

ROLUL ZGOMOTULUI ÎN PRODUCȚIILE AUDIOVIZUALE
THE CONCEPTION OF SOUNDS IN THE AUDIOVISUAL ARTS' SOUNDTRACKS

ANDREI BURUIANĂ,
conferențiar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

The sound and the image in a film is a crucial component. Noises are a force in the art.

The color and the character of the sounds create a certain tension, an atmosphere of excitement that can embody movie heroes. There many ways to use the sound, important thing is that the future filmmakers to know how to use them. My principles are based on both, the theorist's researches in the field, the experience and work of the most known film directors and my own experience. I urge students to use sound in order to create visual art images.

Ce este **arta**? Lev Tolstoi a propus definiția sa, conform căreia **arta** nu-i decât **modalitatea de a comunica o emoție**. Ea își poate avea izvorul în frumusețe sau în oroare. Emoția poate fi provocată cu ajutorul sunetelor, cuvintelor, formelor plastice ș.a. Prin intermediul **ochiului și urechii**, putem **excita emoția în inimă și suflet**.

Începând cu sfârșitul anilor 20 ai secolului XX, numit *secolul cinematografeii*, sunetului i se atribuie un loc important în arta audiovizualului. Aceasta se referă nu numai la *cuvânt*. Regizorul documentarist american Robert J. Flaherty menționa: „...mă bazez... pe imagine și sunet... Cu imaginea și cu sunetul se poate spune aproape totul; cu cuvântul nu se poate spune aproape nimic” [1, 346].

Mulți dramaturgi și regizori nu sunt de acord, considerând cuvântul component principal al partiturii sonore.

Regizorul spaniol Luis Buñuel afirmă: „Detest muzica în film. Tind s-o suprim, căci reprezintă o prea mare facilitate. Câte filme ar „rezista” dacă li s-ar suprima muzica?” [1, 307]

Compozitorii, la rândul lor, se împotrivesc acestei afirmații, declarând că muzica, are un rol primordial în film, considerând-o baza coloanei sonore.

În opinia regizorului rus Andrei Tarkovski, muzica are dreptul să existe în film, dacă este parte componentă a imaginii, și o folosea în cazul în care, dacă nu găsea alte mijloace cinematografice (zgomote – n. a) de exprimare. Faptul că zgomotul devine valoare artistică îl demonstrează de exemplu, filmul *Prin oglindă* de Ingmar Bergman, scena când eroina își iese din minți: o imagine sonoră excepțională ce nu poate fi supusă unei descifrări.

În filmul englez *Gaslight (Lumina de gaz)*, regizat de Thorold Dickinson, un bărbat încearcă să-și aducă soția în pragul nebuniei, dorind să pună mâna pe averea mătușii acesteia care murise. Pulsațiile luminii de gaz sunt acompaniate de zgomote monotone de pași și de foșnete, ce răzbesc din podul casei. Această **coalitie** imagine – zgomote, folosită ca funcție emoțională, îi provoacă eroinei un disconfort psihic și ține spectatorul în suspans pe întreaga durată a filmului.

Un exemplu mai recent și destul de elocvent este filmul regizorului român Cristian Mungiu *4, 3, 2*, premiat la mai multe festivaluri internaționale. Succesul filmului a fost asigurat și de coloana sonoră, realizată prin intermediul zgomotelor. Muzica este folosită doar la sfârșitul filmului, ca fundal al genericului. O utilizare obișnuită a muzicii ar fi transformat pelicula într-o dramă sentimentală și destul de banală.

Exemple sunt foarte multe și toate confirmă că sunetul, ca și imaginea, poate fi utilizat ca mijloc literar – simbolic, cu pretenția de a exprima ceva. Studenții, viitorii cinești, telești trebuie să înțeleagă foarte clar, să conștientizeze faptul că un sunet este o imagine, căci, auzind un sunet cunoscut, noi vedem (ne imaginăm) un anumit obiect. Obiectul văzut ne creează o impresie. Sunetul provocat de obiectul nevăzut naște o nouă impresie despre acest obiect și o cu totul altă impresie, ne va sugera obiectul văzut și auzit concomitent.

