

Blos-Jáni Melinda: A némaság örökletes?

Absztrakt

A diegetikus hatékonyság szándékos gyengítésére épülő stratégiákon belül külön csoportot alkotnak azok az alkotások, melyek ezt a romboló gesztust a némafilm diegetikusan gyengébb, ebből a szempontból prediszkurzív kifejezőmódjának újra-alkalmazásával próbálják elérni. A következőkben két kortárs film elemzése következik: Guy Maddin *Careful* (1992) és Esteban Sapir *La Antena* (2007) című filmje, amelyekben a némaság vagy a roncsoltnak tűnő hangok a sztori részévé válnak, és a történetek diszkurzív formáját különböző némafilm-korszakbeli stílusok eszközeinek egyvelegéből alkotják meg. A némafilm formanyelvének újrahasznosítása mindkét filmben a kép és szöveg, valamint a kép és hang mediális kapcsolatának problematizálásával társul, mely úgy a fabula szintjén, mint a reprezentációs eszközök használatában tetten érhető. Bár mindkét film a némafilmes korszaknak többnyire egyazon periódusában készült alkotásait, irányzatait idézi, azonban a két filmben a történet és diegézis viszonya, a némafilm-mimikrivel elért hatás lényegesen eltér egymástól. A forma és a tartalom hasonló konvergenciája olyan kérdéseket vet fel, mint: milyen funkciói vannak a némafilm modorában megtervezett képi stílusnak? A diegetikus hatást gyengítő némafilmes vonások, mint a szinkron hang hiánya és a képközi feliratok alkalmazása, milyen diszkurzív funkcióra tesznek szert a két filmben (és a némafilm korszakában betöltött funkcióikkal szemben)?

Szerző

Blos-Jáni Melinda 1980-ban született Marosvásárhelyen, irodalmat és néprajzot/antropológiát tanult Kolozsváron. Jelenleg a Babeş-Bolyai Tudományegyetem néprajz szakos doktorandusza és a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem film-, fotóművészet, média szakának oktatója. Érdeklődési és kutatási területei: a privát/amatőr képhasználat és a filmes önéletrajz különböző formái; a némafilm formanyelvének előbukkanása a kortárs filmekben, kísérleti filmesek életművében (pl. Guy Maddin, Bill Morrison).

Részletesebb CV: <http://film.sapientia.ro/hu/munkatarsak/drd-blos-melinda>

Email: blosmelinda@gmail.com

Blos-Jáni Melinda: A némaság örökletes?

Írott szavak és akusztikai események kortárs némafilmekben: Guy Maddin *Careful* (1992) és Esteban Sapir *La Antena* (2007) című filmjei alapján ^[1]

A mozgó fotografikus kép és a szinkronhang felbukkanása Noël Burch szerint két olyan küszöböt jelentett, amelyek átlépése az általa mozdulatlan utazásként emlegetett diegetikus folyamat gazdagodásához járult hozzá: „hajlok arra, hogy 1895-öt és 1927-et a diegetikus folyamat kidolgozásának korszakhatáraiként tekintsem, amely a Salon Indienben kezdődött és a *Jazz énekes* sel (The Jazz Singer. Alan Crosland, 1927) ért véget” (saját fordítás, Burch 1990: 247).

A hang megjelenése óta lényegében változatlan Intézményes Ábrázolási Mód ^[2] (amely épp a diegetikus folyamat empátikus erejére épül) hegemoniája megtörésének szándékával (vagy alternatívájaként?) számos olyan stratégiára van példa a filmtörténetben, mint a modernista eltávolító technikák vagy az avantgárd és a kísérleti film regisztereinek diegetikus hatást próbára tevő különböző eljárásai. A diegetikus hatékonyság szándékos gyengítésére épülő stratégiákon belül külön csoportot alkotnak azok az alkotások, melyek ezt a romboló gesztust a némafilm diegetikusan gyengébb, ebből a szempontból pre-diszkurzív kifejezőmódjának újra-alkalmazásával próbálják elérni.

A kortárs filmnek ez a tendenciája több irányból is megközelíthető, többek között összehasonlítható a kortárs filmkészítésnek a hasonló, imitáció vagy hamisítvány státuszára törekvő alkotásaival, ebben a kontextusban pedig vizsgálni lehetne a két filmet a posztmodern két jellegzetes eljárása, a pastiche és a paródia közötti különbséget teoretizáló szempontok szerint is. Anélkül, hogy ezeket a szempontokat teljes mértékben mellőzném, inkább a fent említett diegetikus gyengeség újraalkalmazása érdekében bevetett eszközöknek és ezek funkcióinak a számbavételére vállalkozom.

A következőkben két olyan kortárs film elemzése következik, amelyekben a némaság vagy a roncsoltnak tűnő hangok a sztori részévé válnak, és a történetek diszkurzív formáját különböző némafilm-korszakbeli stílusok eszközeinek egyvelegéből alkotják meg. Guy Maddin *Careful* (1992) című filmje egy olyan diegetikus világot teremt, ahol a hangos beszéd és az éles hangok halálos kimenetelűek lehetnek. Habár a szereplők beszédét ténylegesen hallhatjuk, hangjuk szándékoltan tompa és visszhang nélküli, és a másodpercenkénti kisebb képkockaszám következtében a hang és a kép nem tűnik egyidejűnek. Esteban Sapir *La Antena* (2007) című filmjének allegorikus sztorijában egy város lakóinak beszédhangját egy médiamágnás, Mr. Tv sajátítja ki. Ennek következtében feliratok segítségével kommunikálnak a lakosok, mígnem az írott kommunikáció is

veszélyeztetetté válik.

A némafilm formanyelvének újrahasznosítása mindkét filmben a kép és szöveg, valamint a kép és hang mediális kapcsolatának problematizálásával társul, mely úgy a fabula szintjén, mint a reprezentációs eszközök használatában tetten érhető. Bár mindkét film a némafilm korszaknak többnyire egyazon periódusában készült alkotásait, irányzatait idézi, azonban a két filmben a történet és diegézis viszonya, a némafilm-mimikrivel elért hatás lényegesen eltér egymástól. A forma és a tartalom hasonló konvergenciája olyan kérdéseket vet fel, mint: milyen funkciói vannak a némafilm modorában megtervezett képi stílusnak? A diegetikus hatást gyengítő némafilm vonások, mint a szinkron hang hiánya és a képközi feliratok alkalmazása, milyen diszkurzív funkcióra tesznek szert a két filmben (és a némafilm korszakában betöltött funkcióikkal szemben)? A két film elemzése ennek megfelelően két különálló fejezetben fog megtörténni: az első a feliratok használatának intermediális olvasatára vállalkozik, majd annak a vizsgálata következik, hogy a némafilm hangreprezentációkhoz képest a feliratok hogyan jelenítik meg az akusztikai dimenziót.

1. Néma képek és írott szavak

Bár a némafilm korszak revizionista szemléletű újraértelmezésének, újraírásának már több évtizedes hagyománya van, még nem született olyan átfogó, empirikus kutatásra épülő áttekintés^[3] a képközi feliratok történetéről, stílusáról, narratív, dekoratív vagy egyéb funkcióiról, amely a mozgó fotografikus kép és az írott szöveg egymásrataltságának változatai felől tekintené át a filmtörténet ezen szakaszát. Jobb esetben a korszakot egyetemesen vagy nemzeti keretben tárgyaló, illetve az egyes alkotók életművével foglalkozó filmtörténeti munkák önálló fejezetet szánnak a témának, vagy összekapcsolják más jelenségek vizsgálatával.^[4] Kivételnek talán csak André Gaudreault *Showing and Telling. Image and Word in the Early Cinema* című tanulmánya (1990: 274-281) számít, azonban sem terjedelme, sem hivatkozási tartománya miatt nem tekinthető a téma kimerítő tárgyalásának, inkább a megfogalmazott hipotézisei révén számíthat referenciának. A filmtörténeti szakirodalom képközi feliratokkal kapcsolatos említéseit nyomon követve, úgy tűnik, hogy a jelenség a következő kontextusokban és szempontokból válik érdekessé, a diskurzusok témájává: a mozgóképekhez kapcsolódó külső vagy azok integráns részét alkotó, írott szövegek rokonaként, mint a forgatókönyv, filmcím, stáblista (Bowser, Low, Brownlow); a mozgóképpel kapcsolatos technológiák kontextusában, mint pl. a színezés, a filmvetítés (Brownlow, Sopocy, Salt); a narratív hatékonyság vonatkozásában (Bordwell, Low, Salt), illetve a konferanszié performatív magyarázó/értelmező szövege és a hangosfilm közti átmenet stációjaként (Gaudreault).

Kamilla Elliott szerint a képközi feliratok vizsgálatának háttérbe szorulása összefügg az esztétikai purizmus hagyományát rezonáló esszencialista médiumelméletekkel, amelyek nemcsak a filmtudományt jellemzik, hanem az irodalomelméletet is (ebből a szempontból a feliratok korabeli és kortárs megítélését hasonlóknak véli a 19. századi illusztrált regény grafikáinak

mellőzésével). Kritikával illet olyan megközelítéseket, amelyek a feliratot mankónak tekintik a vizuális szint narratív elégtelenségére hivatkozva, esetleg jeleneteket elválasztó függőnyként vagy a képek központozásaként beszélnek róla, ezáltal a képek közé írt szövegeket megfosztva szemantikai és narratív funkcióiktól. [5] Regények adaptációjaként elkészült némafilmek kép-felirat intermediális viszonyait elemezve, a szerző a feliratokat használó némafilm mediálisan hibrid jellege mellett érvel, azaz egy olyan kép-szöveg viszonyt feltételez, melyben a két médium akár egyenrangú státusszal is bírhat, mintsem egymás alárendeltjei volnának (ezzel magyarázza azt, hogy a némafilm korszak végére a feliratok száma és a szövegek hossza növekedett, és nem csökkent). A tartalmi kapcsolódásokon túl, ennek megfelelően a feliratok beékelése nemcsak egy puszta montázs-funkciót töltött be, hanem a kép-szöveg összeszövődésére épülő újabb montázsfajtákhoz, hibrid vizuális „mondatokhoz” is vezetett, melyekben esetenként a ritmus helyett a szöveg grammatikája volt a szervezőelv, ezáltal többszörösen is filmszerűsítve a feliratokat. [6]

Bár a revizionista filmtörténetek cáfolják az Elliott által is kritizált esszencialista szemléletet, az újabb tanulmányokra nem jellemző a néma képek és az írott szöveg viszonyának hasonló, mediálisan hibrid jellegére figyelő filmértelmezés. [7] Ennek a tanulmánynak nem célja ezen feladat elvégzése, de a két film elemzését megelőzően érdemes áttekinteni, hogy milyen némafilm korszakra jellemző történeti sajátosságokat ölt a narráció és a diegetikus hatás szempontjából ez a mediális hibriditás, a képi és nyelvi reprezentáció közötti egyensúlyozás.

