie Epstein, e o funcțiune. Cinematograful inventează fenomenele, preschimbă

materia în spirit. Cinematograful e un creier mecanic care primește excitații vizuale și auditive pe care le coordonează într-un mod propriu în spațiu și în timp, elaborându-le și combinându-le [2, 343].

Cercetările și istoria celei de a Șaptea Arte ne convinge că filmul contemporan (după Andre Malraux) nu s-a născut din modalitatea „de a face auzite vorbele personajelor filmului mut, ci din posibilitățile de expresie conjugate, ale imaginii și ale sunetului” [1, 147]. Scriitorul și esteticianul francez este ferm convins că filmul devine artă când regizorii înțeleg că predecesorul sunetului cinematografic nu este discul, ci compoziția radiofonică.

Nu există o altă artă care ar fi atât de dependentă de tehnică, și trebuie să conștientizăm că fiecare descoperire în acest sens este o îmbogățire a expresiei, a imaginii, că *cinematograful este adecvat în specificul afirmării omului modern și interpretării vieții mecanice și active a timpului nostru*. Folosirea sunetului, afirmă teoreticianul englez, Roger Manvell, duce la o creștere a *potențialului expresiv*, la o poezie filmică *mai complexă și mai bogată ca urmare a corespondenței imaginilor cu sunetul și a sunetului cu imaginile vizuale* [2, 366]. Ca și poezia, vom continua gândul, filmul își trage puterea din compararea imaginilor și înlănțuirea ideilor și juxtapunerea acțiunilor.

După ce finalizase *Dezertorul*, Vsevolod Pudovkin a ajuns la concluzia că filmul „este o sinteză a fiecărui element vocal, vizual, filozofic” și prezintă o modalitate „de a transfigura lumea cu toate liniile și umbrele sale într-o artă nouă...” [2, 193]. În manifestul ZAIAVKA, pe care l-a semnat împreună cu Serghei Eisenstein și Grigori Alexandrov, se spune că „pentru dezvoltarea viitoare a cinematografului, singurii factori importanți sunt cei care tind să întărească și să dezvolte montajul expresiv și noile sale moduri posibile, ...e ușor să demonstrăm că atât culoarea, cât și stereoscopia prezintă un interes scăzut față de înalta semnificație a sunetului” [2, 193].

Evoluția filmului sonor a demonstrat că **sunetul este cel mai puternic instrument de care poate dispune creatorul**, în ceea ce privește capacitatea **de a cuceri publicul spectator**, deoarece asta ține de inimă. Fapt menționat de Jean Maudit de Larive: „Când vorbește inima - pieptul, capul și toate fibrele organismului îi sunt subordonate” [2, 331]. Anume aceste cuvinte confirmă faptul că muzicienii, specialiștii creatori ai sunetului de film se bazează pe un aparat unic pentru a descifra lumea sonoră și a exprima idei sonore. Urechea și inima sunt uneltele pasiunii și virtuozității, iar cei care creează sunete și compoziții sonore dispun de chei magice.

Utilizarea sunetului în film este foarte diversă, doar înșirarea acestor modalități ar ocupa mai multe pagini. Ilustrarea, coincidența imaginii cu sunetul, dublarea acesteia, reprezintă cea mai răspândită, din nefericire, și astăzi, și mai puțin eficientă formă. Asincronismul, desfășurarea imaginilor și sunetului, conform unui ritm distinct și separat, răspunde funcției de a spori capacitatea expresivă a sunetului. Vsevolod Pudovkin susținea că unitatea sunetului și imaginii se realizează prin interferența elementelor emotive cu datele viziunii. Dacă în filmul mut exista un conflict între două elemente (două imagini, două secvențe), astăzi putem obține acest conflict între patru elemente. Folosirea în contrapunct a sunetului față de imagine oferă posibilitatea unor noi forme de montaj de mare perspectivă.

Conceptul de asincronism este valabil și pentru zgomote și pentru muzică. O adevărată fuziune (unitate sonoră) între muzică, imagini, dialog și zgomote devine necesară. Filmele trebuie să fie, în anumite sensuri, o rețea complexă de elemente interconectate, un țesut viu care îndeplinește o funcție comună pentru a prezenta un ansamblu de comportamente mai mult sau mai puțin legate și armonizate.

În filmul *Un grand amour de Beethoven (Nemuritoarea iubire)* de Abel Gance există mai multe utilizări *non-realiste* ale sunetului cu efect subiectiv și simbolic. Surzenia în devenire a compozitorului este materializată printr-un fluierat dureros, dar în moment când în imagine se află un copil fluieratul nu se mai aude. Spectatorul își dă seama că acest zgomot constituie o impresie pur subiectivă a lui Beethoven, fiindcă mai târziu pe ecran sunt prezentate imagini zgomotoase mute (fără sunet), văzute de compozitorul surd.

