

## Zentay Nóra Fanni

### *Kifele nézek és befelé hallok*

- *A verbalitás hiánya és intenzív akusztikai élmény Sharunas Bartas filmjeiben*

„A hang, amit hallok, annyira a sajátom, akár a fájdalom, amit érzek”  
(D. L. C. Maclachlan)

#### **Előhangolás**

Sharunas Bartas litván filmrendező a posztszovjet országok kortárs filmkészítői közül egy olyan különleges alkotói utat képvisel, ami egyfelől meditatív jellegével szépen illeszkedik a kortárs kontemplatív filmek (CCC – *contemporary contemplative cinema*)<sup>1</sup> egyre szélesebb körébe, ugyanakkor különös fontosságú életművében a traumák feltárására való elkötelezettség, ami egy rendkívül személyes filmkészítéssel párosul.

Sharunas Bartas három filmjét vizsgálom, melyekben olyan marginális életközlegeket, olyan periférikus léteket mutat, ahova az emberi civilizáció soha nem jutott el (*Few of us*), ahol megszűnőben van (*The Corridor*), vagy ahol már nincs jelen (*Freedom*). Az így létrejövő emberi elszigetelődés, trauma és hiány jelenlétét a filmek akusztikus szférájának elemzésén keresztül tárom fel.

Bartas egész életművére elmondható, hogy különös hangsúlyt fektet filmjei akusztikus dimenziójának megrendezésére. Jelen írás kísérletet tesz arra, hogy Sharunas Bartas, filmjeinek audiovizuális-hangélményeiről írjon és ebben Michel Chion zene- és film(hang)teoretikus elméletét, illetve a *sound studies*<sup>2</sup> különböző területeiről ismert hangjelenségek fogalmait hívja segítségül, és azokat a filmhez közelítve, a filmelemzésekbe integrálja.

Az elemzésre kerülő filmekben közös, hogy a szereplők akusztikusan intenzív terekben mozognak, s míg - úgy tűnik -, elvesztették vagy elengedték a verbális kommunikáció lehetőségét, addig hallásuk kifinomult,

<sup>1</sup> Az *unspoken cinema* című blog - mely a kontemplatív film egyik központi fórumává vált - a CCC szerzők között tartja számon Sharunas Bartas alkotásait. A kontemplatív filmről bővebben lásd: VINCZE Teréz, *Nézem, érzem. Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat*, Filmszem, 2012, 2.évf/2. szám.

<sup>2</sup> A *sound studies* (hangtudomány) interdiszciplináris terület kiemelkedő, többnyire fenomenológiai megközelítést alkalmazó teoretikusainak (R. Murray Schafer, Don Ihde, Brandon LaBelle) fogalmait kölcsönözve.

és első számú érzékelési formává lépett elő, mely összekapcsolja a jelen megtapasztalását a múlt emlékezetével. Bartas filmjeinek akusztikus dimenziójára egyfelől a zajok-zörejek alkotta hangtáj (*soundscape*) rendkívül domináns jelenléte jellemző, másfelől kulcsfontosságú hatása van a hangi szférában végbemenő aszimmetriának: a verbalitás szinte teljes eltűnésének. Ezekben a filmekben a személyes és kollektív traumák, a jelen és a múlt, a külvilág és a szubjektum nagymértékben a hangok intimitásában nyernek kifejezést: az emberek némaságában és az őket körülvevő otthontalan terekből átszűrődő láthatatlan hang jelenségekben.