A filmtörténet standard verziói szerint a vizuális eszközökkel megvalósított történetmesélés és narrátori funkció (mely a képek összekapcsolása, megszerkesztése révén járult volna hozzá a narratív konstrukcióhoz) hiánya miatt volt szüksége a némafilmnek az írott szövegre. Eszerint ennek a láthatatlan, de mindenütt jelenlevő narrátori instanciának a hiányában a némafilm különböző periódusaiban hol a konferanszié, hol a feliratok helyettesítették egy jóval láthatóbb formában ezt a szerepet. Azonban a láthatatlan, képek között, mögött megbúvó narrátor és a feliratokkal végzett narráció nem zárja ki egymást, ezért a kortárs tudományos paradigmáknak megfelelően helytállóbb a képek és szövegek hibridjéből létrejövő elbeszéléseket nyílt, öntudatos narrációnak nevezni (Bordwell 1985b: 24-25). Ekként a feliratok láthatósága nem annyira a képi narráció hiányosságainak bizonyítéka, annál inkább a narráció öntudatosságának, műviségének a jele.

A némafilm története során változó tendenciát mutat az a mód, ahogyan a mozgókép képi és nyelvi komponensei a narratív funkciókon osztozkodnak, és ez összefügg a feliratok elhelyezésével és a film formanyelvének változásaival. Az 1901-ben megjelenő és 1903-tól elterjedő magyarázó feliratokat a tablók előtt helyezték el, ezáltal a korabeli egybeállítós jeleneteket választották el egymástól (Salt 1993: 59), így nemcsak a beállítások közti átmenetet, hanem az ok-okozati viszonyokat is megteremtették. A jeleneteket megelőző szövegek egyszerre látták el címmel a tablókat, és biztosították a sztori érthetőségét, amint a korszakban népszerű passió-történetek is példázzák. Ebben a periódusban a kép-szöveg viszonya leginkább az embléma retorikájára emlékeztet, amelyben a szöveg magyarázza a képet, míg a kép a szöveget szemlélteti.

A feliratok használatában az 1907-1913 közötti periódusban következnek be olyan változások, melyek megváltoztatják a későbbi némafilmes elbeszélés természetét: egyre gyakrabban bukkannak fel a dialógust megjelenítő feliratok, amelyek pozicionálása változásokon esik át: a jeleneteket megelőző dialógus-feliratok helyett a jelenetek közepébe bevágott változat válik kanonikussá, amit a jelenetek több beállításra való bontása is befolyásolt (Salt 1993: 107-109). Ezzel egyidőben a magyarázó feliratok narratív szerepe is variálódik gyártók és nemzeti filmiskolák függvényében. Salt olyan tendenciákat említ, mint a feliratok számának csökkentése a történetek egyszerűsítése révén, a sztorik mellékszálainak vagy nehezen megfilmesíthető mozzanatainak szöveggel való helyettesítése, illetve a feliratok jelenetek közti átmenetként való használata, amellyel az ugrásszerű vágást próbálták kiküszöbölni (1993: 107). Tehát az 1910-es évek filmkészítési gyakorlata a feliratok narratív eszközként való használatának diverzifikálódásaként is értelmezhető. A nyitó/stáblista/záró feliratok, a magyarázó-ismertető és a dialógust megjelenítő szövegek olyan felirattípusok, melyek különböző narrációs szintekre fókuszálják a narratív információkat egy film keretén belül, tehát a közönség tájékoztatásával kapcsolatos narrációs funkciókat eltérő módon töltik be. Ugyanakkor ezek a típusok különböző mértékben fonódnak össze a szomszédos beállításokkal is. [8] A beszélő ember közelijét megszakító dialóguskártyák diegetikusan is motiválttá teszik a szöveget, a szereplőkre hárítják az információközlést, és így a nyílt narrációt jobban leplezik, mint azok az erős narratív öntudatosságra és mindentudásra utaló magyarázó kártyák, melyek csupán egy külső, nem-diegetikus narrátori jelenléttel magyarázhatóak. [9]

Más szempontból a képközi feliratok szimbolikus jelekként törik meg a mozgó fotografikus képek indexikus/ikonikus homogenitását, és grafikus idegenségükkel gyengítik a vizuális reprezentáció diegetikus hatását. [10] Ha ezt az ikonikus hegemoniát egy későbbi filmkészítési mód normájaként tartjuk számon, akkor talán nem adekvát hangsúlyozni a törést, amit a felirat megjelenése okozhat, inkább a korabeli konvenciókra kell odafigyelnünk. Ezt alátámasztandó, számos példa utal arra, hogy a némafilmes paradigmán belül is törekedtek a feliratok szimbolikus jeleit minél jobban adaptálni azok ikonikus kontextusához (szemben azzal a korabeli reprezentációs móddal, amelyik épp a non-kontinuitásra törekedett, pl. a *Patyomkin páncélos* [*Bronenosets Potyomkin*, Szergej M. Eisenstein, 1925] agitáló felirataival). A homogenizáló tendenciára utalnak a feliratok hátterei, melyek dekoratív grafikával, filmbeli helyszínt idéző fotografikus háttérrel vagy a mozgó képre ráfényképezve kapcsolták össze a szimbolikus és az ikonikus jelfolyamatot. [11]

A némafilm-korszak elbeszélő paradigmájának kép-szöveg viszonyaira mégiscsak az a jellemzőbb, hogy a narratív koherenciát együttesen, hibridként biztosítják, bizonyos fokig kompenzálva az így létrejövő gyengébb diegetikus hatást. Így használatukat inkább a történetmesélő indíttatás motiválja, mintsem valamiféle reflexív szándék. Ezzel szemben a retorikát előtérbe helyező szovjet avantgárd elbeszélő hagyománya épp a diegetikus hatást romboló, nyíltabb narrációt eredményező magyarázó feliratokat részesítette előnyben, mint a párbeszédeseket [12] (Bordwell 1985a: 237). A két kortárs némafilm esetében azonban kérdéses lehet, hogy a némafilmidézetekkel és formai megoldásokkal egyetemben a kortárs film hogyan adaptálja ezt a sokszínű hagyományt:

a képközi feliratokkal együtt járó intermediális viszonyt.

1.1 Párbeszéd tipografikus kivetülései

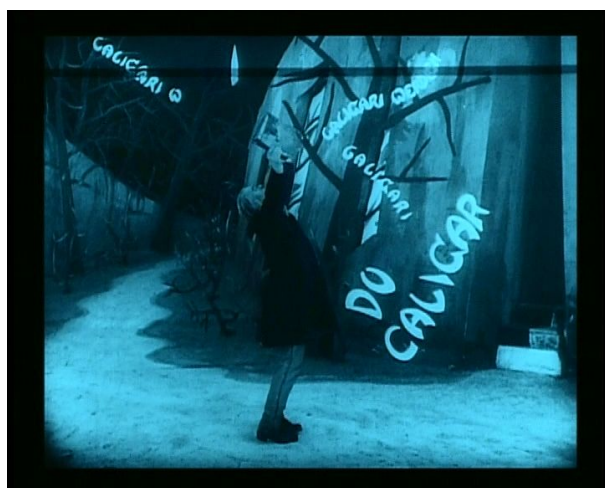


La Antena. Esteban Sapir, 2007

A *La Antena*-ban a némafilm, különösen az expresszionista film stíluseszközeinek és díszleteinek újrahasznosítását a megjelenített történet motiválja: a Hang Nélküli Városban Mr. Tv, a Dr. Mabuse-szerű médiamogul – teljhatalomra vágyó törekvései közepette – üzemanyagként használja a városlakók hangjait. Ahogyan a film egyik ismétlődő, didaktikus mondata is megfogalmazza: „Elvették a hangunkat, de megmaradtak számunkra a szavak”, az emberek a hangzó beszéddel való kommunikáció helyett más kommunikációs formákat használnak, melyek közt a legfontosabb szerep a felirat formájú, írott szavaknak jut. A filmbeli történetből adódóan is, ebben a némafilmszerűen megtervezett látványvilágban a feliratok többnyire a dialóguskártyák szerepét töltik be, amelyek itt a városlakók megszólalásainak tipografikus kivetüléseivé válnak. Két alkalommal fordulnak elő olyan magyarázó feliratok, amelyekből valamiféle extradiegetikus narrátori jelenlétre következtethetnénk. A film kezdő szekvenciájában egy írógépen zongorázást mímelő kéz tulajdonosának képekre ráírt, mesébe illő szavai vezetnek be a történetbe ^[13]: „Volt egyszer egy Hang Nélküli Város. Valaki eltulajdonította a lakósok hangját. Teltek az évek, és látszólag senkit sem zavart a csend”, és ugyancsak a gépelő kéz képével és záró-megjegyzéseivel fejeződik be a történet. A keretszekvencia narratív szerződése után, mindenik felirat a hangzó párbeszédet fogja helyettesíteni. Csakhogy ezek a feliratok teljesen más szabályok szerint működnek a történet világában, és ékelődnek be a képfolyamba, mint ahogyan erre a némafilmek megtanítottak. A feliratok nem külön snittek formájában szegmentálják a képsorokat, hanem ráíródnak a fekete-fehér képekre. A némafilmek hasonló, kettős expozícióval a filmképre

ráfényképezett felirataival ellentétben, több tényező is arra utal, hogy itt a feliratok nem rajta vannak a kép sík felületén, hanem (a némafilmek figurális írás-integrációjával ellentétben), benne vannak a kép illuzórikus, háromdimenziós terében, a profilmikus tér szerves részét képezik, akárcsak az utcanevet jelző feliratok vagy a boltok reklámtáblái.

Hogyha a film referenciáját képező expresszionista hagyomány felől vizsgáljuk a *La Antena* íráshasználatát, akkor az intermedialitásnak további paradigmaticus különbségeit fedezhetjük fel. Az expresszionista felirathasználat nem annyira tipikus, inkább szélsőséges példája a *Dr. Caligari* (*Das Cabinet des dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920): a képközi feliratok a mise-en-scène absztrakt vonalaihoz, szögeihez illeszkednek, akárcsak a szereplők mozgása és megjelenése (visszafogottabb megoldásokkal találkozunk a *Metropolis*-ban [Fritz Lang, 1927] és a *Dr. Mabuse*-filmekben is). Egy alkalommal a felirat az őrült tudós látomásaként vetül ki a képre: a „du musst Caligari werden” szavak rajzolódnak ki, indázó vonalakat írnak le a szereplő körül, szinte követik, üldözik mozdulatait. A szöveg grafikája a díszlet kacsszerű mintájához idomul, csaknem egybeolvad a kétdimenzióssá stilizált felülettel. Az írott szöveg tehát ugyanolyan mértékben lesz a szereplő szubjektumának kivetülése, akárcsak a profilmikus tér. Amint a karakter szubjektivitása a kép révén objektiválódik, az ikonikus és szimbolikus jelek is egybeolvadnak, a kép csaknem olyan absztrakt jelekből áll, mint az írás, a szöveg pedig grafikus felületté, vizuális elemmé válik (síkszerű és nem térszerű).



