

ELIMINACIJA KOT PRINCIP TONSKE

Začela bom z dvema odlomkoma iz dveh dokumentarnih filmov. To sta portreta dveh ustvarjalcev, in sicer poljskega pisatelja Stanislava Lema in slikarja Avgusta Černigoja. Ta filma sem izbrala zato, ker je dialog vpeljan v vsakem filmu na svoj način. V prvem filmu nastopa človek, ki mu je beseda instrument. Junak filma je pisatelj, ki vse svoje ustvarjalno življenje operira z besedo; filmsko informacijo nosi beseda, govor. V tem filmu je beseda objekt in subjekt filma hkrati. Preostali elementi, torej šumi, glasba in slika monologu nekako le „služijo“. Lemov monolog je glavni element akcije, ilustriran je z ostalimi elementi filma.

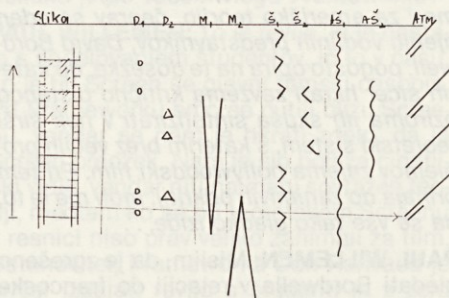
Pri Černigoju pa je popolnoma drugače. Junak filma je slikar, ki mu je glavni način izpovedi slika, sorodna filmski sliki; beseda pravzaprav ne pomeni skoraj ničesar. Če bi sliki odvzeli in če bi ostala samo izpoved portretiranega umetnika, ne bi ta izpoved prinesla nobene informacije ne o njegovem delu ne o njegovem življenju. V filmu o Černigoju je beseda postavljena tako, da je le delček „kalejdoscopa“, sestavni del njegove fizične osebe, ne pa glavni vir informacije. Ta dva načina pripovedovanja narekujejo dva različna koncepta obdelave — v enem je vsebina povedana z besedo, v drugem pa je vsebina povedana s sliko. Oba filma sta sestavljena iz povsem enakih elementov: besed, šumov, glasbe in slike. Spremenil se je samo vodilni element kot izrazno sredstvo portreta.

Pri dokumentarnih filmih se pokaže pri montaži dialoga še en problem. Problem je moralne narave. Mislim, da je to stvar, o kateri se le redko govori, je pa zelo pomembna, zato je treba nanjo opozoriti. Večinoma vsi režiserji začnejo delati filmski portret enako: najprej tonsko posnamejo portretiranca, pustijo ga govoriti. Tako se nabere za osem, deset pa tudi dvajset ur pripovedi. V filmu, ki traja povprečno 20 minut, pa ostane le 5-10 minut njegove pripovedi. Moralni problem za režiserja se pokaže v trenutku, ko se začne selekcija posnetega gradiva. Kaj bo ostalo v filmu, kaj bo treba izrezati? Pri montaži tona se lahko zgodi, da se povsem spremeni pomen tega, kar je nekdo hotel povedati že če izpustimo besedo, stavek. Montažer in režiser se morata pri oblikovanju dialoške steze čimbolj približati načinu razmišljanja portretiranca: ohraniti mora njegov življenjski credo, tudi če se ne strinja z njim. To je njegova moralna obveza do portretiranca, do sebe in predvsem do gledalca. Pri filmih je to lažje kot na primer pri novinarskem intervjuju, saj film osebnost pokaže tudi s sliko.

Drugače je spet pri celovečernih filmih. Za primerjavo sem vzela Tarkovskega: v njegovih filmih dialog nima enake vloge kot v gledališču, literaturi. Formuliran je na pravi, filmski način: dialog ni informacija, ni element, ki spodbuja akcijo in ne govori namesto slike. Dialog je integralni del slike. V filmu, ki sem ga izbrala za analizo (*Žrtvovanje*), dialog ne funkcioniira samostojno, čeprav se film začne z velikim monologom in se hkrati pojavljajo tudi izpovedi „v kamero“ ter dialogi (v pravem pomenu besede) med igralci. Beseda predvsem zapolni premor med dogodki, pove več, kot pokaže slika. Filmske akcije nikoli ne podvaja. Filmi Tarkovskega so za analizo zvoka še posebno zanimivi. Ob primeru tega filma bi rada povedala kako do pravilne dramaturgije zvoka s pomočjo eliminacije. Eliminacija je namreč pri oblikovanju tonske teze najpomembnejši element ustvarja-

nja.

