

# Ο ΗΧΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

## Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Διδάσκων στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Email: [iasteinhauer@gmail.com](mailto:iasteinhauer@gmail.com)

### Περίληψη

Ο ρόλος του ήχου στον κινηματογράφο δεν περιορίζεται στην ομιλία και στην απόδοση της ακουστικής διάστασης των οπτικών φαινομένων. Ο ήχος συμμετέχει ενεργά στην αφήγηση καθώς και στην οργάνωση της εικόνας, προσδίδοντας στη χρονική και χωρική μορφή των εικόνων την αίσθηση ενός υποκειμενικά βιωμένου κινηματογραφικού χωρόχρονου. Συγκροτεί και κατευθύνει την αντίληψη της πραγματικότητας της εικόνας, επηρεάζοντας σημαντικά την αισθητική του φιλικού κειμένου. Προσδιορίζοντας κάποια βασικά είδη του κινηματογραφικού ήχου, ερευνάται η σχέση μεταξύ της ακουστικής δομής των ήχων και της λειτουργικότητά τους στην εικόνα και στο περιεχόμενό της.

Οι ήχοι μιας ταινίας βρίσκονται σε άμεσο συσχετισμό με την κινηματογραφική εικόνα. Μέσα σε μια ταινία διαπιστώνουμε μια αλληλεξάρτηση των δύο μέσων που εμπλουτίζει με νέα εκφραστικά στοιχεία το οπτικό περιεχόμενο. Οι ήχοι όπως και η μουσική επηρεάζουν την ερμηνεία της εικόνας, συμμετέχουν ενεργά στην κατανόηση του νοήματος των πλάνων. Κατηγοριοποιώντας τους ήχους μίας ταινίας σύμφωνα με τη σχέση τους με την εικόνα διακρίνουμε:

- 1) τους ήχους, τους θορύβους, τη μουσική, τα λόγια που υπάρχουν μέσα στη διήγηση, και η πηγή τους είναι ορατή στην εικόνα.
- 2) τους **ακουσματικούς** ήχους. Ο Pierre Schaeffer στο *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966) χαρακτηρίζει έναν ήχο **acousmatique** όταν τον ακούμε αλλά δεν βλέπουμε την αιτία που τον παράγει. Οι ακουσματικοί ήχοι μπορεί να είναι ήχοι διηγητικοί και μη-διηγητικοί. Χωρίζονται έτσι σε δυο κατηγορίες:
3. τους ήχους «**hors champs**» (εκτός πεδίου) όταν η πηγή τους είναι δυνητικά ορατή. Παρόλο που ο πομπός των ήχων αυτών σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή δεν είναι ορατός, ωστόσο καθιστάται πιθανή ή ακόμα και αναμενόμενη η εμφάνισή του στην

εικόνα. Ο θόρυβος της οδικής κυκλοφορίας δημιουργεί ακόμα και αν τα οχήματα που τον προκαλούν σε μια συγκεκριμένη σκηνή, όπως π.χ. σε ένα γκρό πλάνο ενός προσώπου, δεν είναι ορατά, την αίσθηση ενός εξωτερικού χώρου, στον οποίο πιθανά θα μπορούσε να στραφεί η κάμερα σε ένα επόμενο πλάνο.

4. του ήχους «off». Ο ήχος ενός έργου για συμφωνική ορχήστρα που συνοδεύει μια σκηνή καταδίωξης σε μια ταινία δράσης χαρακτηρίζεται από μια ασυμφωνία χώρου και χρόνου μεταξύ της πηγής του ήχου αυτού και του περιεχομένου της εικόνας. Η μουσική απευθύνεται αποκλειστικά στο θεατή της ταινίας προκαλώντας του σασπένς και ένταση, αλλά δεν θα μπορούσε ποτέ να γίνει αντιληπτή π.χ. από τους πρωταγωνιστές της δραματικής αυτής σκηνής, η κίνηση των οποίων δεν περιορίζεται στο χώρο μίας αίθουσας συναυλιών αλλά σε διαφορετικούς τόπους και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Ο ήχος της ορχήστρας όπως και κάθε άλλος ήχος που σχεδόν με κανένα τρόπο δεν θα μπορούσε να αποτελέσει μέρος της διήγησης και του οποίου η εμφάνισή στην εικόνα θεωρείται άκρως απίθανη είναι ένας ήχος «off».