Dr. Caligari (Das Cabinet des dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)

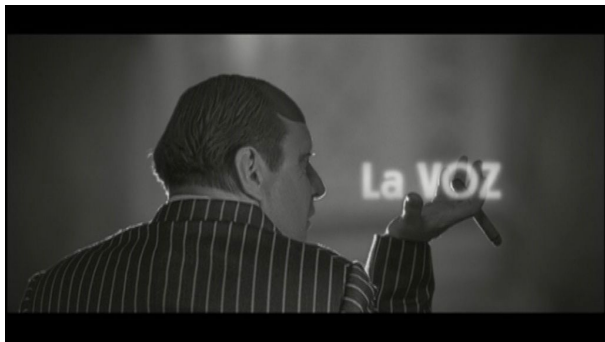


Dr. Caligari (Das Cabinet des dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)



La Antena. Esteban Sapir, 2007

Ehhez képest a *La Antena*-ban a szavak szintén a szereplőkhöz tapadnak, azonban a betűk egy háromdimenziós tér részei, melyben az empíria, az érzékelés (és a médium) mankójaként működnek. A történet premisszáinak megfelelően a szereplők tudatában vannak a körülöttük lebegő szavaknak, melyeket a világ látható részeként, olykor tárgyakként kezelnek: az írás teherként lóg fejük felett, melyre felpillanthatnak, a betűk eltolhatók, bizalmas információ átadásakor elrejtethetők, pofon osztogatható velük, a hiányzó betűk pedig cigarettafüsttel vagy kézzel formált jelekkel kiegészíthetők. A megjelenő betűk típusa és elmosódó körvonalai alapján gőz- vagy ködszerű, gázhalmazállapotú fizikai tulajdonságokat társíthatunk a feliratokhoz. Ezek ugyanakkor antik, patinás hangulatot is keltenek életlenségükkel, pislákoló holdudvarukkal, mintha egy kopott filmtekercset túl erős izzólámpával világítanának át. Ugyancsak a szövegek anyagiságára utalnak olyan jelenetek, melyben a hanggal kommunikáló, vak kisfiú Braille-írás gyanánt, kezével tapogatja le a neki címzett vagy a körülötte kiíródó szavakat. Sőt, a feliratok nemcsak a közlési szándék és a szavak taktilis tapasztalata révén kötődnek a karakterekhez, hanem a betűk stílusa és mérete a megszólalók érzelmeit is tükrözik.



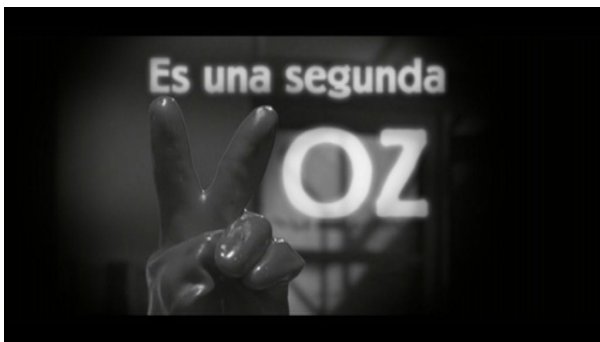
La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007

A szavak fizikai természetét és haptikus jellegét nemcsak a szereplők viselkedése leplezi le, hanem a kinematografikus eszközök használata is. Az írott szövegek kétdimenziósként lebegnek ugyan a szereplők szája előtt vagy körülöttük, azonban ez a síkszerűség nem egyezik meg a vászon felületével, mint ahogyan a némafilmek fotografikus háttérre ráírt szövegei vagy az idegen filmek feliratozása esetében történik. A kilapított feliratok háromdimenziós jelenlétéről árulkodnak a kameramozgások, szögváltások, a beállítás-ellenbeállítás szerkezetek vagy az analitikus vágás. Például a totálról közelképre való váltásban a betűk a perspektíva szabályainak megfelelően méretet váltanak, ennek megfelelően a közelképeken annyira óriásnak látszanak, hogy már nem férnek el a képkeretben. Az ellenbeállítások pedig hátulról, tükrözve jelenítik meg őket.



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



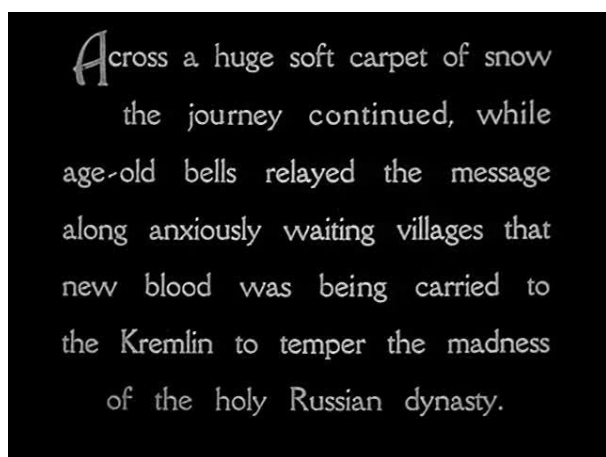
La Antena. Esteban Sapir, 2007

A feliratoknak tehát sajátos poétikája van a filmben, ez szándékaiban és hatásában is eltér attól a némafilmes gyakorlattól, amely a különböző jeltípusok és médiumok hibriditását narratív hatékony konvencióként kezelte. A történeti gyakorlattól eltérően, ezek az írott szövegek nemcsak az elbeszélés révén, hanem képi eszközökkel és digitális technikával fokozott diegetikus jelenlétük által is a karakterekhez tapadnak, így válhatnak a szimbolikus jelek a mozgó fotografikus képekkel zajló történetmesélés intradiegetikus ágenseivé. A két paradigma közti eltérésre utal az is, hogy a *La Antena*-ban több az írott dialógus, mint egy némafilmben. Itt a narratív szempontból kevésbé fontos megszólalásokat is felirat jeleníti meg, melyek funkciója inkább a Hang Nélküli Város szabályaira való emlékeztetés, míg a némafilmekben ez a feliratolvasási konvenció extradiegetikus, és alkalmanként a közönségre bízta a némán eltárogott beszéd tartalmának kikövetkeztetését (l. Salt 1992: 135-136. és Raynaud 2001: 72-75). Ekként a feliratok jelenléte inkább erősíti a diegézist, mintsem gyengítené.

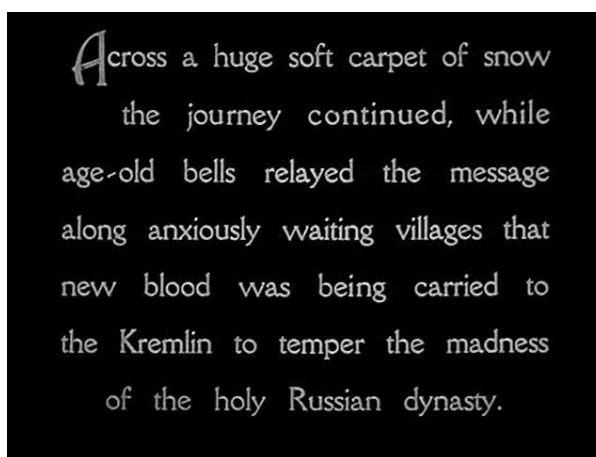
1.2 A tipografikus testet öltő narrátor

Guy Maddin *Careful* című filmjében a némafilm stílusának akkurátus alkalmazásával megkonstruált formanyelv a korai hangosfilm és a kétcsíkos technicolor (two strip technicolor) esztétikájával társul. A hang használata révén a dialógusok a képpel szinkron módon jelennek meg, ezért párbeszédet tartalmazó feliratokat nem találunk a filmben. Ennyiben a film feliratozási módszere a némafilm és a hangosfilm közti átmeneti korszak gyakorlatát idézi, azon belül pedig a

leginkább Josef von Sternberg filmjeit ^[14], aki még az 1934-es *A vörös cárnő* (*The Scarlet Empress*) című filmjében is használt hasonló magyarázó feliratokat, amikor már ez az elbeszéléstechnika maradinak számított. *A vörös cárnő*vel való hasonlíthatóságot a feliratok száma is megerősíti: míg ez a filmtörténeti klasszikus 15 feliratot tartalmaz, addig a *Careful*ban a film címe és a stáblista kivételével összesen 20 ismertető-magyarázó típusú felirat szakítja meg a képsorokat. További hasonlóságot fedezhetünk fel a képközi feliratok és az intradiegetikus írott szövegek párhuzamos használatában is. Sternberg filmjében előfordulnak olyan inzertként beszúrt feliratok, melyek plakátok, közérdekű hirdetések formájában a profilmikus tér részét képezik, és a fehér háttérű, fekete betűs, kézírásra emlékeztető grafikájuk megkülönbözteti őket a fekete háttérű, fehér, nyomtatott betűkkel írt felirat-kártyáktól. Maddin filmjében az írott szövegek diegetikus vagy nem-diegetikus használata között ugyan különbséget tudunk tenni szín, háttér és térbeli elhelyezés alapján, azonban a betűtípusok használata egyfajta kontinuitást mutat, mintha az intradiegetikus szövegek írója megegyezne a képközi feliratok láthatatlan extradiegetikus narrátorával, vagy legalábbis kortársak lennének. A *Careful*ban megjelenő írott szövegek nem annyira a rozzantságukkal keltenek archaikus hatást, inkább a választott betűtípus révén, melyek egyfajta átmenetet képeznek a 16. századi kézírás és a gravírozott, fából faragott ábécé gótikus stílusú grafikája között. ^[15]



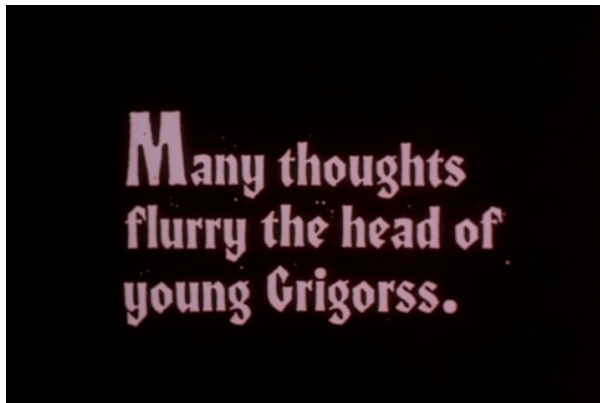
A vörös cárnő (The Scarlet Empress. Josef von Sternberg, 1934)



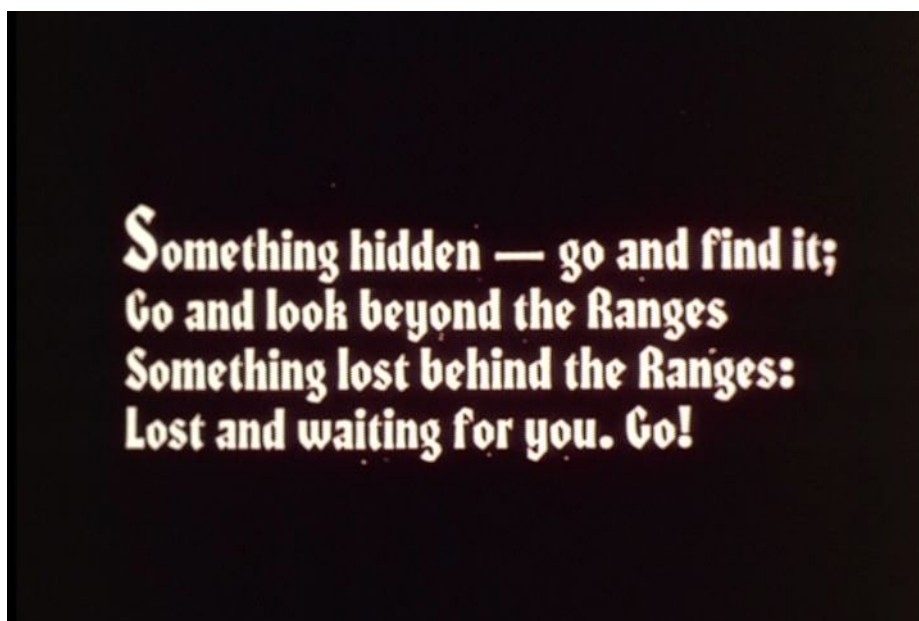
A vörös cárnő (The Scarlet Empress. Josef von Sternberg, 1934)