### ***A hangok intimitása a csendtől a fülsértő zajzengésig***

A hang és a hallási tapasztalás egy elsődlegesen érzéki folyamatot indít, folytonos kapcsolatban a testtel.<sup>3</sup> Amikor a filmbefogadás testi élményén van a hangsúly, a látáson kívül más érzékszervek általi érzékelések kerülnek előtérbe. Vivian Sobchack felhívja a figyelmet arra, hogy miként válhatnak különböző érzékelési módok (tapintás, szaglás, ízlelés) hangsúlyossá a filmélményben és hogy a látás, mint legfontosabb érzék is csak egy hajszállal előzi meg a hallást.<sup>4</sup> Az akusztikus dimenzió hangsúlyos jelenléte és ez által a hallás, mint érzékelés kiemelése Bartas filmjeiben meghatározó stilisztikai koncepció, egy a konvencionálistól eltérő filmélmény megtapasztalására. A rendező egy interjúban<sup>5</sup> megjegyzi, hogy az akusztikus szint megrendezésekor alapvető számára, hogy a hang dimenzióra terelje a figyelmet, a nézőben azt az esszenciális érzetet keltve, mintha maga gyűjtögetné össze a hangfoszlányokat a láthatatlan képen kívüli térből. Ez által a hangok személyes impresszióvá válnak, és létre jön a bevonódás egy olyan a periférián lévő, mozdulatlanba merevedett életközegbe, ahol a nézőnek is, akár a szereplőknek, a hangok mentén kell tapogatóznia. A hangok bensőséges voltát Bíró Yvette a nagyközeli plán hatásával állítja párhuzamba: a hang premier plánja olyan, mintha beavatnának egy titokba.<sup>6</sup> Újabb fenomenológiai megközelítések a hangok intimitását testi tapasztaláshoz kötik, leszögezve, hogy a hang intimitása abban is megmutatkozik, ahogy bizonyos hanghatásokat nemcsak a fülünkben, de a torkunkban, a gyomrunkban vagy egész testünkben

<sup>3</sup> A hang rezgésekről bővebben lásd: Brandon LABELLE, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, 133-134.

<sup>4</sup> Vivian SOBCHACK, *Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet*, ford. LISZKA Tamás, Metropolis, 2004/3., 26.

<sup>5</sup> Online interjú: <http://eng.cinematicity.org/the-elusive-present-an-interview-with-sharunas-bartas.536.htm> (utolsó hozzáférés: 2015.09.05.)

<sup>6</sup> BÍRÓ Yvette, *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris, 1994, 117.

érezzük.<sup>7</sup> D. L. C. Maclachlan filozófus pedig a fenti idézettel („*A hang, amit hallok, annyira a sajátom, akár a fájdalom, amit érzek*”<sup>8</sup>) a hang fizikai meg tapasztalásának végleteire utal, a hangokat mentális érzeteknek nevezve, az átélt, megtapasztalt hangot, az átélt fájdalomhoz hasonlítva.

Sharunas Bartas különös érzékenységgel hívja elő a hang szféra intimitásának tulajdonságát, amit a következőkben, a filmek elemzésén keresztül mutatok be. Bartas alkotásaiban megjelenik a hang bensőséges voltának az a bressoni meghatározása, miszerint „*a fül inkább befelé, a szem inkább kifelé irányul*”.<sup>9</sup> A kifelé merengő, szótlan megfigyelőket már csak a hangok kötik össze a külvilággal és emlékeikkel. Filmjeinek zajokkal körbezárt szereplői, olyan reménytelenül tapogatóznak a hangtájak mentén, mintha a fényt próbálnák kitapintani a sötét folyosón. A külvilág zajait magukba zárják, míg belső világuk hangjait, gondolatait már szinte teljes mértékben képtelenek verbalizálni.

Az elemzésre kerülő Bartas-filmekben jelen van a hang intimitásának mindkét pólusa: a csend, mint belső némaság és a túlfokozott zaj állandó morajlása, mely egyes filmeknél (*Freedom*) akár a fájdalmat idéző fülsértő szintig is erősödhet.

## **Traumatikus hangtájak: néma arcok és hangbeli tájképek**

### **Non-verbalitás és némaság**

A Bartas-filmek akusztikus dimenziójának egyik jellegzetes vonása tehát a már említett non-verbalitás, a szereplők némasága, szótlansága, vagyis a filmek verbális szintjének visszaszorulása, vagy teljes eltűnése. Laura U. Marks megjegyzi, hogy a nyugati társadalmakban a hang elsősorban információs médium, a klasszikus dialóg-központú narratív filmek pedig jól tükrözik a hang ezen szerepét.<sup>10</sup> Amíg a klasszikus elbeszélés a hangzó szférán belül a beszédet privilegizálja, amely többek között fontos funkciót tölt be a cselekmény továbbgördítésében, addig az úgynevezett „lassú” vagy kontemplatív filmekben - ahol a cselekmény, történet és drámai feszültség minimalizálódása

<sup>7</sup> Laura U. MARKS, *The Skin of the Film* című könyvében a haptikus (tapintható) vizualitás mellett bevezeti a haptikus hallás (*haptic hearing*) fogalmát is, utalva az olyan hang élményre, ami kapcsolatba lép a néző testi érzékelésével. Laura U. MARKS, *The Skin of the Film*, London, Duke University Press, 2000, 183.