Sunetul este caracterizat prin particularitățile sale fizice și factorul psihologic sau psihotehnic. Factorii psihologici de apreciere a sunetului țin de obișnuințele și educația omului. Orice mișcare a unei vietăți sau a unui obiect provoacă sunete: foșnet, fâșâit, scârțâit, ciocănit, dangăt etc. În viața cotidiană ne obișnuim cu aceste zgomote și deseori nici nu le luăm în seamă. Așa se întâmplă că omul nu aude ticăitul ceasului, zgomotele străzii, gării, mării - mai ales, dacă locuiește în preajma acestora. Este știut că soldații în timp de război dorm sub *acompaniamentul* canonadei, bubuiturilor de arme, și se trezesc tocmai atunci, când se lasă liniștea. Din mulțimea de zgomote, conștiința noastră selectează intuitiv doar pe acelea noi, mai puțin cunoscute, fiindcă anume acestea ne provoacă interesul.

Nu putem spune că urechile noastre sunt bine „instruite”, deși recepția auditivă ne poate fi educată, dezvoltată. Memoria auditivă poate fi îmbogățită atât cu sunete noi, cât și cu asociații audiovizuale noi. Legătura directă dintre sunetul auzit și imaginea obiectului care îl produce este o particularitate semnificativă a recepției auditive. Auzind zgomote, omul determină obiectele și ființele, care le produc, locația lor, fără a le vedea. Caracterul pașilor, tusei, zgomotelor ce însoțesc mișcarea cuiva permit să determinăm nu doar cine se află în camera de alături, ci și să bănuim care ar fi dispoziția, starea acestei persoane. Totodată, vom consemna, că o astfel de legătură asociativă audiovizuală are o serie de nuanțe și abateri.

Unul și același zgomot al furtunii provoacă la diferiți oameni, în diverse situații, **asociații, gânduri, sentimente absolut diferite**. Cineva își va aminti de o barcă cu pescari care nu s-a întors din mare, altul - despre prietenul dispărut într-o asemenea situație, al treilea - se va bucura, nu se știe de ce; al patrulea - va fi indiferent față de acest zgomot, dar va auzi piuitul slab al unui țânțar, care se învârte săcăitor, lângă urechea lui. Exemplul respectiv demonstrează cât de diferită poate fi reacția aparatului auditiv uman, cât de diferit este interpretat sunetul auzit. Această particularitate a atenției aparatului auditiv depinde de evenimentele și imaginile ce țin de interesele și sentimentele individului, fapt ce oferă posibilitatea utilizării pe larg a sunetului în lumea artelor: literatură, teatru și, mai cu seamă, în film.

Principiile mele proprii de utilizare a sunetului în cinematografie **sunt bazate pe lucrările marilor teoreticeni**, pe experiența și **operele** celor mai **consacrați regizori**, precum și pe experiență ce am acumulat-o în decursul vieții, ca regizor de film documentar și operator de sunet. La rândul meu, mă strădui să transmit toate cunoștințele mele studenților, pentru ca ei să **înțeleagă bine rolul important, al sunetului în arta audiovizuală** contemporană, ca să reușească să **creze partitura audio-artistică** a episodului și a întregului film.

Ținând cont de faptul că imaginea este relativ obiectivă, iar sunetul subiectiv, același zgomot poate suna alarmant sau cu o nuanță de bucurie sau tristețe. Totodată, în aprecierea auditivă pot avea astfel de devieri atât de mari, încât unul și același sunet să fie confundat cu altul. De exemplu: jeturile de apă de ploaie, scursă de pe acoperiș, pot fi asemuite și confundate cu ciripitul vrăbiilor, iar zgomotul furtunii – *cu plânsetul de copil sau urletul unei fiare*. Ultima afirmație îi aparține lui A. Pușkin în poezia *Буря (Furtuna)*. Această apreciere depinde de specificul aparatului auditiv și de starea psihică a omului într-o situație concretă.

Scriitorul caută **cuvântul** cel mai **potrivit**, pentru a obține o anume expresivitate artistică, actorul - **gestul și intonația**, iar **directorul de imagine – compoziția și lumina** cea mai adecvată. **Realizatorii spectacolelor, scenariilor și filmelor** trebuie să caute **sunetul cel mai exact, mai convingător**, neobișnuit și să nu-l folosească decât atunci, când este nevoie, pentru a dezvălui gândul, a dezvolta subiectul, a caracteriza personajul și, nu în ultimul rând, pentru a determina coloritul emoțional al episodului. Spre regret, acest adevăr adesea nu este luat în considerație de către realizatorii operelor audiovizuale.

Cu câtă dragoste, frumusețe descrie Octavian Goga o dimineată la țară. Ce tablouri sonore găsește?