Careful. Guy Maddin, 1992



Careful. Guy Maddin, 1992



Careful. Guy Maddin, 1992

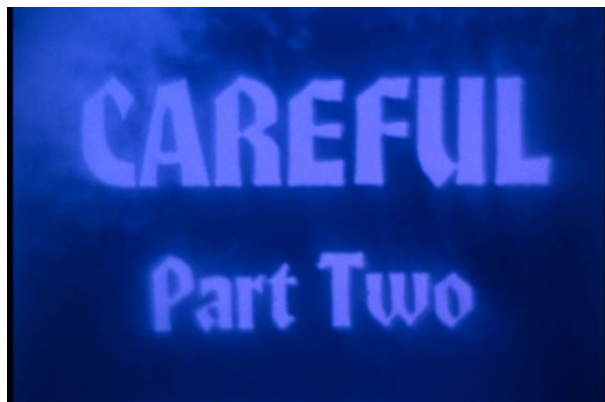
A képközi feliratok *A vörös cárnőben* a történet olvashatósága szempontjából redundánsak: előrevetítenek később bekövetkező fordulatokat, összefoglalnak korábbi jeleneteket, és a cselekményhez lazán kapcsolódó részletekkel látnak el (mint a Katalin cárnő Oroszországba vezető útjának állomásai ürügyén elmesélt történetek a települések lakóiról). A filmnek ezek a nyelvi komponensei azonban egy olyan extradiegetikus narrátort konstruálnak meg, aki nemcsak a történet megértetésére törekszik, hanem a szövegek irodalmias stílusa és frappáns megjegyzései révén kommentálja is az eseményeket. Ez a történet világán túllátó, mediálisan is elkülönülő narrátor ilyenként jól kiegészíti az erősen stilizált, absztrakcióba hajló képi világot. A *Careful*ban a sternbergi felirat-poétika továbbgondolásával találkozunk. A feliratok redundanciáját itt csak fokozza, hogy a filmben van egy intradiegetikus narrátor, a Herr Trotta nevű szereplő, aki a film elején színházi mutatványos gyanánt, egy montázsszekvencia közben tisztázza a filmbeli világ szabályait. A *Careful* világa, amint a cím is sugallja, szabályozások és tilalmak által terhelt: a

hegyekben, nagy magasságokban élő emberek számára a hangok jelentik a legnagyobb életveszélyt, melyek hatására bármikor hólavina indulhat el. A mesélő megszólalását azonban egy másik narratív ágenshez köthető felirat előzi meg, amely egy Kipling idézettel indítja a filmet.

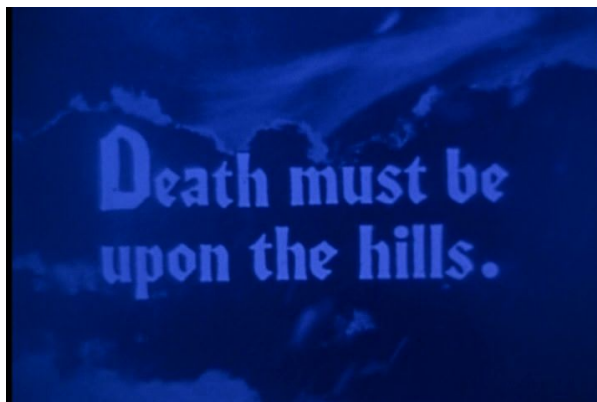
Ez a narrátor nem szűkszavú ugyan, de a történetről igen keveset árul el (bár később megtudjuk, hogy a Range szó több információt is megelőlegezett a történet helyszínéről: hegyvidéken fog játszódni majd, aminek sajátos akusztikája van és a hallótávolság kiismerhetetlensége a filmnek egyik kiemelt motívuma lesz), inkább misztifikálja azt. Az extradiegetikus narrátor a későbbiekben sem bizonyul túlságosan hatékony mesélőnek: olyan információkat közöl a nézőkkel, amelyeknek semmilyen szerepe nincs a történet világában: a helyszínezonosító feliratok, mint a „Uhlander hegység 14,578 láb” vagy a „Mitterwald’s Tongue 11,212 láb”, „Fel a ködgomolyagokba, Quilici havas vállai fölé” olyan fiktív földrajzi viszonyokról tájékoztatnak, amelyet a narratív térnek a térképén nemigen tudnánk beazonosítani.

Másutt a feliratok tompítják a jelenetek drámaiságát és az irónia eszközévé válnak. Az anya és három fiúból álló filmbeli család történetében van egy Hamletet idéző mozzanat, amelyben a padláson élő, mozgássérült néma fiúnak, Karlnak egy éjszaka megjelenik vak, halott apja, aki figyelmezteti fiát a bekövetkező családi tragédiákra, és tette szólítja fel. A görög tragédiák és a shakespeare-i szituáció keveréke az egymással kommunikálni nem tudó szereplők révén ironikus színezetet kap: a vak apa szelleme nem tudja felmérni fia cselekvőképességét, míg a néma fiú nem tud válaszolni neki. Az ironikus hangnem folytatásaként a szekvenciát a következő redundáns szövegek foglalják keretbe: „Holdfény Tolzbadban” és „Ilyen a holdfény Tolzbadban”.

A szövegek stílusa, a betűtípusokhoz hasonlóan, egy tőlünk időben távoli, 19. századi irodalmi hagyományba kontextualizálják ezt a szószátyár narrátort. Mediális különbözősége mellett externalitása, idegensége többféleképpen is megnyilvánul: hol redundáns információkat közöl, hol feladványszerű mondatokban szólal meg, hol fejezetekre tagolja a filmet, hol ironikus távolságból kommentálja a szereplőket és az eseményeket. Ezáltal a film egy pre-diszkurzív kifejezőmódot idéz, melyet felfedezhetünk az archaizáló formanyelvben is, mint a tablószerű kompozíciók, a beállítások frontalitása, a beállítás-ellenbeállítás szerkezet elhagyása vagy a maszkok és az egymásrafényképezés gyakori használatában.



Careful. Guy Maddin, 1992



Careful. Guy Maddin, 1992

A némafilmes gyakorlattól eltérően itt az audiovizuális folyam írással való felszabdalása nem a narratív koherencia biztosítását célozza meg. A feliratok révén megkonstruált narrátort éppen a narratív hatékonyság hiánya jellemzi, jelenléte viszont megváltoztatja a történetmesélés kereteit. Megakadályozza a diegetikus folyamat működését, és ezáltal azt a mozdulatlan utazást, amelyet a görög tragédiákat idéző melodramatikus történet világában megtehetnénk. Cserében viszont felkínál egy olyan történeten kívüli keretet, melynek szándéka nem a történetmesélés, hanem sokkal inkább egy reflexív, ironikus attitűd működtetése. ^[16]

2. Akusztikai események tipografikus reprezentációi

A korai filmkészítés és hang kapcsolatával foglalkozó kutatások ^[17] kérdésfelvetéseit Jeff Smith a következőképpen foglalja össze: mikor a némafilmes kutatók olyan kérdéseket tesznek fel, mint: „ha a film egy erdőben lezuhanó fát mutat, és az nem ad ki hangot, akkor ténylegesen hallja-e valaki?”, ezzel feje tetejére állítanak olyan hagyományos filozófiai problémákat, mint: „hogya egy fa lezuhan az erdőben, és nincs ott senki, aki meghallaná, akkor kiad-e egyáltalán hangot?” (saját fordítás, Smith 2003). A frappánsan megfogalmazott kérdésfelvetés nemcsak a szerző által recenzált *The Sounds of Early Cinema* című kötetnek a „némafilm” fogalmát anakronizmusként megkérdőjelező megközelítéseit sűríti, foglalja össze, hanem a korai film és hang kapcsolatát tárgyaló megközelítések közti élesebb elméleti határok, keretek kijelölésére vonatkozó felhívásként is értelmezhető. A nézőre vonatkoztatva a kérdésfelvetés fenomenológiai jellegű (Smith is inkább ebben az értelemben használja), mely a korai mozgókép-befogadást, moziélményt próbálja történetiségében rekonstruálni. Ha viszont a mozgóképen megmutatott látvány akusztikai dimenziójának hiányával kapcsolatos kérdést a diegézisen belüli hallgatóra vonatkoztatjuk, a probléma inkább a narratíva-elméletek felől közelíthető meg.

Míg a némafilmek vetítési körülményeinek történeti áttekintését elvégző Rick Altman amellett érvel, hogy alkalmanként a némafilm valóban néma volt, azaz létezett a korszakban olyan bemutatási gyakorlat is, amelyben a filmeknek nem volt képen kívüli forrásból származó

akusztikai kísérletük (Altman 1996), addig a másik megközelítési mód szerzői meggyőzően érvelnek amellett, hogy a médium komponensei (melynek a hangsáv ekkor még nem volt része) mégiscsak sejtettek, megjelenítettek egy akusztikai dimenziót. Isabelle Raynaud tanulmánya a következő választ adja a fent említett kötet recenzense által is megfogalmazott kérdésre [18]: „még akkor is, ha a filmeket integrált szinkron hang nélkül vetítették, a feltehetőleg néma történetek valójában egy hangos világban történtek meg, nem egy »süket világban«. A filmek nemcsak a hangot, a hallás és hallgatóság aktusát jelenítették meg találékony módon, hanem a csendet, valamint zajos és beszédes helyzeteket is megmutattak. Minden bizonnyal kijelenthetjük, hogy a korai filmkészítés forgatókönyvírói és rendezői kihasználták a hang drámai potenciálját, ahhoz hogy összetett történeteket hozhassanak létre” (saját fordítás, 2001: 69).

Az idézett szöveg egy olyan kutatási paradigmát javasol tehát, amelyben az intradiegetikus hangeseményeket narratív stratégiák és képi motívumok gyanánt lehetne vizsgálni: a szereplők beszédhelyezeteit, a hangforrásokat azonosító képi motívumokat, a hangesemények narratívába ágyazottságát. Az akusztikus események árnyaltabb megközelítésére buzdít, és azok sajátosabb működésére hívja fel a figyelmet Szalóky Melinda *Hangos képek a némafilmben. Vizuálakusztika Murnau Virradat című filmjében* című tanulmánya (2005). A szinesztézia és a kognitív pszichológia elméleteiből kiindulva magyarázza meg azt, hogy hogyan képes a néző olyan hangjelenségeket felfogni, melyeket vizuális képek és nem auditív ingerek hívnak elő. Ezek alapján a szerző különbséget tesz az akusztikai dimenzió hangsúlyozására használt némafilmes reprezentációs technikák (és ezek perceptuális hatása) között: éspedig a forrásobjektumok révén jelenlévő, látható hangok és az olyan hangok között, melyek egy adott filmes eszköz jellegzetes használata által (pl. közelkép, kameramozgások, vágás, színészek reakciói) vizualizálódnak és hangsúlyozódnak ki.