<sup>8</sup> D. L. C. MACLACHLAN, *Philosophy of Perception*, New Jersey, Prentice Hall College, 1989, 30. [az idegen nyelvű szakirodalomból - melyből nem áll rendelkezésre magyar fordítás - idézett részletek, saját fordítások - ZNF]

<sup>9</sup> Robert BRESSON, *Feljegyzések a filmművészetéről*, Budapest, Osiris, 1998, 42.

<sup>10</sup> MARKS, *im.*, xvi.

figyelhető meg<sup>11</sup> – a beszéd olykor teljes megszűnése, ezzel egy időben az akusztikus szféra további elemeinek (intradiegetikus zajok, zörejek, zene és a csend) felülértékelődése következik be. A csend is hangsúlyos alkotóeleme lehet a hangyi környezetnek és attól elválaszthatatlan, ahogyan Susan Sontag megjegyzi: „A csönd mindig is magában rejtje ellentétét, és annak jelenlétén alapul [...] tudomásul kell vennünk egy hangokból álló vagy nyelvi környezetet, mely körül fogja, ha fel akarjuk ismerni a csöndet.”<sup>12</sup> Bartas filmjeiben a csend a szereplők szótlanságát, hallgatását, némaságát jelenti. Olyan némaságot, ami a nyelviség lassú felejtésével és megszűnésével rokon. A verbalizáció, a szavakkal való kifejezés elveszti jelentőségét, többé nem motiválja az embereket, azonban ebben a nonverbális közegben különös kapcsolatba kerülnek az őket körülölelő akusztikus világgal. Bartas e három filmjében a nyelvi kifejeződés hiánya szoros kapcsolatban van a perifériára sodródással, a társadalomfejlődés megszakadásával, vagy akár a civilizáció teljes hiányával.

A verbális, nyelvi kommunikáció elsorvadása<sup>13</sup> végig tapintható a *The Corridor* (1995) című filmben, ami nemcsak az emberek közötti kommunikáció képtelenségéhez vezet, hanem azon túl önmaguk elszigeteltségéhez is: múltjukkal és nehéz emlékeikkel zsúfolt belső világukba zárva. Ebben a fekete fehér filmben egy pusztulásnak indult vilniusi bérház folyosóin bolyongunk, a nyomor és a feledés tereiben, valamikor Litvánia függetlenné válásának idején. Bartas kamerája nem közvetlenül politikai, mindenféle intellektualizmus és analízis nélkül, csupán képekkel és hangokkal mutat be egy végletekig traumatizált kisközösséget, ami nem csupán egyfajta posztszovjet életminőséget és létállapotot jelenít meg, hanem mindenfajta nyomorral, elnyomással és megaláztatással együtt érez. A rendező úgy írja le a filmjének címét viselő különös folyosó jelentését, mint egy átjárót múlt és jelen között, amelyről számos ajtó nyílik. Egy szimbolikus téridőben járunk, melyet a jelen és a múlt fényei és hangjai járnak át. Bartas (a rendező legtöbb filmjében maga is jelen van, mint központi vagy megfigyelő karakter) saját maga járja ezt a folyosót, ehhez az élettérhez tartozva, egy közösséget vállalva azokkal az elesettekkel, akik már identitásukat veszítve az apátia útjára léptek. A folyosóról nyíló szobákat benépesítő kommuna tagjai szótlán testükkel, néma arcukkal vannak jelen. A filmet betöltő városi és természeti hangmorajlások és az emberi némaság kontrasztja egyszerre realiztikus, tükrözve a perifériára szorult mikroközösség életterének hanglenyomatait, és szimbolikus is, mely utal a kívül rekedtség, a nyelvtől való megfosztottság állapotára.