Παρατηρούμε ότι ο ήχος της ταινίας στις τρεις πρώτες κατηγορίες βρίσκεται σε στενότερη σχέση με την εικόνα, διότι κατά κανόνα προέρχεται ή συνδέεται τουλάχιστον έμμεσα με τα αντικείμενα και πρόσωπα της κινηματογραφικής εικόνας. Ωστόσο η σχέση αυτή δεν αρκεί υποχρεωτικά για τη μορφοποίηση μιας νοηματικά περιεκτικής, εσωτερικής αλληλεπίδρασης ήχου και εικόνας. Όπως τονίζει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Béla Balázs, προϋπόθεση για μια τέτοια πλούσια σε περιεχόμενο οργανική συνύπαρξη των δύο μέσων είναι η επίτευξη μιας κατά το πρότυπο της οπτικής κινηματογραφικής παράστασης “υποκειμενικής ματιάς” στα ηχητικά αντικείμενα. Μια ουσιαστική και δημιουργική σχέση ήχου και εικόνας θα γίνει εφικτή όταν οι ήχοι γίνουν αντιληπτοί όχι σε σχέση με την αντικειμενική και υλική τους προέλευση, αλλά σύμφωνα με τις διάφορες μορφές με τις οποίες το υποκείμενο μπορεί να συνδεθεί με αυτούς: ψυχολογικά, πνευματικά, χρονικά, ως ανάμνηση, προσμονή, φόβος, ελπίδα κτλ. “Η τέχνη του ομιλούντος κινηματογράφου θα είναι σύντομα σε θέση όχι μόνο να αναπαράγει του ήχους της εξωτερικής πραγματικότητας αλλά και την αντήχησή τους μέσα μας. Ακουστικές εντυπώσεις, ακουστικά συναισθήματα, ακουστικές σκέψεις.” (Balázs, 1984, σελ. 170) Πράγματι, μέσω τεχνικών επεξεργασίας και επιλεκτικής χρήσης του ήχου ήδη από το ξεκίνημα του ομιλούντος κινηματογράφου διαμορφώνεται στο ηχητικό επίπεδο της ταινίας κάτι ανάλογο με την υποκειμενική λήψη στην εικόνα. Όπως στο κινηματογραφικό “point of view”, δηλ. στην ταυτοποίηση του φακού της κάμερας με τα μάτια του ήρωα έτσι

ώστε ο θεατής να βλέπει μόνο τα αντικείμενα ή τα πρόσωπα που ο ήρωας παρατηρεί και συνομιλεί, έτσι και στον ήχο κάνει την εμφάνισή της μια προοπτικά οργανωμένη υποκειμενική ή και διυποκειμενική ηχητική πραγματικότητα. Ο θεατής της ταινίας αντιλαμβάνεται μέσω ενός πλασματικού ακροατή ή μιας ομάδας ακροατών που βρίσκονται μέσα στην εικόνα ηχητικά τα κινηματογραφικά δρώμενα.