Ezeknek a szinesztéziára épülő, vizuálisan észlelhető hangoknak a mentális hallása viszont nagyban különbözik a szinkron hanghatásokkal felerősített diegetikus hatástól. Noël Burch a *The Thief* (Russel Rouse, 1952) című film kapcsán írja: „azt bizonyítja, hogy a párbeszéd és maguk a beszédaktusok elnyomása (szemben a hallgatást mint konvenciót kezelő korszakkal) nem feltétlenül jelent »visszaesést« a némafilm kései korszakában megjelenő feliratok nélküli filmek diegetikus szintjére. A film megmutatja, hogy a *szinkron hanghatások jelenléte* – még a puszta háttérviszhangoké is – elegendő a diegetikus szint teljessé emeléséhez” (kiemelés az eredetiben 1990: 253. Kaposi Ildikó fordítása 1998: 30). Ha elfogadjuk Burch állítását, miszerint napjaink domináns filmkészítési paradigmáját még mindig a diegetikus hatás maximalizálása jellemzi, és számolunk azzal, hogy a szinkron dialógus a hang reprezentációjának a domináns formája a filmben, akkor a *La Antena* és a *Careful* kapcsán további kérdések merülhetnek fel. A történeti némafilmhez képest hogyan használják fel a némaság konvencióját ezek a kortárs némafilmek? A hangok vizuális reprezentációjára milyen eszközöket alkalmaznak, illetve hogyan reflektálnak arra, hogy ők egy akusztikai élményt nélkülöző diszkurzív formát képviselnek egy hangosfilm-domináns filmtörténeti kontextusban?

2.1. Harc az örökletes némaság ellen



La Antena. Esteban Sapir, 2007

Míg a némafilmek feltételeztek egy olyan paktumot a nézővel, miszerint a történet egy hangos világban zajlik, csak a reprezentációja, a hordozó médiuma néma^[19], addig a *La Antenában* más szabályok működnek. A bevezető szekvencia mindentudó narrátorának szavai („látszólag senkit sem zavart a csend”) által ismertetett konvenció szabályai szerint az emberi hangoknak nem lesz hallható dimenziója.^[20] A filmbeli Hang Nélküli Város világát néma szereplők népesítik be, akik nem süketek, és a város területén kívül elterülő világuk sem néma. Erre utal a város két szereplőjének jelenléte: a Voz (Hang) nevű varieté-énekesnő^[21] és kisleány, akik titkos kincsként őrzik hangjukat, és megszólalásuk nemcsak akusztikus eseményt, hanem a film történetében is fordulópontot jelent. Egy másik jelenetben a városlakók koncertet hallgatnak, melyet egy némán tatógó énekesnő ad elő, playbackelve egy karcos, időnként elakadó lemezt. „A némaság örökletes” – mondja az egyik szereplő, és csakugyan, mintha ebben a filmben a némafilmek stílusa is öröklődne a fabulabéli némasággal. A némafilm eszköztára ezáltal a diegetikus világ egy szeletének ideiglenes állapotát erősíti meg, az emberi hangok hiánya pedig egy hátrányos állapotnak bizonyul, melyhez a médium szinkronhangjának elhagyása társul.



Metropolis. Fritz Lang, 1927

Erről árulkodik az a kép, amely a történet végét rögzíti, azaz a hang visszaszerzésének momentumát ábrázolja: többszörös egymásrafényképezéssel, tágra nyitott emberi szájakat láthatunk, mintha kórusban ordítanának. A város megjavított, hangoktól visszhangzó életét már nem láthatjuk (lehet, hogy az már egy hangosfilm lenne?), cserébe a már említett narratív keret összegzi a történeteket. A szájak képe ugyanakkor Fritz Lang *Metropolis*ának és Mabuse-filmjeinek egy jellegzetes kompozícióját idézi, amelyen azonban nem szájak, hanem szemek kollázsát láthatjuk, ebben a felcserélődésben mintha egy burkolt reflexió lenne arra, hogy a *La Antena*ban eddig a látvány végezte a hang munkáját. A következőkben a filmnek azokat a reprezentációs technikáit veszem számba, amelyek ezt a szinesztetikus hatást lehetővé teszik.



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007

A filmben gyakran fordulnak elő olyan szituációk, amelyekben a szereplők reakciói a hallás

aktusát erősítik meg, valamint olyan hangforrásnak minősülő tárgyak látványa (főleg csengők), amelyek hallható dimenziójára a közelebbi nézetek használata hívja fel a figyelmet. A hangok reprezentációjának sajátosabb esetét képezi az a jelenet, melyben egy gépfegyveres lövöldözést láthatunk: ekkor a fegyverek pattogását nemcsak a képet megtöltő „TRA-TRA” feliratok jelzik, hanem a fekete-fehér kép negatívjának és pozitívjának váltakozásával a gépfegyver hangjának ritmusát is „láthatjuk” (ami Szergej Eisenstein *Októberének* (Oktyabr, 1928) egy hasonló megoldását juttathatja eszünkbe, melyben a fegyverhangot a kis számú filmkockából álló puskacsövek, ágyúk képének montázsja jeleníti meg). A hangokat nemcsak helyettesítik a feliratok, hanem a metafora folytatásaként, maguk az írott hangutánzó szavak ölik meg golyó gyanánt az áldozatokat. Az aurális élménynek a vizualizációval történő pótlására utal az olyan optikai eszközök használata mint a távcső: ebben a világban a beszélgetéseket csak kukkolni lehet, tehát a kihallgatást a voyeurisztikus élmény helyettesíti. A telefon itt inkább a videotelefonhoz hasonlít, amelyik csörgés helyett villog. Máshol a hangszóró nagyítólencsévé válik, ami a kikiáltó szavainak betűit kinagyítva mímeli a hangerősséget. A hangerőt a leggyakrabban a kapitálisok használata és a betűk mérete jelzi.



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007

A kezdőszekvenciában az írógép fölött zongorázást mímelő kezek képe, és a fenti példák azt bizonyítják, hogy ebben filmben a feliratok nemcsak a hangzó párbeszéd tartalmát (és narratív funkcióit) helyettesíthetik, hanem a hang bizonyos tulajdonságainak a reprezentálására is alkalmasak. A némafilm hang-reprezentációit értelmező szövegek, amint láthattuk, többnyire a filmek vizuális komponenseinek vizsgálatára szorítkoznak, ezért talán érdemes alaposabban is megvizsgálni a feliratoknak ezt az akusztikus dimenziót megjelenítő szerepét. A némafilm korszak feliratait a narratív hatékonyság evolúciójában a konferanszié utáni, a szinkron hang és a vizuális eszközökkel megkonstruált narrátori funkció előtti állomásként helyezték el (Gaudreault 1990: 277). Úgy tűnik, hogy a felirat a diegetikus hatékonyság tekintetében is alacsonyabb szinten helyezkedik el a hangzó szóhoz képest: „a vákuumcsőből megszületett technika segítségével természetessé vált a Szó, mely úgy tudott részesévé válni az ikonikus folytonosságnak, ahogy sem a konferanszié, sem a feliratozás nem volt képes” (Burch 1990: 248. Kapos Ildikó fordítása, 1998: 31). Ezeket az értelmezéseket érdekesen egészítik ki (anélkül, hogy cáfolnák azokat) azok a némafilmekben alkalmanként előforduló feliratozások, melyek egyféle kísérletek arra, hogy a

szavak akusztikai dimenzióját a szavak írott képével jelenítsék meg.

A hang tulajdonságainak igencsak expresszív megjelenítésére találunk példát Clarence Brown *Az asszony és az ördög* (Flesh and the Devil. 1926) című filmjében. A katonai szolgálatból hazatérő Leo képzeletében szerelme arcát látja a tájban (az egymásrafényképezés technikájával valósították meg), miközben a közlekedési eszközök a nő nevét visszhangozzák. A Felicitas név rendre egy ügető lovas, egy gőzhajó és egy robogó vonat képére ráírva jelenik meg, a közlekedési eszköz hangját asszociálva a női név hangzásához. A szó írásképeinek grafikája görbített és mozgása lüktető, mintha a hanghullámokat mímelnék az eltűnő-felbukkanó betűk. A hullámszerű ritmusát az egyre gyorsuló montázs csak fokozza, a snittek ugyanis egyre rövidebbek lesznek, ahogy a szerelmes férfi közlekedési eszközt vált (ló, gőzhajó, vonat).



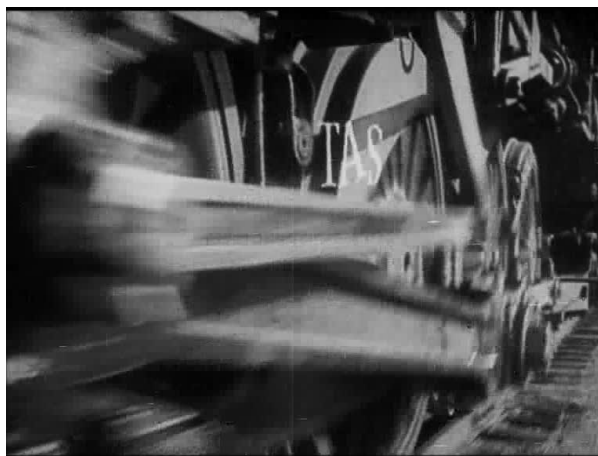
Az asszony és az ördög (Flesh and the Devil. Clarence Brown, 1926)



Az asszony és az ördög (Flesh and the Devil. Clarence Brown, 1926)



Az asszony és az ördög (Flesh and the Devil. Clarence Brown, 1926)



Az asszony és az ördög (Flesh and the Devil. Clarence Brown, 1926)

A következő két példa a feliratok hangreprezentációként való használatának differenciálódását sejteti. Buster Keaton *A navigátor* (The Navigator. 1924) című filmjében a hangforrás egy

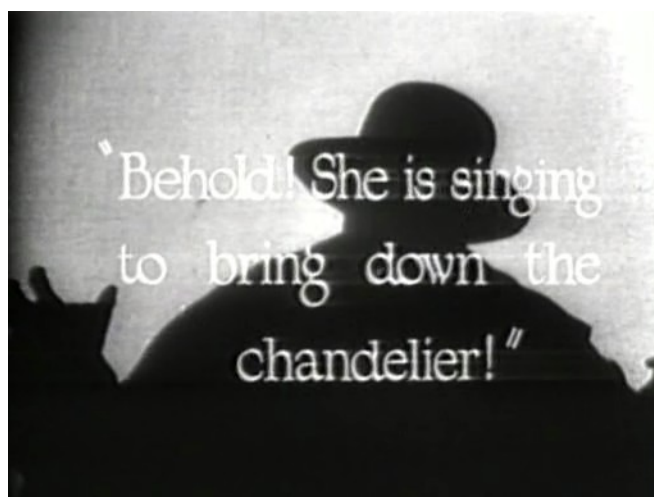
lemezjátszó, melyre a dal szövege van ráfényképezve. A kép és a szöveg szinkron jelenléte arra sarkall, hogy a dalszöveghez akusztikai dimenziót is asszociáljunk. Mivel nemcsak a szöveg tartalma utal a félelemre, a geg sokkal hatásosabbá válik: a hajón tévelygő nő és a férfi burleszkhős számára a dallam jelenléte a kinti vihar süvítésének folytatásává válik, mely a hajó szalonjában tovább ijesztgeti őket.