<sup>11</sup> Erről bővebben lásd: VINCZE, *im.*

<sup>12</sup> Susan SONTAG, *A csönd esztétikája* = Uő, *A pusztulás képei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 14.

<sup>13</sup> Hozzátehetjük, hogy posztkoloniális megközelítésben a litván nyelv eltűnésére is gondolhatunk a russzifikáció miatt, ahogy azt bővebben kifejti Laura SINAGRA, *Sharunas Bartas = Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, New York, State University of New York Press, 2008, 88.)

A *The Corridor*ban az emberek bár nem igen beszélnek (a szótlanságból való kitörés egyszeri és egyetlen lehetősége az alkohol, bár a verbalizáció akkor is nehézkes), de szeretnek zajt csapni: csapkodni, kiabálni, dúdolni, a zenét bömböltetni a rádióból. Ide kívánczik Brandon LaBelle teoretikus gondolata, aki a csend és a zaj kontrasztját az emberi kommunikációban, kulturális vonatkozásban vizsgálja. Szerinte a némasággal, szótlansággal szemben - ami a nyelven, a közösségen kívüliséghez közelít - zajt kelteni jelenthet egy (másfajta) kapcsolatteremtés kezdetét is. „A zaj nevezhető annak, ami igazán láthatóvá tesz minket.”<sup>14</sup> A *The Corridor*ban a szereplők zajként írják bele magukat a határtalan akusztikus térbe, mert talán már csak ez maradt nekik, hogy láthatóak maradjanak az életben, abban a közegben, ahol a beszéd-nyelv-identitás eltűnőben és átalakulóban van. A nyelv használata helyett azt látjuk a filmben, hogy az emberek inkább más kommunikációs formákhoz nyúlnak: a zajkeltés, a zene és a tánc ősi önkifejező formáit, az identitás maradéka megtartásának vágya vezérli. Az egyik jelenet jól érzékelteti a test és a hang, a szubjektum és a szubjektum megsemmisülésének traumatikus találkozását. Egy férfi, aki sosem szólal meg a filmben, egy puska csövét használja hangszernek (kvázi trombitának). Szája felé fordítja az előzőleg már megtöltött és kibiztosított fegyvert. A puskával, mint olyan tárggyal, melynek traumatikus szimbolikája van, az öngyilkosságot idéző pózban, a tárgy és testének találkozásával gerjeszt hangot. Olyan hangot kelt, mely átmenet a zaj és a zene között, mintha a harsona hangját idézné, ami egybeolvadva a kinti éjszakában baljósan zúgó szirénákkal, szinte zenei dallammá alakul. A vilniusi bérház lakói a testiségüket, és identitásuk maradékát a nyelv és verbalitás helyett a zajkeltésen és a zenén keresztül élik meg és fejezik ki. A némaság, a test és identitás zenével való egyesülésének egy másik példája egy mind szellemileg, mind testileg megnyomorított férfi, aki arcizmainak minden rándulásával, és testének minden mozdulatával a rádióból megszólaló Astor Piazzolla tangó taktusát követi. A zene az intimitáshoz közeli táncon túl, személytelen szexuális érintkezést is elindít, ami már az ént vesztett testi lét felé mutat. A kollektív történelmi és a személyes traumák elszenvedőit Bartas különös részvétellel és érzékenységgel jeleníti meg. Statikus premier plánjaiban az egzisztenciális megsemmisülés szélén álló emberek arcait sorakoztatja föl, és rendkívüli együttérzéssel mutatja be a gyerekeket, akik öntudatlan és ösztönös elszenvedői ennek a kornak és közegnek. Ösztönösen játsszák el és élik meg a felnőttek traumáit. A film középpontjában egy szőke hosszú hajú kisfiú áll, aki - olyan nagy a hasonlóság - akár tekinthető a rendező fiatalkori énjének is. A fiú keresi ébredő szexualitását, felfedezi a tömény szesz hatását, alkot és rombol, felgyújtja saját alkotását, lövöldözik az ablakból, kihívja maga ellen a nála idősebb és erősebb fiúkat, akik ellen mindig alul marad. Tetteinek nincsenek motivációi, nem vezetnek sehová, és szótlansága végig hangsúlyos a filmben.