Η ανατροπή της φυσιολογικής και αναμενόμενης σχέσης ήχου και εικόνας π.χ. με την κατάργηση κάθε ηχητικού φαινομένου εκεί που ο θεατής βλέπει την πηγή κάποιου ήχου και θα περίμενε να ακούσει κάτι, είναι ένας από τους συνήθεις τρόπους μιας υποκειμενικής ηχητικής “ματιάς” στην κινηματογραφική εικόνα. Η παραμόρφωση του ήχου π.χ. με την άυξηση του βαθμού διάχυσης ή με άλλον τρόπο ακουστικής επεξεργασίας, αλλά και συχνά ο επιλεκτικός τονισμός συγκεκριμένων ήχων μέσα από το συνολικό ηχητικό τοπίο μιας σκηνής αποτελούν επίσης τεχνικές καταγραφής της υποκειμενικής αντίληψης της ηχητικής πραγματικότητας. Ένας διαδεδομένος τρόπος υποκειμενικής ηχητικής λήψης είναι και η αντιστροφή της φυσικής αντιληπτικής διαδικασίας, έτσι ώστε οι ηθοποιοί π.χ. να ακούν τους ήχους της καρδιάς τους ή την αναπνοή τους, αποκλείοντας κάθε άλλο περιβάλλοντα ήχο. Στο επίκεντρο μιας υποκειμενικά εστιασμένης εικόνας της πραγματικότητας έρχεται η ηχητική συνείδηση της εσωτερικής τους κατάστασης (κυρίως σε φάσεις ψυχικής ή σωματικής έντασης) και όχι η αντίληψη των εξωτερικών ηχητικών ερεθισμάτων.

Η αντικατάσταση του φυσικού ήχου με ηλεκτρονικά μέσα αποτελεί μια ακόμα μέθοδο υποκειμενικής αναπαράστασης του ηχητικού κόσμου, καθώς με αυτό τον τρόπο ο ήχος αποσυνδέεται από την υλική του υπόσταση ως ήχος ενός αντικειμένου στον κινηματογραφικό χώρο και χρόνο σε μεγαλύτερο βαθμό από τις άλλες μεθόδους. Η μίμηση του ήχου των πουλιών στην ομώνυμη ταινία του Alfred Hitchcock γίνεται με την παραγωγή ηλεκτρονικών ήχων από το “Trautonium”. Αποτέλεσμα είναι η αίσθηση μας διαρκούς απειλής από την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση παραλλαγών της κραυγής των πουλιών που, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο σκηνοθέτης Francois Truffaut, ”συγκροτούνται ως μια κατά κάποιο τρόπο μουσική αλληλουχία”. (Truffaut, 1967, σελ. 223) Ο ηλεκτρονικός ήχος στα πουλιά, η αφαιρετική αυτή προσέγγιση στο φυσικό ήχο που έτσι εμφανίζεται λιγότερο συγκεκριμένος και προβλέψιμος, καθιστά το φόβο που προκαλεί πιο γενικευμένο και απρόσωπο. Με αυτό συμβαδίζει και η απόφαση του Hitchcock να γενικεύσει την αίσθηση του τρόμου, διευρύνοντας το μέγεθος του αριθμού των θυμάτων της απειλής στην ταινία. Ο ήχος των πουλιών στις αλεπάλληλες επιθέσεις

τους είναι συχνά τόσο απομακρυσμένος από το φυσικό τους ήχο, που αν αυτά δεν ήταν ορατά δεν θα μπορούσε να ταυτιστεί μαζί τους. Ειδικά τότε όταν η παρουσία τους δεν είναι ορατή αλλά μόνο ακουστική (όπως άλλωστε και σε πολλά άλλα θρίλερ), αντιλαμβανόμαστε την εντονότερη αίσθηση του τρόμου που προκαλούν. Το ίδιο παρατηρούμε και όταν η παρουσία των πουλιών είναι σχεδόν αθόρυβη, έτσι και στην τελευταία εβδομήντη επίθεση των πουλιών στην ταινία. Η σιωπή γίνεται αντιληπτή όχι ως απουσία του ήχου αλλά ως αίσθηση και του πιο απομακρυσμένου ήχου, του πιο σιγανού θορύβου. Όχι πιά οι κραυγές αλλά τα ανεπαίσθητα φτερουγίσματα των πουλιών καθιστούν τον τρόπο έντονο και ανατριχιαστικό. Όχι πια το γεγονός της αποτρόπαιας δολοφονικής επίθεσης, της ωμής βίας αυτής καθ αυτής, αλλά η σιωπηλή συνεπώς ακόμα πιο επικίνδυνη απειλή, η αίσθηση του αναπόφευκτου της επίθεσης ενός αθόρυβου, επαγγελματία δολοφώνου που λεπτομερώς έχει σχεδιάσει την πράξη του, συνθέτει τον δραματικό χαρακτήρα της σκηνής αυτής.