Toate cele **trei componente ale coloanei sonore** (voce, muzică, zgomote sau efecte sonore) **au valoare doar când sunt parte al unui întreg continuu**, când se schimbă cu timpul, când sunt în mișcare și răsună împreună cu alte sunete și cu alte experiențe senzoriale. Aceasta nu înseamnă că trebuie supraîncărcată coloana sonoră. Selectarea și manipularea celor mai importante elemente vor

promova subiectul și vor accentua momentul dramatic.

Pentru a obține un succes, este prea puțin să se efectueze o înregistrare reușită a sunetului pe platou, să fie invitat un bun compozitor, un talentat creator de efecte sonore. Este nevoie ca sunetul în film să fie bine gândit, să fie concepute acele posibilități care ar permite contribuțiilor sunetului să influențeze deciziile creative în alte domenii profesionale.

Îmi amintesc, prin anii '60 ai secolului trecut, devenise o modă de a transpune pe ecran vechile tradiții moldovenești. O echipă de documentariști de la „Moldova-film” a filmat o clacă – acțiune comună cu scop caritabil pentru a-i ajuta pe niște tineri însurăței la construcția casei. După vizionarea materialului mi-au propus să realizez coloana sonoră la acest film. I-am întrebat, dacă s-au gândit înainte ori în timpul filmărilor care va fi rolul sunetului în film, modalitățile de a-l utiliza. Nu am primit vreun răspuns clar, cerându-mi-se să salvez situația. Au încercat să mă uimească prin existența unui cadru, după spusele lor, „extraordinar”. La un moment dat, camera de luat vederi, care urmărea procesul construcției casei, era răsucită, răsturnând imaginea „cap-coadă”. Un asemenea procedeu grozav nu m-a prea inspirat. Acest truc a rămas în opera lor, dar fără participarea mea. Totuși, cum am putea depăși o asemenea situație?

Literatura utilizează posibilitățile infinite ale cuvântului și reușește evocarea imaginilor sonore și vizuale, le prezintă într-un câmp particular de percepție – subiectivul uman. Cititorul își imaginează vocea personajului, *aude* vocea aleasă de el precum și *vede* aproape sau departe. Transpunând aceste noțiuni în limbajul cinematografic, am putea vorbi de prim-planuri, planuri generale, de o *regie* interioară a individului.

În teatru și film, imaginile și sunetele sunt prezentate spectatorului din exterior, la concret. Spectatorul este prins pe neobservate într-o mreajă care-i creează un anumit *concept*, *o idee*.

Rețeaua sonoră în film, mai mult decât în teatru, **expune conținutul povestirii**. Dialogul, muzica, sunetul își exercită influența, prin fascinația lor, asupra spectatorului.

Majoritatea regizorilor de film știu să aprecieze sunetul în film, îi cunosc rostul, dar, în realitate, cunoștințele lor în domeniul utilizării potențialului sunetului sunt destul de mărginite.

Nici vorbă, imaginea constituie elementul de bază al limbajului cinematografic. **Imaginea filmului este realistă**, posedă toate semnele realității.

Sunetul însă, spre deosebire de imagine, **nu cunoaște limite, nu poate fi fixat** și reținut în spațiul unui cadru.

Imaginea, prin ea însăși, nu furnizează nici un indiciu în ceea ce privește sensul profund al evenimentelor, doar afirmă materialitatea faptului pe care îl reproduce. Cu alte cuvinte, **imaginea arată, dar nu și demonstrează**. Sensul imaginii depinde atât de contextul filmic creat, prin montaj, cât și de contextul mental al spectatorului, de nivelul său de cultură, estetic, moral etc.

Printre alte opțiuni, **sunetul**, în primul rând, cel **asincron**, contribuie la **explicarea sensului**, fiindcă descrie împrejurările care duc la eventuale evenimente și acțiuni; sunetul exercită rolul unei unelte menite **să manipuleze publicul**, prin concentrarea atenției, în vederea provocării și obținerii efectului emoțional; sunetul poate face ca imaginea să apară mai mult magică și mai puțin marfă; sunetul îi poate netezi tăietura, făcând-o indivizibilă.