Bartas „a trauma logikáját követi, ami jól kifejeződik a szabálytalan narratívában, a meghíúsult csúcspontban, és olyan tökéletlenségekben, melyek lehetnek hangbeliek is [...] mint a verbalizáció hiánya. Bartas filmjeiben egyértelműen egy traumatizált valósággal találkozunk, mely összekapcsolódik a társadalmi átalakulásokkal.”<sup>15</sup>

Ugyancsak a verbalitás hiányával találkozunk Bartas *Few of Us* (1996) című filmjében, melyben egyetlen dialógus sem hangzik el. A rendező egy civilizációtól elzárt szibériai nép, a tofalarok mindennapjait kíséri kamerájával. Az eltűnés szélén álló nép térben elszigetelt a civilizációtól<sup>16</sup>, és szoros kapcsolatban él a természettel. Bartas ezúttal egy olyan életközeget mutat be, ahol az emberi szót már rég elnyomta a természet hangja. A nyelv, az emberi beszéd már teljesen kiürült ebből az akusztikus térből, már elfelejtődött, helyette környezetük hangi világa kommunikál velük, és ez már erősebb, mint a nyelvi kommunikáció. A némaság itt már visszafordíthatatlan, a végső eltűnést, a megsemmisülést sejteti és egyfajta identitáson túli egybeolvadást mutat a természettel. A verbalizálás lehetetlensége egy öregember lassú monoton ki-be légzésével fejeződik ki. Hosszú percekig tartó mozdulatlan beállítások mutatják az öreg arcközelijét, akinek a lassú nehézkes légzése, mintha a nép illékonyágát, lassú eltűnését jelezné előre, ahogy a nehéz szuszogás lassan egyé válik a fák susogásával, és a víz morajlásával. Ugyanaz a ritmus, már ugyanaz a hang, az ember egybeolvad a természettel.

Sharunas Bartas *Freedom* (2000) című filmjében három menekült útját követi az ismeretlenségbe, a civilizációtól elszakadt otthontalan és élhetetlen terekben, ahonnan nem vezet kiút. A három menekült, különböző kultúra és nyelv képviselői, nem értik egymás szavát, verbálisan nem tudnak kommunikálni egymással. Az egyetlen hangfoszlány, ami még fönn marad, egy imának az elfeledett sorai, ami egykori emlékeik és identitásuk maradványa:

*„I’m lost [...] Take me to the right path. [...] On the way of those you have blessed with favours. Not on the path of those who have angered you, who are still on the path of those who are misguided.”*

A „spirituális beszéd” mormolása egy pillanatra bár elmosza a nyelvi határokat, de nem képes feltartóztatni a verbalitás megszűnését, az elszigetelődést és a kommunikáció teljes feladását.

<sup>15</sup> Renata SUKAITYTÉ, *The Apparitions of a Day Gone By and the Stasis of the Present in the Films of Sharunas Bartas = Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, szerk. David DESSER, Janina FALKOWSKA, Lenuta GIUKIN, London, Lexington Books, 2015, 116.

<sup>16</sup> A rendező egy interjúban mesél a tofalar nép elérhetetlenségéről, közösségük csak az év hat hónapja alatt és csupán helikopterrel elérhető. Video interjú: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_LcyxTcEd4](https://www.youtube.com/watch?v=U_LcyxTcEd4)