Και σε ακόμα μια κινηματογραφική ταινία ο δολοφόνος εμφανίζεται ηχητικά, μέσω ενός ήχου, που ενώ αυτή τη φορά δεν είναι ηλεκτρονικός, ωστόσο επειδή ακριβώς όπως στον Hitchcock δεν ταυτίζεται με το σώμα στο οποίο πηγάζει, αλλά παρουσιάζεται ως ένας αφαιρετικός, “μουσικός” ήχος, γίνεται εκφράση της υποκειμενικής διάστασης της ταινίας. Ήδη το 1931, ο Fritz Lang στην ταινία του «M, ο δράκος του Ντίσελντορφ» καθιστά την αντίθεση εικόνας ήχου ως κεντρικού αφηγηματικού μέσου. Ο ήχος όχι μόνο αποτελεί το κλειδί για την αποκάλυψη του δράστη επομένως κύρια υπεύθυνος για την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας, αλλά και πρωτεύον μέσο για τη δημιουργία ψυχολογικής έντασης και τη συγκρότηση της λογικής αλληλουχίας των εικόνων. Η χρήση του ήχου με τη μορφή ηχητικής αναπράστασης της οπτικής πραγματικότητας αλλά ταυτόχρονα και ως επιλεκτικής διαδικασίας για τη δημιουργία μιας υποκειμενικά προσανατολισμένης και επικεντρωμένης στο νοηματικό και ψυχολογικό περιεχόμενο μορφής ακρόασης, επιτρέπει όχι μόνο την ακουστική επιβεβαίωση της πραγματικότητας της εικόνας, αλλά και τη δημιουργία μιας ψυχολογικά ασταθούς υποκειμενικής αντίληψης.

Το φάσμα των ήχων της ταινίας θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία είδη:

α. καθημερινές δραστηριότητες: περπάτημα, ανάβαση σκαλιών, πλύσιμο, παιχνίδι

κ.α.

β. ακουστικά σινιάλα, καμπάνες, κλάξον, τηλέφωνα, κουδούνια.

Γ. ήχοι που σχετίζονται με τη φωνή: Σφύριγμα, γέλιο, τραγούδι, διάλογοι.

Παρατηρώντας τη δραματουργική σημασία του ήχου ήδη στα πρώτα λεπτά της ταινίας διαπιτώνουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της σχέσης ήχου και εικόνας, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο ήχος δεν παραμένει προσκολλημένος στα αντικείμενα που τον παράγουν και τα οποία βλέπουμε στην εικόνα, αλλά απελευθερώνεται από αυτά, δημιουργώντας μια αποβλεπτική σχέση μεταξύ εικόνας και ήχου.