Atât viața, cât și experiențele cinematografice scot la iveală un șir de **modalități de a atrage ochiul** și, totodată, **de a provoca auzul la percepere**. Aceste modalități demonstrează posibilitatea de a obține o imagine vizuală ce predispozează la crearea unei imagini cinematografice artistice. De exemplu, modalitatea **folosirii obiectivelor cu focale lungi sau scurte**. Un asemenea procedeu creează o imagine stranie, ciudată și totodată, atractivă. Imaginile acestea nu sunt obiective, nu corespund celor reale, din viață. Vederea noastră parcă ar fi manipulată. În cazul focalei lungi, dispare profunzimea câmpului, imaginea devine plată. Impresia unui spațiu subiectiv va justifica apariția percepției subiective a sunetului. Aceeași poate fi spus și despre imaginea obținută prin intermediul focalei scurte, doar că, în acest caz, profunzimea câmpului va spori în comparație cu folosirea unei optici obișnuite.

O altă modalitate ar fi realizarea filmărilor **sub un anumit unghi** (racursiu) sau din **plonjeu, contraplonjeu, traveling** etc. Spectatorul va fi pus într-o situație neobișnuită. Din nou, schimbarea elementului spațial va oferi un avantaj pentru sunet.

Întunericul în jurul cadrului, așa zisul *film noir*, ascunde ceva conștiinței noastre, ceva adăposteste, tăinuiește și provoacă niște supoziții. Asemenea imagine o vedem în filmul lui Ingmar Bergman *Trough a Glass Darkly (Prin oglindă)*, în momentul când eroina, pentru prima dată, aude un sunet care o cheamă. Auzul completează acele zone negre (lipsa de imagine), furnizând unele informații despre ceea ce se întâmplă.

De asemenea și **utilizarea prim-planurilor** și, mai ales, a planurilor-detalii ne va face părtași la procesul acțiunii, căci, involuntar, sentimentele trăite de personaj ne vor afecta, iar planurile generale ne vor permite să auzim cât de plin sau cât de gol este peisajul din jur.

Apariția unor **imagini alb și negru**, într-un film tehnicolor, va fi, momentan, percepută drept punct de vedere al cuiva, ceva rupt din context, nu va exprima o prezentare obiectivă (coloră) a realității. Imaginile alb și negru nu vor servi ca sursă de informație, ci doar, ca mijloc de transmitere a ceva specific.

În filme sunt prezente **filmări cu încetinitul** (*slow motion*) care, de fiecare dată, ne plasează într-un spațiu de vis, de delir, provoacă o admirație, o percepere poetică, comunicându-ne, că se va întâmpla ceva ciudat, imprevizibil. Asemenea cadre există și în filmul *Lăutarii* de Emil Loteanu.

Din toate cele relatate, reiese că realizatorii filmului și, în primul rând, regizorul comit o mare eroare considerând că la sunet trebuie să se gândească în mod serios doar în perioada de postprocesare, când este montată deja imaginea și structura filmului, practice, este elaborată. Nici vorbă! Uneori, atât compozitorul, cât și designerul de sunet, supervizorii ar părea să fie avantajați prin faptul că li se dă mâna liberă. Dar, într-o asemenea situație, apare întrebarea: oare regizorul n-ar trebui să aibă concepția sa despre realizarea sonoră a filmului, de ce muzică are nevoie, ce sunete ar fi mai expresive în film, ar avea un impact mai puternic? Acești regizori „pendulează” între două poziții legate de sunet. Una – când dezaprobă rolul important al sunetului, altă – când, la finele montajului primar, își dau seama de apariția unor lacune în canavaua discursului cinematografic, observă existența unor scene slabe, unor tăieturi de montaj nereușite și, doar atunci, își amintesc că sunetul i-ar putea salva. E ca și în proverbul cu pricina: „Casa prost zidită n-o salvează nici tencuiala bună.”

De asemenea, o scenă trebuie filmată cu gândul la unele pauze necesare, în care poate fi inserat sunetul, pentru a ne comunica unele informații importante, ca să ne sugereze o anumită stare de spirit, să evoce un sentiment, să definească caracterul unui personaj, să provoace sau să ciocnească niște idei, să sublinieze un moment dramatic, să ne facă să tresărim etc.

Ideea, structura concepută din timp, selectarea corectă a procedeelelor artistice de realizare, montajul audiovizual implică unitatea „**elementelor sonore-vizuale în dinamica lor și exprimă ceea ce am denumit imaginea motorize-vizuală-auditivă a filmului**” [1, 187].

Filmul contemporan este altfel conceput decât filmul mut. Nu în zadar filmele premiate la cele mai prestigioase festivaluri cinematografice dispun și de cele mai reușite coloane sonore.

Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, E. *A șaptea artă*. București, 1966.
2. ARISTARCO, G. *Cinematograful ca artă*. București, 1965.