## Térzengés: hangtájak és tájképek

A verbalitás hiánya mellett szükséges megvizsgálni a filmek hangzó szférájának másik sajátosságát is, a rendkívül hangsúlyos jelenlétű hangtájat is, amit a fül nem tud figyelmen kívül hagyni. A látás és hallás aszimmetriájának egy különös esete figyelhető meg a filmi médiumban. Michel Chion különös figyelmet szentel az olyan hangjelenségeknek, melyek forrása rejtve van a szem előtt, a fület magára hagyva az érzékelő szituációban. Azokat a hangokat, melyek nem rendelkeznek látható forrással, s ezáltal nem lokalizálhatók - Pierre Schaeffer nyomán - Chion *akuzmatikus*<sup>17</sup> hangoknak nevezi el. Az akuzmatikus fogalom nem csupán a hang képerken kívüliségére (*off screen*) hívja fel a figyelmet, hanem sokkal inkább a hang rejtettségre, esetleges beazonosíthatatlanságára, az ebből adódó ambiguitásra, ami lehet csak pillanatnyi anomália is, de, ami rendkívüli esetben akár elvezethet a filmes elbeszélés teljes elbizonytalanításáig. Ilyenformán az akuzmatikus hang olyan képtől elszakadó aszinkron hangjelenség, mely sok esetben diegetikussága (a fiktív világ részéhez tartozás) ellenére vált ki olyan zavaró és elbizonytalanító hatást kép-hang kapcsolatában, hogy a belső és a külső világ szétválásának, a látható és a láthatatlannak, a test és a hang elszakadásának nyugtalanítását hívja elő.<sup>18</sup> Chion elméletében a film akuzmatikus zónájába tartoznak a képen kívüli hangok és a nondiegetikus hangok egyaránt. Bartas filmjeit elemezve még mélyebbre kell merülnünk a hangok feltárásához. Chion *aktív* képen kívüli hangnak nevezi az olyan jelenséget, mikor egy akuzmatikus hang felhívva magára a figyelmet, olyan kérdéseket vet fel a nézőben, mint: Mi ez a hang? Mi történik? Sharunas Bartas filmjeiben jelen van egy állandó, domináns hangtáj, mely véleményem szerint, nem azonos a képen kívüli hangok konvencionális térképző funkciójával<sup>19</sup>, és amely felfokozott jelenléte és jelentősége által túlmutat az általános környezeti-tér hangokon (*ambient sound*). A konvencionális narratívában a képen kívüli hangoknak nem feladatuk, hogy felhívják magukra a figyelmet, sőt észrevétlenül segítik elő az egységes diegézis illúzióját a néző számára, kitágítva a képkompozíció határait, ezáltal egy térben és időben folyamatos és folytatható világ illúzióját keltve. „A néző egyszerű feltételezésekre támaszkodik, közvetlen kapcsolatot feltételez az akusztikus egyértelműség, a narratív relevancia és a térbeli koherencia között.”<sup>20</sup> Sharunas Bartas filmjeiben azonban a környezeti - *ambient* térhangok

<sup>17</sup> Michel CHION, *Audio-vision. Sound on screen*, New York, Columbia University Press, 1994, 32.

<sup>18</sup> Lásd: K. J. DONNELLY, *Occult aesthetics. Synchronization in sound film*, Oxford University Press, 2014, 197.

<sup>19</sup> Hozzátehetjük, hogy Bartas filmjeinek térhangja a Chion által használt „superfield” kategóriába sem illeszkedik, mely a Dolby multi-track hangtechnikája által létrejövő többsávós, gazdag háttérhang-élményt írja körül, de hangsúlyozottan a háttérben egybeolvadó hangokra utal, melyek nem keltik fel a figyelmet.

<sup>20</sup> David BORDWELL, *Az elbeszélés és a tér = Elbeszélés a játékfilmben*, Bp., Magyar Filmin-tézet, 1996, 132.

(zajok, zörejek) összessége, mely a film láthatatlan hangtáj(kép)ét (*soundscape*) alkotja, lényegi szerephez jut, és akusztatikus általa magára vonja a figyelmet, megmozgatva a néző-hallgató képzeletét. Az akusztatikus művészet a mentális reprezentáció művészete a hang által előidézve.<sup>21</sup>