Η χρήση της πρώτης κατηγορίας ήχων συμβαδίζει με την ταυτόχρονη παρουσία ήχου και εικόνας, όπως π.χ. στο ανέβασμα των σκαλοπατιών, στο πλύσιμο των ρούχων από τη μητέρα, στο παιχνίδι του κοριτσιού με την μπάλα. Η σχέση αυτή των κατά κανόνα επαναληπτικών ήχων από καθημερινές και οικείες δραστηριότητες σε συνδιασμό με την αδιάρηκτη σχέση ήχου και εικόνας εμπνέουν εμπιστοσύνη και προσδίδουν ηρεμία και ασφάλεια στο περιεχόμενο της εικόνας. Μια πρώτη απόπειρα διαφοροποίησης εικόνας και ήχου στα πρώτα λεπτά της ταινίας, ο μή απόλυτος συγχρονισμός μεταξύ του χτυπήματος του ρολογιού κούκος και του βλέμματος της μητέρας δημιουργεί μια πρώτη ελαφρά ένταση σχετικά με το οπτικοακουστικό περιεχόμενο της σκηνής. Η παρολαντά άμεση και θετική αντίδραση της μητέρας ωστόσο δεν επιτρέπει τη δημιουργία ανησυχίας για τη ρήξη της σχέσης εικόνας και ήχου, μιας σχέσης που φυσικά παραπέμπει στη σχέση μητέρας και κόρης, στην προσμονή και λαχτάρα της εικόνας του παιδιού μετά το άκουσμα της ώρας λήξης της σχολικής ημέρας. Η διάνοιξη του εσωτερικού χώρου με αφορμή τον συγχρονισμό του ήχου του ρολογιού και της καμπάνας, αλλά και η κινηματογραφική ματιά στο σχολείο μας καθησυχάζει για τον τόπο παραμονής της κόρης. Συμβαδίζει αρχικά με την γενικότερη αρμονική ατμόσφαιρα και ο ρυθμικός ήχος των κλάξον του δρόμου μπροστά από το σχολείο σε συνδιασμό με τον ήχο της καμπάνας, έτσι στο επόμενο πλάνο και για πρώτη φορά γίνεται αισθητή μια πρώτη ανησυχία: ο αναπάντεχος εκτός κάδρου ήχος του κλάξον και η σχέση του με τη εικόνα της κόρης στην προσπάθεια της να περάσει το πεζοδρόμιο ξαφνιάζουν το θεατή καθώς η οπτική ανταπόκριση και η επιβεβαίωση του ήχου του κλάξον, δηλ. η εικόνα του αυτοκινήτου, θα μπορούσε να αποβεί μοιραία για την υγεία του κοριτσιού. Ο ήχος του κλάξον, συμβολικά και ως προειδοποίηση για τον κίνδυνο του δολοφώνου, διαταράσσει προσωρινά το χαλαρό ρυθμό μιας όμορφης εργάσιμης ημέρας.

Ακολουθεί ένας μικρός διάλογος του κοριτσιού με τη σκιά του δολοφώνου. Τα πλάνα που ακολουθούν διαφέρουν από τα προηγούμενα: Το βλέμμα της μητέρας στο ρολόι δεν έχει πια ηχητική ανταπόκριση, οι δραστηριότητες που ακολουθούν, τα βήματα στα σκαλιά, το κουδούνι της πόρτας, δεν ικανοποιούν την προσμονή της, την

πολυπόθητη άφιξη του παιδιού. Μεσολαβεί η ηχητική φυσιολογία του δολοφώνου με το σφύριγμα της μελωδίας από την πρώτη σουίτα του Peer Gynt, έργο του Eduard Grieg. Είναι ένα σφύριγμα που στην πορεία της ταινίας θα προσαρμόζεται στην εκάστοτε ψυχολογική κατάσταση του δολοφώνου (απογοήτευση, παρηγοριά, τρέλα, αισιοδοξία για καινούργιο θύμα κτλ.), αλλά και στις συνθήκες κατά την αναζήτηση καινούργιου θύματος. Ακολουθούν και άλλες μορφές απογοήτευσης της οπτικοακουστικής συνοχής μεταξύ κόρης και μητέρας, όπως το έντονο κάλεσμα του κοριτσιού, που όμως παραμένει χωρίς απάντηση, στοιχεία που προετοιμάζουν για το φρικτό γεγονός που ακολουθεί.