Klasična tonska steza vsebuje osnovne elemente, ki jih najdemo v večini filmov. Mogoče jih je predstaviti tudi v grafični obliki.

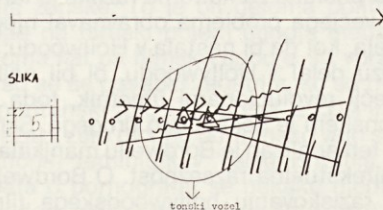


(risba št. 1)

V toku filma posamezni elementi zvoka vstopajo in izstopajo — kot instrumenti v orkestru

Dialog teče na dveh ravneh; na izbrani točki se začne prva glasba, ki se prelije v drugo, ali pa se počasi oddalji. Hkrati z dialogom in glasbo slišimo sinhrono šume, ki so posledica dogajanja v sliki. Nato so na vrsti asinhroni šumi, ki dopolnjujejo ozadje in nimajo vizualnega ekvivalenta v sliki. Zadnji element je atmosfera. Ta naj bi bila okvir, ki označi prostor, ambient, okolje akcije. S pomočjo atmosfere se vsi zvoki zlijejo v celoto.

Horizontalna predstavitev vseh navedenih elementov pa opozarja na zelo pomemben problem filmskega zvoka — nastajanje tonskih vozlov:



(risba št. 2)

Pri kvadratu št. 5 zazveni sedem različnih zvokov hkrati; pojavi se tonski vozle

Kako se izogniti tonskemu vozlu, ki nastane ob sozvočju toliko različnih elementov? Ti vozli so brez dvoma ena najbolj negativnih plati klasične obdelave filma, saj obremenjujejo percepcijo in pogosto celo „preglasijo“ slika. Agresivnost tonskega vozla izvira tudi iz težav tehnološke narave: pri kopiranju tonske steze v svetlobni zapis je dinamika tona omejena na približno 20 dB zato morajo biti vsi ti tonski ele-

menti približno enako glasni. To pomeni nečitljivost posameznih sledi, nerazumljivost dialoga, zamolklo glasbo, nasilne šume. Pri tonski obdelavi se je najtežje odločiti, kako in katere zvoke eliminirati, da bi nastala prozorna mreža, ki bi bila kontrapunkt sliki in bi dovolila filmu govoriti vizualno. Eliminacija naj bi potekala takole:

Dialog sam je del filmske slike; določa ga že scenarij, zato pravilno oblikovan dialog ostane. Glasbo, ki naj bi bila samo podlaga, lahko povsem opustimo. Tako dialog ostane v čistem prostoru.

Drugi element, ki se mu lahko izognemo so sinhroni zvoki. To so zvoki, ki smo jih navajeni iz vsakdanjega življenja in v filmih pogosto po nepotrebnem zavzemajo preveč prostora. Zakaj niso nujno potrebni? Človek obvlada neke vrste notranje slišenje, v sebi nosi kodirani zvok; ta kod se izpopolnjuje vse življenje. Živčni dražljaj je vpisan v možgane tako močno, da nekdo, ki oglušči, vsakdanje zvoke vendarle „sliši“, če vizualno percipira njihov izvor. Tudi gledalec v kinodvorani ima v sebi ta brezhrebno delujoči kod. Da bi vse te zvoke slišal, mu ni treba v kino, dovolj je že če stopi na cesto ali kamorkoli. . . Pri tonski obdelavi je treba tako ves intelektualni napor nameniti prizadevanjem, da bi čimbolj reducirali zvočne elemente vsakdanjega življenja.