A *The Corridor* című filmben a néma arcokat egy állandó domináns hangtáj veszi körül. Az időtlen hangmorajlás változatlan: a városi közlekedés és gyárak zajai, néhol fegyverropogás, máskor a hangos eső és égzengés ostromolja a bérházat kívülről, míg belülről a lakók által keltett zörejek visszahangoznak: ajtók csapódnak, léptek kopognak, rakodás, zihálás, dúdolás, éneklés, rádió, zene, üvöltések, kiabálások és távoli, beszédre már alig emlékeztető hangfoszlányok állnak össze egy konstans zajjává. A filmben a többnyire meghatározhatatlan és beazonosíthatatlan környezeti zajok mindig valahol a végtelen akusztatikus térben történnek. A hangok akusztatikus volta, „láthatatlansága” itt nem annyira a talányt hivatott érzékelteni, sokkal inkább egy periférikus élethelyzet változatlanságát, ahol az események csak visszhangonként csapódnak le, míg a fontos történések valahol máshol zajlanak le. Vagyis a hangsúly azon van, hogy a szereplők nincsenek ott. Bár látunk dokumentarista képkollázst 1991 januárjáról, a litván függetlenséghez köthető pillanatokat<sup>22</sup>, de a bérház lakói mintha a külvilágtól elzárt időtlen téridőben mozognának, akik csak megfigyelői vagy emlékezői a történéseknek, de nem cselekvői. Vilniusban mozgolódás tapasztalható, a képsorok érzékelteik, hogy valami változás van a levegőben: a téren emberek gyülekeznek, a hídon felvonulást látunk. Mindezek a külső snittek megtöltődnek a belső tér, a komuna által keltett zajokkal, zörejekkel. Amikor pedig a lakók életképeit, monoton cselekvéseit, vagy csak arcközelijüket látjuk, a külvilág zajainak állandó jelenléte folyvást arra figyelmeztet minket, hogy kint történik valami, aminek a szereplők nem részei, képtelenek kilépni elszigeteltségükből.

A *Few of Us* című filmben felfokozott a jelenléte a környezet hangjainak, és hangsúlyos a kontraszt a civilizáció által keltett zajos élettér és az érintetlen természet hangjai között. R. Murray Schafer a '70-es években indított kutatása (*The World Soundscape Project*)<sup>23</sup> nagy szerepet játszott abban, hogy hangi környezetünket, a minket körülvevő akusztatikus világot jobban megismerjük, és ezáltal le tudjuk írni. *Soundscape* fogalma nyomán, a „hangtáj” kifejezést olyan hangokkal azonosítjuk, melyek egy adott térhez tartoznak. Akár valós akár absztrakt hangokként egy környezetet alkotnak az akusztatikus ökológia rendszerében.<sup>24</sup> Schafer zaj-szennyezésnek nevezi azt a hangjelenséget,

<sup>21</sup> K. J. Donnelly idézi Douglas DOHERTY és Ron BERRY akusztatikus zenéről írt tanulmányát: *Sound diffusion of stereo music over a multi loudspeaker sound system: from first principles onwards to a successful experiment* = DONNELLY, *im.*, 197.

<sup>22</sup> Bővebben lásd: SUKAITYTÉ, *im.*

<sup>23</sup> Bővebben lásd: <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

<sup>24</sup> R. Murray SCHAFER, *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester Vt, Destiny Books, 1994, 274-275.



ami az ipari társadalom hangkörnyezetét jellemzi, és amely egy állandó háttérzajt alkot. A *Few of Us* nyitó képsoraiban már csak nagytotálból, messziről halljuk a város zajait (tehervonat zakatolása, egy hangosbemondó torz beszéde, autók zúgása) és látjuk a kopár ipartelepét, amit épp elhagyni készül egy ismeretlen nő, aki helikopterrel próbál eljutni a civilizációtól elszakadt és eltűnőben lévő néphez. A helikopter rádiójából zajként érzékelt akuzmatikus emberi hangfoszlányok még inkább elvesztik emberi vonásukat, ahogy a motorzaj fokozatosan elnyeli a beszédet. Majd egy drámai szimfónia keveredik a helikopter keltette éles morajlással, és végül nagytotálban látjuk, ahogy a gép elhagyva a civilizációt eltűnik a havas hegyek között, a hegyek pedig végleg elnyelik az ember által keltett mesterséges zajokat. Miként a propeller folytonos, repetitív, ritmusos zúgása, akár egy metronóm, emlékeztet az idő múlására, addig az emberi zajoktól mentes természeti hangkörnyezet egy időtlenséget, egy soha nem múló időt teremt.