A navigátor (The Navigator. Buster Keaton, 1924)



A navigátor (The Navigator. Buster Keaton, 1924)



Az operaház fantomja (The Phantom of the Opera. Rupert Julian, 1925)

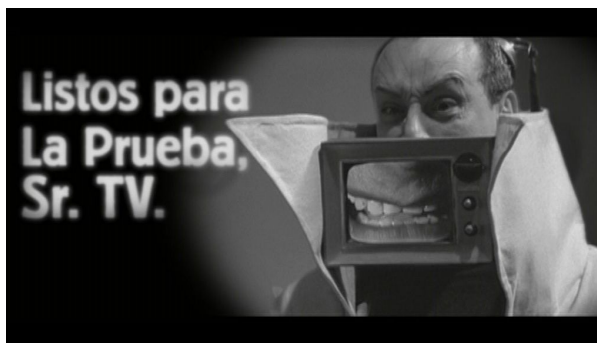
Ehhez képest Rupert Julian *Az operaház fantomja* (The Phantom of the Opera. 1925) című filmjében a hang forrása egy ember (maga a fantom), akinek szavait szintén a kép felületére ráírva láthatjuk, egy fontos különbséggel. A szereplőt megjelenítő kép mozgó ugyan, azonban nem fotografikus, csak sziluettjének körvonalait láthatjuk. Ezt az arctalanságot tekinthetjük a szereplő kiismerhetetlen, fantom voltának vizualizációjaként ^[22], azonban az emberi hang képi reprezentációjával kapcsolatos némafilmes konvencióra is felhívja a figyelmet. A sziluettként mozgó beszélőnek nem látszik a hangképző szerve: a szája. A korszak gyakorlatában a párbeszéd többnyire ^[23] a képek közé ékelt feliratok formájában jelentek meg, mintsem a beszélő mozgó fotografikus képére rávetítve. Valószínűleg azért, mert félrevezetnék, azaz kompromittálnák azt a

konvenciót, hogy nemcsak a médium, hanem a diegetikus világ is néma?

A fentiek tükrében a *La Antena*-ban a filmes eszközökkel izolált (közelkép) és az intradiegetikus optikai eszközökkel kinagyított beszélő szájak képe hatékony jelentéshordozó motívumnak tűnik. A már említett playback-performanszban nemcsak a mesterségesen beépített hang hordozóját, a lemezejátszón forgó bakelit lemezt láthatjuk, hanem a néma énekesnő háttérében vászonra kivetített, óriásinak tűnő száját is. A hangosbemondó nagyítójához hasonló eszköz a tudós arcára ráépített tévéképernyő is, amely szintén a szájmozgást nagyítja ki. Ezekből a megoldásokból arra következtethetünk, hogy itt a száj képe olyan metaforájává válik a beszédnek, mint (lassan közhelyessé vált módon) a szem a látásnak. Ezeknek a metaforáknak további diszkurzív funkciójuk lesz a filmbeli elbeszélésben: míg a néma városlakók beszédét szájuk kiemelt képe vizualizálja, addig a két városlakó, amelyik a beszéd hangzó dimenziójának reprezentációjára is képes, csak korlátozott módon rendelkezik a vizuális kommunikáció eszközeivel. Voz, az anya mindig egy sötét kapucnit visel, amely eltakarja az arcát, a kisfiának pedig nincsenek szemei, éppen azért adja el Voz a hangját, hogy látószervet szerezzen kisfiának. Úgy tűnik tehát, hogy az auditív és a vizuális reprezentáció eszközei eltérő módon oszlanak meg a szereplők között, és eltérő értékkel rendelkeznek. Eszerint a hangellopás körül bonyolódó történetet többféleképpen értelmezhetjük. Egyrészt allegorikus meseként, amely a „megfosztani az embereket a szólásszabadság jogától”, azaz a „hangjuktól” kifejezések metaforikus kiterjesztésére épít, és a diktatórikus rendszereket kritizálja (erre a szándékra utalnak a filmben a sarló és kalapács, a Dávid-csillag és a szvasztika szimbólumai), ekként nemcsak Fritz Lang *Metropolis*-ának a képi világát idézi, hanem annak történetmesélési technikáját is. Másrészt értelmezhetjük egy olyan meseként is, amelyik a film auditív, vizuális és írott komponenseinek harcát jeleníti meg (hangzó szavak ellopása után a tipografikus szóképek elsajátítása fenyegeti a diegetikus világ lakóit).



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007



La Antena. Esteban Sapir, 2007

2.2. A vizuálakusztika elnémitása

A *Careful*ban, amint korábban már kiderült, nem kapunk narratív indoklást a némafilm eszköztárának felsorakoztatására, viszont az akusztikai események nemcsak a film, hanem a történet világának is fontos, tudatosan kezelt mozzanataivá válnak. Herr Trotta, a film intradiegetikus narrátora, színpadi felkonferáláshoz hasonló pózban, intonációval, és kamerába tekintve ismerteti Tolzbad településének szabályait. A település lakói az akusztikai eseményektől való rettegésben élik életüket, amely halálos kimenetelű lehet, viszont abszurd helyzetekbe kényszeríti az embereket. A hangszálak, hangképző eszközök roncsolásának, a hang elfojtásának jeleneit mutatják a képek is: az állatok hangszálait még születésükkor elvágják, ezért a tolzbadi kutyának már csak az állkapcsa kattog, az órában a kakukkot egy döglött kacsa helyettesíti, a hangoskodó gyerekek száját bekötik, a hegyi kürtöket és a gramofonok tölcserét gyapotgomolyagok tompítják, az ablakokat pedig báránybundával hangszigetelik. A hangzó dimenzió elfojtása ugyanakkor a tolzbadi lakosok vágyainak elfojtásához, ödipális konfliktusaihoz is kapcsolódik: az élénk táruló világ olyan, mintha a klasszikus melodramák vagy görög tragédiák pszichoanalitikus értelmezései volnának ^[24]. Itt minden annyira explicit, hogy lehetetlenné teszi a történet metaforikus vagy allegorikus értelmezését (a *La Antena*val ellentétben).

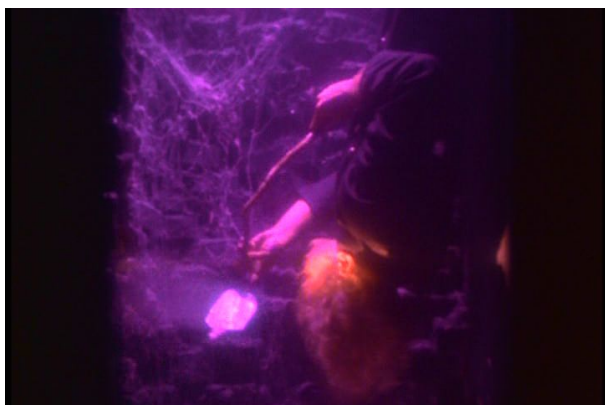


A gyerekek bármikor zajonghatnak a Careful világában, ezért labdákkal tömik be szájukat. (Careful. Guy Maddin, 1992)



Hegykürt koncert egy akusztikai menhelyen. A kürtök tölcserét gyapottal tömték be. (Careful. Guy Maddin, 1992)

A hangképzés megakadályozása körül bonyolódó történetet, a hangzó dimenzió (narratív és mediális) izolációjára tett kísérletként is értelmezhetjük. Az izoláció azonban nemcsak leválasztást jelenthet, hanem kiemelést is. Ez indokolja talán azt, hogy a filmben a kihallgatás legalább olyan hangsúlyos dramaturgiai szerepet kap, mint a kukkolás. A mások beszélgetését fülelő, kihallgató szereplők viselkedését részben a váratlan akusztikai hatásokat eredményező hegyi környezet teszi lehetővé, ugyanakkor a hallgatóság a cselekmény fontos hajtóerejévé válik. Ezen túl, a kihallgatás-jelenetek a médium természetével, a megismeréssel kapcsolatos kérdések felvetésére is alkalmasak, ezáltal a voyeurkodás akusztikai analogiájává válnak (l. Weis 1999).



Kukkolás-jelenet: a fejfel lefele lecsüngő Johann egy tükörrel figyelő fürdeni készülő anyját. (Careful. Guy Maddin, 1992)



Kihallgatás-jelenet: Grigorss kihallgatja az anyja és volt szeretője közti párbeszédet, amint az nagy távon belül visszhangzik. (Careful. Guy Maddin, 1992)

Hogyha számba vesszük, hogy ténylegesen milyen hangok hallhatók a filmben, akkor három típusú hanghatást különíthetünk el, melyek nincsenek összhangban egymással, és különböző hang-perspektívákat képviselnek: végig hallható egy sístergő, recsegő alapzaj, ehhez képest a párbeszédekben az emberi hang nagyon tisztán hallható (igaz, hogy a legtöbb szereplő erős idegen

akcentussal ejti ki a szavakat), térhatása azonban megtévesztő, mintha a szereplőktől elkülönülve lebegne valahol a térben, a különböző környezetbeli hangok, tárgyak hangja pedig mesterkélt és hamis hangeffektusokból áll (pl. a láncsörgést a pénzcsörgés helyettesíti). Az akusztikai jellemzők torzítása, téves kapcsolása a képhez megakadályozza a hangot abban, hogy a test és a tér artikulációjává váljék (l. Doane 2006). A hang különböző jellemzőinek, funkcióinak megjelenítésére a *La Antena*-ban nemcsak képeket és metaforákat, hanem feliratokat is bevetnek, a *Careful*-ban mindez roncsolt és rozzant állapotban van jelen. Ekként a hangok nagyon jól illeszkednek a vizuális laposságra törekvő képi megoldásokhoz (frontalitás, tablókép, kétdimenziós tárgyak, a tér mélységjegyeit eltakaró sziták, hálók használata, kartonból kivágott statiszták): lapos, a térbeliséget hamis módon rezonáló akusztikai eseményekké válnak. A hangok jellemzőit a világ szabályai indokolják ugyan, de használatuk egy másik intencióról is tanúskodik: a hangsáv művisége felhívja magára a figyelmet, így a feliratok ironikus narrátori jelenlétével rokonítható. Ironikus hangvételő az a képsor, amelyben az egész falu vesztét okozó Grigorss (szándékosan hólavínát idéz elő a pisztoly elsütésével) elvonul egy barlangba meghalni (megfagy). A kék tónusú monokróm záróképen zúzmarás arcának nagyközelijét láthatjuk, amin épp egy bűnbánó könnycsepp gördül le. A melodramatikus jelenet ironikus színezetet kap azonban a hanghasználat által: a legördülő könnycsepp hangja felerősödve, hosszasan visszahangozva terjed, mintegy kozmikus terjeszti ki a hős állapotát, és egy újabb lavínát indít el.