Η πρώτη ενότητα της ταινίας ολοκληρώνεται με μια βουβή εικόνα, το πλάνο της μπάλας του κοριτσιού που κυλάει στο χώμα και του μπαλονιού της αγορασμένο από τον ίδιο το δολοφόνο που αιωρείται πια ελεύθερο στα σύρματα του ηλεκτρικού ρεύματος. Με αυτό τον τρόπο, με την αντιστροφή της σχέσης ήχου και εικόνας (μέχρι το πλάνο αυτό ο ήχος σχετιζόταν με την κόρη ενώ έλειπε η εικόνα της, ενώ τώρα η σιωπή συνοδεύει την εικόνα του παιδιού που εμφανίζεται ως μπαλόνι με μορφή παιδιού) μια αφηρημένη αναπαράσταση του παιδιού ως βουβό αιωρούμενο μπαλόνι υποδηλώνει τον θάνατο του κοριτσιού. Η σιωπή, η υπερβατική, μή πραγματική διάσταση που προσδίδει η έλλειψη του ήχου στο πλάνο γίνεται σύμβολο του ξεψυχισμένου παιδικού σώματος. Όπως αναφέρει ο Balázs σχετικά με την βουβή εικόνα: “Ένας απόλυτα άηχος χώρος δεν γίνεται ποτέ αντιληπτός ως συγκεκριμένος και πραγματικός χώρος. Αισθανόμαστε ότι δεν έχει βάρος και ουσία και ότι κάθετί που βλέπουμε είναι ένα όραμα. Δεχόμαστε ότι ένας χώρος είναι πραγματικός μόνο όταν περιέχει ήχους, οι οποίοι του προσδίδουν βάθος και όγκο.” (Balázs, 1970, σελ. 206-7) Με αυτό τον τρόπο, με την παρουσία ενός μή πραγματικού, συμβολικού χώρου κλείνει η έκθεση του κυρίου θέματος της ταινίας.

Η πορεία απο την αρμονική σχέση εικόνας και ήχου, τη σταδιακή της διαταραχή, έως την ολοκληρωτική της άρση χαρακτηρίζει το εκφραστικό αλλά και αφηγηματικό νόημα της ενότητας αυτής, συγκροτεί μια βαθειά υποκειμενική, ψυχολογικά φορτισμένη αντίληψη της αλληλοδιείσδυσης οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων. Όχι μόνο η αυστηρή επιλεκτικότητα και η μορφολογική οργάνωση του ήχου στο πλαίσιο της αφηγηματικής χρονικότητας της ταινίας, αλλά και η σύνθεση μιας ισχυρής δυναμικής και έντασης στην εναλλαγή των ήχου και εικόνας συγκροτεί μια εσωτερική, υποκειμενική αναπαράσταση της φιλικής πραγματικότητας, προσθέτοντας της εκφραστικά νοήματα, που θα αδυνατούσαν να αποδοθούν οπτικά ή

λεκτικά. Σε μια ταινία χωρίς μουσική ή ήχος - άμεσα μεν συνδεδεμένος με την αντικειμενική πραγματικότητα του φιλμ, αλλά και λόγω της ακουστικής του φύσης καλλιτεχνικά εύκαμπτος - υποκαθιστά την μουσική, υπερβαίνει τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της εικόνας, φέροντας στο προσκήνιο τον εσωτερικό κόσμο που κρύβεται πίσω από την αφήγηση. Με υποδειγματικό τρόπο στην ταινία αυτή γίνεται ορατή η πραγμάτωση μιας διαλεκτικής σχέσης ήχου και εικόνας, όπου η ανάδειξη της υποκειμενικής διάστασης του ακουστικού χώρου καθιστά δυνατή τη δημιουργία μιας αδιάρηκτης και νοηματικά περιεκτικής αισθητικής ενότητας των δύο μέσων.

### Βιβλιογραφία

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil 1966

Béla Balázs: *Schriften zum Film. Zweiter Band. Der Geist des Films, Artikel und Aufsätze 1926-1931* (επιμ. H. H. Diederichs, W. Gersch), Βουδαπέστη 1984

Francois Truffaut: *Hitchcock*, Νέα Υόρκη 1967

Béla Balázs, *Theory of film*, Νέα Υόρκη 1970