A *Freedom* című film a legszélsőségesebb hangélményt nyújtja, hiszen itt Bartas a hangtáj dominanciáját intenzitásában is a végletekig fokozza. Ahogy már korábban említettem, a filmben három menekült útját követhetjük, a száraz, puszta és sivár marokkói sivatagban, ahol a testi-lelki kiszolgáltatottság és reménytelenség által a végleges megsemmisülés felé sodródnak. A filmben nem történik más cselekvés, és nem létezik más motiváció, mint megtenni még egy lépést egy másik után, tovább és tovább menni, amíg fizikailag lehetséges. A film elbeszélése tehát semmi másból nem áll, mint monoton mozgásokból és holtidőből. Míg vizuális szinten gyönyörű statikus tájképeket és kompozíciókat látunk, addig a hang szint ellenséges agresszivitásával egy élehetetlen otthontalanságot teremt. A természeti hangok (többnyire szélzúgás, tenger morajlás) intenzitásuk által konstans zajjá változnak. A zaj állandóságát, elnémíthatatlanságát és erősségét Bartas már az elviselhetetlen felé közelíti. A hang itt valóban fizikai fájdalmat idéz elő, a hosszú beállítások pedig a zajok időbeliségét nyújtják a végletekig. A környezeti zaj feltartóztathatatlansága és agressziója a néző tűréshatárát feszegeti. A hangok intenzitásával a néző maga is elszenvedti a menekültek kiszolgáltatottságát, ahogy a menekült lány is a fülére tapasztja kezét, hogy tompítsa a szűnni nem akaró szélzúgást. Ezekhez, az ember által lak(hat)atlan, természeti terrekhez tartozó zajok végtelen monotonitása és hullámzó erősödése fájdalmat és szorongást vált ki a nézőből. „Egy hangos zaj, vagy egy vakító fénysugár úgy tud hirtelen sokkolni, hogy úgy érzem a gondolkodásom megáll. [...] A zaj megtöltve a környező hangteret, az észleléskor beront a belsőmbe, és részben a gondolkodó énembe.”<sup>25</sup> A Don Ihde-től idézett gondolat rávilágít arra, hogy a zaj milyen könnyen képes egy kibillent, diszkomfort állapotot teremteni.

<sup>25</sup> Don IHDE, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007, 212.

A *Freedom* intenzív és erőszakos akusztikus hatása által kiragadja a nézőt a konvencionális, kauzális befogadói szituációból és elsősorban az érzékekre hatva, a nem múltó idő megtapasztalásával és a fizikai fájdalom és kiszolgáltatottság érzését keltve traumatizál. Újból visszaköszön Bartas alkotói attitűdje, mely nem a problémák analizálásán keresztül kíván rámutatni társadalmi-kollektív vagy identitásbeli, személyes traumákra, hanem a traumatikus szituációba „beköltözve”, a szenvedőkkel eggyé válva, a testi érintettségén keresztül, akár a fizikai fájdalmat is előidézve képes sokkolni.

Míg a verbalitás hiánya Bartas mindhárom filmjében a nyelvi kommunikáció megszakadását és eltűnését jelzi, addig az állandóan jelenlévő intenzív akusztikus tér mindhárom filmben különböző funkciót kap. A *The Corridor*ban a képen kívüli zajok-zörejek akusztikusságuk által válnak lényegi stilisztikai eszközzé, ami által kifejeződik az állandó elszigeteltség, és az „ott nem levés”. A *Few of Us*ban a hangtáj a civilizáció és a civilizáció nélküiség finom szimbolikájává válik. A *Freedom* című filmben pedig a leküzdhetetlent, az elviselhetetlent hivatott megjeleníteni a hang, amivel szemben képtelenek harcolni, és ami túléli mindannyiukat. A természet hangja sokkal erősebb az emberénél. Mindhárom filmben tehát, érzékeny kapcsolat van a hang és az ember, az emberi traumák, végső soron az ember eltűnése, megsemmisülése között.