A filmbeli világ akusztikai dimenziójának kasztrálásáról szóló történetek nemcsak a hang narratív funkcióinak figyelemmel tartására tanítják meg a nézőt. A sztori előrehaladtával fokozatosan elfogadjuk, hogy a hangforrás képe itt tényleg csak egy kép, ami nem válthat ki auditív ingert (csak nagyon szélsőséges, fatális kimenettel), és nem is utalhat a hangra: abba a konvencióba tanulunk bele, hogy ezek már nem hangzó képek, itt már nem működik a szinesztézia. A rendező célja a némaság konvencióinak ironikus felforgatása lenne? Vagy talán reflexió arra, hogy a hangosfilmek nézője hogyan nézi és hallja a néma képeket, melyekben inkább a médium fogyatékoságát észleli, mintsem a szinesztézia lehetőségeit?

3. Egy kortárs PRM?

A *La Antena* című filmben a történet és a forma viszonya annyira szimbiotikus, hogy „melyik volt előbb” típusú eredetkeresésbe is bonyolódhatunk. Ha a történet volt előbb, és ez motiválja a némafilmes idézeteket, és ezzel együtt egy olyan eszköztárat, melyben a hallgatás konvenció, akkor a klasszikus elbeszélőfilmre emlékeztető szituációval találjuk szembe magunkat, melyben a filmes forma a történetnek rendelődik alá, és ekként a diegetikus folyamat is csak a történettel való azonosulást erősíti. Ez megmagyarázná a némafilm diegetikus „elégtelenségéhez” hozzájáruló konvencióknak (mint a felirat és a szinkron-hang hiánya) alárendelését és beépítését a sztoriba, mely csak látszólag mond ellent az erős történetmesélő indíttatásnak. Azonban a retorikai eszközök ilyen fokú narrativizálására csakis egy hangos mozgóképhez szokott nézőnek lehet

szüksége.

Ha a forma volt előbb, és valójában a némafilm stílus megidézésének szándéka állt a hang nélküli város történetének háttérében, akkor a stílust előtérbe helyező filmpoétikával állunk szemben. Erre vall az, hogy a *La Antena*-ban az expresszionista filmek idézetei közé beillesztve fedezhetjük fel a korai mozi ikonikus alkotásának, az *Utazás a Holdra* (Le voyage dans la lune. Georges Méliès, 1902) emblematikus emberarcú holdját is, amint az a szavak tipografikus jeleinek ellopásánál tanúskodik. Azonban jelenléte inkább csak dekoratív, mivelhogy nem tölt be narratív funkciót, ezáltal a némafilm diegetikusan integrált ikonjává válik. A *La Antena*-ban a némafilm korszak egy olyan reprezentációs mód szándékainak alárendelt archívummá válik, amely más alkotások kellégeit elegyíti, félceli össze az idézés és az imitáció eszközei révén. A filmet tehát értelmezhetjük az hommage gesztusaként, posztmodern pastiche-ként ^[25], melyben a régmúlt elbeszélésmódot a mozi örökségként kezeli. Ez utóbbi esetén a film expresszionizmusra emlékeztető allegorikus története a hangosfilm eredetmondáját fogalmazza újra, a némaságra ítélő diktatórikus hatalom legyőzése pedig mégiscsak a diegézis empátiás erejének győzedelmeskedését demonstrálja egy prediszkurzív állapottal szemben.

A kortárs „némafilmek” gyakran tartalmaznak implicit utalásokat arra, hogy a filmtörténet korai korszaka egyfajta prediszkurzív állapot lett volna. Ennek az implicit történeti gondolkodásmódnak a tüneteként értelmezem ezen filmeknek a műfajválasztását: általában a fantasy vagy a sci-fi műfajába sorolhatók (a *La Antena* kezdő szekvenciájában egy kéz nyit ki egy meséskönyvet, amelynek kétdimenziós kartonlapjai egy város makettjét formázzák, ebből áttűnéssel mintegy megelevenedik a Hang Nélküli Város háromdimenziós látképe), ezáltal az eszközök idegenségét a történet idegenségével, fiktív voltaival kapcsolják össze, hangsúlyozzák ki. Sőt, a történetek szereplői közt gyakran találunk süket-néma szereplőt is, ^[26] mint egy olyan retrospektív reflexiót a némaságra, amelyre a némafilm korszakban nem volt szükség, hiszen csak a filmes fikciók befogadásának konvencióit cáfolta volna.

A diegetikus hatékonyságra törekvő idézési gesztussal szemben elképzelhető azonban egy másik újrahasznosítási stratégia is, mely éppen ennek a prediszkurzív kifejezésmódnak a poétikájából indulna ki, éppen azért, hogy a diegetikus elv hegemoniáját gyengítse. Noël Burch a diegetikus hatás gyengeségét tartja a prediszkurzív poétika fő vonásának, amelyet ő Primitív Reprezentációs Módnak nevez. Ezt a megnevezést számos kritika érte, az egyik véleményt Kristin Thompson fogalmazta meg: „A »primitív« szó több szempontból is szerencsétlen választás, mert azt sugallja, hogy ezek a filmek csiszolatlan próbálkozások voltak a későbbi klasszikus filmkészítéshez képest. Mikor a terminust jómagam is használom a széles körű elterjedtsége miatt, szívesebben gondolok a primitív filmekre, olyan értelemben, mint a primitív művészetre, amelyet bennszülött kultúrák (pl. eszkimó csontfaragászat) vagy szakképzetlen egyének (pl. Henri Rousseau) hoznak létre. Egy ilyenként felfogott primitív művészet külön rendszert képez, amelynek egyszerűsége egyenértékű lehet formálisabb esztétikai hagyományokkal” (saját fordítás, Thompson 1985: 247).



A La Antenában Méliès Holdja lesz az események tanúja, ő figyeli az írott szavak ellopását is. (La Antena. Esteban Sapir, 2007)

Hogyha a korai filmekre alkalmazzuk ezt a primitív művészet-koncepciót, további kérdésekkel szembesülhetünk: a némafilmkorszak első filmesei valóban önálló esztétikai rendszer létrehozására törekedtek, amely (az akkor még nem létező) formális esztétikáktól különbözött volna? Miért ne használhatnánk a primitív művészet terminust a kortárs mozira is? Eszerint egy (különálló művészet intencióját fedezhetnénk fel a csiszolatlan, naiv filmkészítés felbukkanásában is, amely valóban az uralkodó reprezentációs mód diegetikusan vezérelt transzparenciájának kíván (fokozottan mesterkéltnél) alternatívája lenni. Ez a más-mozi éppen azokból a jellemzőkből építkezne, amelyek a diegetikusan prediszkurzív filmek poétikájának sajátjai és az illúzió hatékonysága ellen dolgoznak, azért hogy a vele együtt létező reprezentációs módokra is reflektálhasson.



A Carefulban a terek a képkeretekenél zártak, anyaméhszerűek és PRM-tablószerűek egyszerre. A képen az „anya”

Ez a primitív filmművészet éppen a hibriditás létrehozása miatt (és nem annak ellenére) használta feliratokat, és feltett szándékkal térne vissza a Méliès-filmek tabló-kompozícióinak archaikus frontalitásához és a vizuális laposságához, mintsem annak ikonográfiáját hasznosítaná újra, egy kulturális örökségre való utalásként. Ebben a primitív filmművészetben az örökletes némaságnak is létrejöhetne egy sajátos szubverzív poétikája. Guy Maddin moziját nevezték már posztmodern paródiának, filmes tapétának és szürrealista filmkészítésnek. Filmjeinek vizuális és akusztikai dimenziói révén inkább a primitív filmművészet megnyilvánulásának tartom, amelyben a némafilmes formanyelvet a korai hangosfilm elidegenítő technikájával ellenpontozza.

Jegyzetek

1. A tanulmány rövidebb változata eredetileg angolul jelent meg, a következő címmel: Is Silence Hereditary? Written Words and Acoustic Events in a Contemporary Silent Film: Esteban Sapir's *La Antena* (2007). In Ágnes Pethő (ed.): *Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Pictures*. Cambridge Scholars Publishing, 2008. 132-158. ISBN (10) 1-84718-843-5, ISBN (13) 97818847188434.
2. Intézményes Reprezentációs Módnak (Institutional Mode of Representation, rövidítve IRM) nevezi Noël Burch azt a rendszert, amely a mozi születése után 20-30 évvel bontakozott ki: első jelei már 1904 körül mutatkoztak, és az 1910-es években vált dominánssá. A néző-alany egységességét és mindenütt jelenvalóságát tartja az IRM fő vonásának, amelyet az intézményesült narráció kódjaival azonosít (l. Burch 1990: 3 és 186). Az IRM-ből kiindulva, ehhez hasonlóan szilárd rendszerként írja le a korábbi periódus ismétlődő jegyeit, ezt Primitív Reprezentációs Módnak nevezi (Primitive Mode of Representation, PRM). Ez a megközelítés retrospektív, hiszen a későbbi korszak felől elemzi a korábbi. Burch valójában nem a PRM jellemzői, hanem az IRM genealógiája után nyomoz: a rendszer fokozatos kialakulása hogyan tett jóvá „hiányosságokat” és „elégtelenségeket” (Burch 1990: 7).
3. Két adatbázis létrejötte is utal arra, hogy mégis folynak képközi feliratokkal kapcsolatos kutatások. Létezik egy online képközi felirat-gyűjtemény: az *Intertitle-O-Rama* (<http://www.geocities.com/emruf5/>). A másik pedig a Yuri Tsivian által létrehozott, átlagsnitthossz-számításra (Average Shot Length) szakosodott Cinemetrics adatbázis (<http://www.cinemetrics.lv/>), ahol olyan mérések is olvashatók, amelyek a módszer feliratokra való adaptálásáról tanúskodnak. Például Torey Liepa statisztikákat készít a nyitó feliratok (ide tartozik a stáblista is), a magyarázó feliratok és a dialógust megjelenítő feliratok előfordulásának gyakoriságáról és hosszáról, mérései arra mutattak rá, hogy a szöveges inzertek hossza jóval rövidebb volt az egyes beállítások ASL-jénél).
4. Thompson-Bordwell *A film története* (2007) c. könyvében egy rövid összegzés olvasható a témáról az 1905-1912 közötti mozi kapcsán: *Az elbeszélés érthetőségének problémája* alcímnél (2007: 65-72). Az amerikai filmtörténetet áttekintő sorozat második kötete: Eileen Bowser *The Transformation of Cinema: 1907-1915* külön fejezetben foglalja össze a védjegyek, a képközi feliratok és a stáblista, a színészlista feltüntetésének módzatait: *Trademarks, Titles, Introductions* (1990: 130-147). Rachael Low a képközi feliratokat a forgatókönyvírás kapcsán tekinti át az 1919-1928-as periódusban a *History of the British Film* c. munkájának *Writing* alfejezetében (1997: 231-243). Kevin Brownlow *The Parade's Gone By* (1976: 289-299) című forrásfeltáró könyvében a némafilmek képközi feliratainak íróival, rajzolóival készített interjúk a színezéssel foglalkozó szövegekkel együttesen alkotnak egy fejezetet: *Two Unique Processes: Tinting and Titling* (1976: 289-300). Barry Salt *Film Style and Technology* (1992) című technikátörténeti munkájában az

egy-egy alfajzatot az épp aktuális feliratozási trendeknek. Martin Sopocy az angol film úttörőjéről írt monográfiájában közöl esettanulmányt a feliratok készítésével és vetítésével végzett kísérletezésekről (*James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, 1998).