Enako je z atmosfero. Navajeni smo dokumentarne natančnosti pri oblikovanju atmosfere. Če atmosfero razumemo tako, jo je mogoče v filmu delno izpustiti. Vsak impulz, ki traja predolgo, je mučen; ves čas navzoč zvok postaja „pašteta“ namazana na filmski trak in ne nosilec človeške ustvarjalnosti.

Z asinhronimi šumi pa je drugače. To so zvoki, ki naj bi razširili vidno polje v filmu, prelomili dvodimenzionalno omejevanje ekrana, dodali nekaj, česar ni na platnu. Posredovali naj bi občutek metafizične navzočnosti nekoga ali nečesa, kar v sliki ne obstaja.

Pri takem odnosu do zvoka v filmu ostane pravzaprav samo še dialog, vse drugo je tišina. Iz te tišine začnemo kreirati zvok, iskati in izbirati to, kar naj bi se slišalo, da bi bil film vendarle bogat in da bi imel dramaturško polno stezo. Tukaj pa že ni mogoče mimo Tarkovskega in filma *Žrtvovanje*. V njegovem filmu to nalogo rešujejo ravno asinhroni šumi, komponirani po principu, ki bi mu lahko rekli — glasbeni. Primer takega komponiranja po prizori v otroški sobi. Vsakič, ko junak filma pride k otroku zaslišimo čudno, aritmično, diskretno škripanje. Če bi v trenutku ko se vedno znova pokaže otroška soba odkrili izvor tega zvoka, če bi v sliki videli npr. polkna, omaro, vrata, bi ta zvok postal vulgaren in ne bi imel nikakršne zveze z otrokom. Tarkovski ves film ne odkrije izvora skrivnostnega škripanja. Zato ta, sicer običajen zvok lahko postane simbol: simbol otrokovega stanja, simbol odnosa junaka filma do tega otroka, simbol otroka samega. Ta zvok

postaja leit-motiv, ki je na koncu filma zelo lepo izpeljan. Svoj zaključek ima v trenutku, ko se vse v filmu spremeni, ko junak doživi katarzo: takrat se v filmsko sliko vrne barva, luč znova zagori, radio, televizija in telefon začnejo spet delovati. V trenutku, ko junak filma in gledalec v kinodvorani hkrati pomislita na otroka ponovno zaslišimo diskretno škripanje, ne da bi videli v sliki tudi otroško sobo. Zvok se odlepi od otroške sobe, kljub temu pa začutimo mirno navzočnost otroka, čeprav ga do epiloga filma ne vidimo več. Na ta način postane asinhroni šum leit-motiv (vodilni motiv) v tonu. Ti leit-motivi so v filmih še kar pogosti; le da so

jesenska filmska šola '86

OBDELAVE ■ FILMA

obdelani vsakokrat drugače. So zelo dober, dramaturško upravičen način eksistence zvoka: zvok je odraz junakovega notranjega razpoloženja, obenem pa po avtorjevi zamisli spodbuja emocionalni odnos gledalca do tega, kar spremlja.

Naslednji element, ki ga Tarkovski vgradi v tišino, so atmosfere. Izvora teh atmosfer večinoma ne vidimo — postanejo neke vrste glasbeni motiv filma, čeprav nikakor niso glasba. Tako npr. v določenih trenutkih slišimo lastovico zunaj sobe, v kateri teče filmska akcija. Lastovičji ščebet pove samo to, da je soba oz. hiša del tega sveta; da stoji na konkretnem travniku, na konkretnem otoku. In že ptičji glasovi izginejo. S tem pa ne motijo dialoga, ne motijo dogajanja, lahko se skoncentriramo spet na igralce, na konflikt med njimi. Čeprav lastovic ne slišimo ves čas, nam zavest o tem konkretnem, zunanjem svetu ostane.

Naslednji element zvoka so vsakdanji šumi. Tarkovski vse sinhrono šume reducira do skrajnosti: tako vidimo, da se igralci gibljejo, da odhajajo in prihajajo, odpirajo in zapirajo vrata, točijo pijače, itd., vendar pa vsega tega ne slišimo.