.....
Și-o spun licuricii la frunze de soc,
Și socul pădurii o spune,
Și frunzele toate grăbite tresar,
Și începe pădurea să sune.

.....
O doină domol se-nfiripă
Și doina o cântă alunii din crâng
Și-o tremură-n murmur izvorul,
Și doina trezește și turma din deal,
Și turma trezește păstorul. [2, 45]

.....

Regizorul Constantin Stanislavski, la montarea piesei *Evreul polonez* de Ekman-Şatrian, folosește abil zgomotele, începând cu uvertura și continuând pe tot traiectul spectacolului. Laitmotivul sonor al spectacolului este un clinchet de clopoțel, ce vine să amintească de sunetul **arginților**, motivul omorului săvârșit de burgomistul Matis, eroul negativ al piesei. Acest sunet provoacă „*O halucinație auditivă – o simfonie de sunete în care sunt amestecate cântarea veselă, muzica, transformându-se, pe neobservate, dintr-o melodie nupțială în una funebră; vocile și strigătele tinerilor se confundă cu vocile sumbre ale oamenilor beți; zăngănitul veselei amintește de sunetul clopotului bisericesc. Dar peste toate*

aceste sunete, aidoma unui leitmotiv al simfoniei, străbate, ba chinuitor și obsedant, ba victorios și amenințător, sunetul unui clopoțel sinistru” [3, 17]. Urmează delirul de coșmar și moartea ucigașului Matis.

Ar fi posibil ca o asemenea realizare sonoră, cu o concentrare intensă de zgomote provocatoare de neliniște și groază, să nu fie acceptată de cineva. Constantin Stanislavski, în amintirile sale, accentuează că sporirea acestei tensiuni este un scop urmărit de la bun început. Și partitura sonoră în calitatea ei de component al dramaturgiei trebuie să introducă spectatorul în atmosfera specifică episodului sau spectacolului.

În **prelegerile** susținute în **fața studenților** acord o mare **atenție** exemplelor preluate din **artele premergătoare** cinematografului și din viață. În acest sens, sunt foarte semnificative exemplele din literatură. Să ne amintim de o scenă din *Aventurile lui Sherlock Holmes* de Artur Conan-Doyle, când Sherlock Holmes și doctorul Watson stăteau la pândă în niște tufari. Din sat se aud pașii și vocile trecătorilor întârziți, iar șopotul ploii mărunte peste frunzișul, tufarul ce le servea drept adăpost, ne sugerează că vremea se scurge. Clopotul anunță ora două și jumătate. Se aude clar scârțâitul porțiței și, peste câteva clipe, un zgomot metalic. Hoțul încearcă să spargă lacătul. Peste puțin timp s-a auzit un trăsnet și au scârțâit balamalele ușii. Acum, când infractorul a pătruns în interior, nu se mai aud zgomote și autorul este obligat să recurgă la imagini. A hârșâit un chibrit și lumina unei lumânări se așterne în cameră. Pe cei din ascunziș nu-i mai preocupă nici bătăile ceasului, nici picuratul ploii. Toată atenția - imaginii!

Un exemplu demn de încurajare și bun de a fi preluat de cinești. Literatura ne oferă atâtea informații și efecte, surse sonore, ce caracterizează nu doar conținutul, ci și forma, apartenența națională. Vorbim nu numai de grai și muzică, dar și de zgomote. Clinchetul zurgălăilor unei troici, plescăitul ritmic al vâslei lungi a gondolierului, sunetul castanietelor – sunt nu mai puțin naționale ca formă, decât imaginea surselor acestor sunete.

Tunetul din nuvela lui Ivan Turghenev *Записки охотника*, de exemplu, răsună absolut altfel decât tunetul din *Regele Lear* sau *Macbeth* de William Shakespeare. Altfel sună ceasurile din *Suflete moarte* de Nicolai Gogol și cel din *Greierul pe sobă* de Charles Dickens etc.

În **film**, aceste **zgomote** nu sunt exprimate prin cuvinte, ca în literatură, dar se **materializează** prin sunetele pe care le auzim. Păstrarea coloritului și a formei naționale o datorăm muzicii și zgomotelor, ce rămân intacte în filmele dublate, când dialogul este tradus și filmul își pierde originalitatea verbală.