Kaj nam po vsem tem v filmu **Žrtvovanje** ostane? Ostane nam beseda, zreducirana do skrajnosti; ostanejo trenutki streznitve, ko se zavemo realne eksistence hiše in ljudi s konkretnimi zvoki (lastovice). Predvsem pa ostane veliko prostora za kreacijo. In tukaj šele pravzaprav se začneja tonska obdelava, tukaj se začneja montaža tona: izbruh jedske vojne in vse njene posledice so v tem filmu z vso dramatičnostjo predstavljene samo s pomočjo zvoka. Tako se nam je Tarkovski še enkrat pokazal kot nedosegljiv mojster audiovizualne umetnosti.

Vsaka vrsta filma in tudi vsak film zahteva strogo individualen izbor šumov. Glede na koncept filma je treba izbirati elemente tonske steze tako, da bodo koncept podpirali. Veliko prostora, možnosti za kreacijo zvoka najdemo npr. v kriminalkah, v katerih je treba občutek nevarnosti, emocionalno napetost ustvariti zgolj s tonom; prave mojstrovine je mogoče slišati v Hitchcockovih filmih. Pri njem dokaj pogosto statična slika ne pove veliko. Pokaže npr. le mračno okno in zaveso. Razpoloženje, nevarnost, pravo napetost ustvari šele zvok — vso pozornost gledalca usmeri v to okno. Pomembno je le, da gledalec zaradi zvoka svojo pozornost nameni delu slike, ki ga izbere avtor.

Pri določenih filmih si lahko privoščimo spremembo tonskega koncepta med filmskim dogajanjem samim. Primer takšne transformacije je v filmu **Eva** Francija Slaka. Film se začne s klasično oblikovanim zvokom. Začne se sredi vsakdanjega življenja: videti in slišati je mogoče

vse: vrata, glasne korake, pisarno, kjer je neprijeten hrup; ljudje imajo grde glasove, komunikacije motijo zvoki, ki prihajajo od zunaj, glasba je kričeča in žvična. Dokler je junakinja v normalnem psihičnem stanju je vse okrog nje mučno. Potem se začne z njo dogajati nekaj nenavadnega in to njeno spreminjanje je mogoče čutiti tudi v zvoku. Kolikor bolj je njeno notranje življenje zapleteno, toliko lepši je ton, tem manj je vsakdanjih zokov in več je tišine, oplemenitene z vse bolj mirno glasbo in abstraktnimi zvoki. Globina sprememb jo prisili v drzna dejanja, ki so zanjo premikanje meja splošnih vrednot. Ob vsem tem postaja zvok vedno bolj abstrakten. Subjektivno pokaže njeno zaprtost, izoliranost od vsega zunanjega. Tako na primer vstopi v gostilno, a siceršnjega gostilniškega hrupa ne sliši. V zvoku ostaja samo še trk biljardnih krogel. Konsekventna redukcija vseh zvokov pripelje na koncu do diskretne glasbe, ki funkcioniira zgolj kot tišina. Ta glasbena tišina simbolizira njen končno doseženi duhovni mir. Vsega tega samo s sliko ni mogoče povedati; podprto mora biti s tonom. Dramaturgija zvoka, ki temelji na intelektualni eliminaciji je režiserjev koncept gradnje dramskega lika tako samo še podprla.

Vsa naša prizadevanja pri klasični obdelavi zvoka film kot umetniški izdelek na nek način degradirajo. Spuščajjo ga na raven primitivnega ilustriranja stvarnosti. Stvarnost je vendarle nepredvidljiva, vsakokrat drugačna; nobena vrata, noben korak, nobena tišina se v življenju ne sliši enako. V filmih pa so, žal, ti zvoki vedno enaki, ploski, primitivni. Zato je dobro eliminirati iz zvoka vse stvari, ki so nepomembne in pustiti, da močnejše deluje slika. Na ta način povrnemo filmu njegovo prvotno poslanstvo. Film mora delovati audiovizualno, ne prek besede in ne preko povprečnih zvokov, ampak s podporo izvirno zvoneče, spretno komponirane tonske plasti.

Hanna Preuss