Viitorii cinești trebuie să conștientizeze, că într-un film contemporan tot ce ține de sunet ar trebui să fie important. Dacă nu există un principiu al utilizării sunetului și funcția dramaturgiei e diminuată, apare *sonorizarea* accidentală, o coeziune mecanică, ilustrativă a imaginii cu sunetul.

Ca să obții o **veritabilă imagine artistică**, trebuie să **găsești expresivitatea sunetului**, ceea ce necesită vocație, răbdare și muncă. În vreme ce o redare servilă a oricărei mișcări, însoțită de sunete întâmplătoare, nu cere mare efort de la regizor, cu atât mai mult - de la scenarist. Totul, rămâne pe seama regizorului (operatorului) de sunet, care, până la urmă, pune această sarcină în cărucia imitatorilor de sunete, în cazul postsincronizării, iar aceștia, la rândul lor, fără să se mai gândească, umplu cu huruituri întreg filmul, ilustrând fiecare mișcare. Trebuie să ne debarasăm de zgomotele ce nu contribuie cu nimic la subiect, la dramaturgie, la efectul emoțional al episodului.

Trebuie făcută o diferență dintre *naturalism* și artă. Nu întotdeauna ceea ce se aude auzim, și de auzit, în diferite cazuri, nu le auzim la fel.

Să zicem, ne aflăm într-o gară. Zgomotele par a fi obișnuite și bine cunoscute: semnalele locomotivelor, zgomotul roților de tren, anunțurile biroului de informație etc. Nu ne dăm seama că ele sunt o sursă enormă de exprimare emoțională, permit crearea unor imagini artistice sonore foarte interesante. Semnalele și sirenele, anunțurile crainicului ne pot spune foarte multe despre dispoziția eroilor, creând atmosfera episodului. Acestea pot fi alarmante, solemne, triste sau vesele.

O studentă într-o lucrare de curs, referindu-se la viața tineretului contemporan, n-a trecut cu vederea problema drogurilor: un tânăr își face injecția ucigașă, fiola goală se rostogolește căzând pe dușumeaua camerei; un sunet de alarmă (fie un dangăt de clopot, o împușcătură), sincronizat cu căderea fiolei, nu ar fi un zgomot obișnuit, ci ar accentua greșeala fatală, un „subtext” al acțiunii

tânărului, sunând ca o avertizare pentru alții. Totodată imaginea trebuia filmată *relanti* pentru a fi transformată în una subiectivă. Drept exemplu poate servi căderea tubului de cartuș după împușcătură în filmul *The Hurt Locker* (regizor Kathryn Bigelow), premiat în 2010 cu șase premii Oscar.

Cât de des în film auzim ciripitul unor și aceleași păsări în parc, în pădure, indiferent de caracterul geografic, de specia copacilor, de anotimp. În realitate, pădurile de diferite specii de copaci găzduiesc și păsări diferite.

Mihail Prișvin scria că a trăit în pădure „o liniște artistică, plină de viață”, că în sfârșit a găsit copacul care „rage”: era un mestecăn care-și freca tulpina de un plop la o ușoară adiere a vântului [4, 204].

Fizicianul William Bregg, un mare pasionat de natură, spunea că „zgomotul vântului în pădure depinde de specia copacilor. Acele gingașe ale pădurii de conifere de pin îl sparg într-un vârtej, obținându-se un sunet fin de înaltă tonalitate... Pădurea de fag vuieste înfundat și continuu. Dar când plouă - urlă. În felul său sună merii și cu totul altfel „vorbesc” vârfurile brazilor. Zumzăie desigur de salcie” [5, 78].

În film, sunetul, alături de imagine, reprezintă **o componentă de primă importanță**. Câmpul auditiv înglobează, în orice moment, totalitatea spațiului înconjurător, pe când ochiul nu poate cuprinde concomitent decât o arie cu un unghi nu mai mare de șaiszeci de grade atunci, când accentuăm atenția spectatorului asupra unui obiect anume. Zgomotele în artă sunt o forță. **Îndemn** deci viitorii **cineaști** să accepte o asemenea **provocare**.

Referințe bibliografice

1. VOICULESCU, E, *A șaptea artă*. București, 1966.
2. GOGA, O. *Ne cheamă pământul* : poezii I. București, 1969.
3. ЗАКРЕВСКИЙ, Ю. *Звуковой образ в фильме* . Москва, 1961.
4. ПРИШВИН, М. *Избранное*. Москва, 1946.
5. БРЕГГ, В. *Избранное*. Москва, 1934.