5. „Azokhoz a kritikusokhoz hasonlóan, akik a könyvillusztrációkat verbális analógiákkal ellensúlyozták, az a néhány tudós, aki a képközi feliratokat méltatja, filmes analógiák alapján teszi azt. Ezekben az esetekben, a feliratok a filmes elbeszéléstől való elszakadásnak számítanak, mintsem az elbeszélés ágenseinek” (saját fordítás Elliott 2003: 89).
6. „Stephenson és Debrix azt az uralkodó véleményt tükrözik, miszerint »a némafilmekben a feliratok mindig idegen elemnek számítottak, és sosem alkottak művészi egységet a képi világgal«, miközben a bizonyítékok határozottan ennek ellenkezőjét fedik fel, rámutatva a hallható, a grafikai, a nyelvi dimenzió és a központosítás sokkal összetettebb kapcsolódásaira a képközi feliratokban és jelenetekben. Ezek a montázsformák ezen [a hibriditáson] alapszanak, ahelyett, hogy megszabadítanák a film[kép]et a szavaktól” (saját fordítás, Elliott 2003, 96). Hasonló, montázselméleteken alapuló megközelítésre utalnak a már említett ASL-mérés módszerét használó kutatások is.
7. Jellemző az olyan izoláló gesztus, amellyel a feliratoknak a filmek analízisétől különálló fejezetet szánnak. Kivételt képez Barry Salt stílustörténete (1993) és David Bordwell az *Elbeszélés a játékfilmben* c. kötete és a *The Classical Hollywood Cinema* (1985) kötetben szereplő narratíva-elmélettel foglalkozó tanulmányai, melyekben a némafilmek elemzésekor egyaránt figyelnek a vizuális és textuális információkra.
8. A különböző narratív szintekhez tartozó felirattípusokra jellemző kép-szöveg viszony bizonyára jóval változatosabb, árnyaltabb ennél, ahogyan a Kamilla Elliott által leírt hibrid „vizuális mondatok” példái is mutatják, amelyek közt akad dialógus és magyarázó felirat is. A kérdés tisztázására további kutatásokra lenne szükség.
9. Ezt az értelmezést erősíti az a tény, hogy a 1910-es évek végére a dialógus kártyák válnak elterjedtebbé (Salt 1993, 135), sőt előfordul, hogy a 20-as évek végén készült klasszikus hollywoodi filmekben egyáltalán nincsenek magyarázó feliratok: „a némafilmkorszak klasszikus hollywoodi mozijában az elbeszélés általában több párbeszédet megjelenítő feliratot használt, mint ismertető jellegű – legkevesebb négyszeresét, de akár tizenkétszer többet is. Néhány 1920-as évek végén készített filmben egyáltalán nincsenek ismertető feliratok. Ennek oka nyilvánvaló: az ismertető feliratok egy olyan öntudatos narrációt hoznak létre, amely csak alkalmanként kívánatos a klasszikus filmben” (saját fordítás, Bordwell 1985a: 237).
10. Noël Burch ezzel magyarázza a feliratokat szándékosan elhagyó némafilmek diegetikus hatásának erősödését: „meggyőződésem, hogy az az ésszerű magyarázata a feliratok kiküszöbölésének (vagy részleges elhagyásának) olyan filmekben, mint a *Hátsó lépcső* (Hintertreppe. Leopold Jessner-Paul Leni, 1921), *Az utolsó ember* (Der Letzte Mann. Friedrich W. Murnau, 1924), *A szél* (The Wind. Victor Sjöström, 1928) vagy a *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926), hogy a diegetikus homogenitást kívánták fokozni, és ezáltal a jellemformálást, valamint a narratív jelenlétet. Ezzel szemben egy olyan valóban beszéd nélküli, szintén néma és feliratok nélküli film, mint Philippe Garrel *Le Révélateur* (1968) című filmje, ‘visszaesésnek’ számít ugyan, ennek oka azonban, hogy modernista indítékok vezérlik” (saját fordítás, Burch 1990: 265).
11. Joachim Paech is hasonló gondolatot fogalmaz meg a képközi feliratokról egy olyan tanulmányban, amely tágabb keretek közt beszél az írás szerepéről a filmben: „Mivel (a feliratok) olvashatósága a filmképek figurális láthatóságának folyamatában törésként és mint ilyen kellemetlen médiumváltásként érzékelhető, szükséges volt az írás szerepét, amennyire csak lehet »figurálisan« integrálni (a keretezés által, az írott szövegnek a kimondott jellegéhez való igazítása, vagy valamilyen stilisztikai hasonlóság révén)” (Paech 1997: 44). Homogenizáló tendenciáról beszélhetünk ugyan, de teljes mértékű kapcsolódásról nem. Még az

- olyan, manapság Romániában hétköznapiaknak számító kép-szöveg viszony, mint az idegen nyelvű filmek feliratozása is gyengítheti a diegetikus hatást. L. Pethő Ágnes értelmezését (2003: 108-116).
12. Egy olyan későbbi filmkészítési paradigmában, mint a modernizmus az írott szövegek szintén a diegetikus hegemonia rombolásának intenciójával bukkannak fel: Godard filmjeiben még a diegetikus térben felbukkanó feliratok is az extradiegetikus narrátor jelenlétét érzékeltetik (Pethő 2008: 2011). Ez a több médiumot is bevonó viszonyrendszer azonban inkább az ekphraszisz intencióját szolgálja (Pethő 2003: 237), melynek szélsőséges változatait Hollis Frampton: *Poetic Justice* (1972) és Michael Snow: *So is This* (1982) c. kísérleti filmjeiben láthatjuk: itt a nyelv és a képiség korlátait megkérdőjelezve, csak szavakkal töltik meg a képkockákat.
 13. David Bordwell a klasszikus elbeszélés viszonylag „nyitott”, nem-elbeszélő elemeinek a tárgyalásakor (mint pl. a szereplők és a stáb listája) említ egy olyan példát, amelyik nagyon hasonlít a *La Antena* kezdőszekvenciájához: „egy ismeretlen kéz kopogtat egy ajtón, ami csakis a nézőé lehet, egy idealizált reprezentációja annak, hogy a néző hogyan lép be a filmbe” (saját fordítás, Bordwell 1985b: 25).
 14. A film forgatókönyvírója, George Toles is Sternbergre hivatkozik a film KINO Video DVD-kiadásának audiokommentárjában.
 15. A filmben szereplő feliratok betűtípusait egy erre a célra kitalált font-felismerő program segítségével vizsgáltam: <http://www.myfonts.com/>.
 16. A képközi feliratok hasonló funkciót töltenek be Guy Maddin *Cowards Bend the Knee* (2003) és *Brand Upon the Brain!* (2006) című filmjeiben is.
 17. A némafilm és hang összefüggéseinek történeti, fenomenológiai, intermedialitást érintő vetületeivel jóval nagyobb szakirodalom foglalkozik, mint a képközi feliratok hasonló kérdéseket implikáló témakörével. Rick Altman *The Silence of the Silents* (1996) című polemizáló tanulmánya óta elindult kutatások és a szakirodalmi közlések elméleti megközelítései annyira szerteágazóak, hogy jelen tanulmány nem vállalkozhat ezek áttekintésére. Ezért csak azokra a megközelítésekre hivatkozom, melyek a két film analíziséhez választott szempontokat (diegetikus hatékonyság, narratíva) érintik.
 18. A könyv második alfejezete, melynek címe: *Sound Practices in Production* további tanulmányokat tartalmaz erről a hangtípusról, melyek a film vizuális komponensei által megjelenített akusztikus eseményeket elemzik az elbeszélés és a montázs szempontjából.
 19. Bár a némafilmkorszakban olyan oktatófilmekre is akad példa, melyek süket-némák számára készültek, és az előadásokat jelbeszéddel adták elő a fellépők. Ebben az esetben a némaság már nem konvenció kérdése. A filmek a következő online adatbázisban érhetők el:
<http://videolibrary.gallaudet.edu/scripts/WebObjects.dll/tsweb>
 20. Míg az emberi hangok hiányára van magyarázat, addig az olyan hangforrások, mint tárgyak, csengők némasága tisztázatlan marad. A szereplők reakciói cáfolják azt, hogy egy hangtalan térben mozognának, csakhogyanak ennek ábrázolása nem következetes: néha a csengőhangot is felirat jelzi.
 21. Voz első megjelenését egy tévéműsorban láthatjuk, melyben a fellépők mozgása és a térhasználat a musicalek énekes mozzanatait idézi.
 22. Robert Spadoninak a korai hangosfilm szörnyalakjairól megfogalmazott következtetései érdekes módon a fent említett példa által is implikált gondolkodásmód folytonosságát erősítik meg. Tudniillik ő ezeket a rémfilm-karaktereket az emberi hang és a vizualizált test mesterséges összekapcsolására történő reflexiónak tartja, melyek az első hangosfilmek kritikáját és nézőre tett hatását is tükrözik: „A szinkronhang megjelenése előidézte azt, hogy egy árnyékvilág szellemalakjaiként észleljék [a filmképen látható emberi alakokat], akárcsak a mozgás megjelenése, amikor az első Lumière-vetítéseken a műsort nyitó, kivetített állóképet kurbizással életre keltették. [...] Mindkét alkalommal a törekvések egyik

lehetséges következményeként a megváltoztatott filmbeli világ kísértetiesnek [*uncanny*] mutatkozott. A hangosfilm korszak hajnalán a filmnézés élményében az emberi alak közvetlen és megrögzött/beivódott centralitása biztosította, hogy a frissen feltámasztott filmes szellemvilágban a legelső megnyilatkozás egy kísérteties [*uncanny*] test legyen (saját fordítás, 2003, 10-11).

23. Kivételeket találunk például az első világháború előtti dán filmekben, többek közt Urban Gad filmjeiben is, ahol a szereplők beszédét a fejük fölé, fehér háttérre ráfényképezett buborékokban jelzik a feliratok.
24. Talán éppen ezért szokás a rendező filmjeit szürrealistának nevezni. Habár a Maddin-filmek témája valóban nagyon hasonlít a szürrealista filmek örült szerelem, álmok, elfojtott vágyak körül bonyolódó történeteire, azonban a látvány felépítésében merő ellentéte azoknak. A szürrealista filmek stílusa áttetsző, egyszerű eszközöket használnak, az ábrázolás az illúziókeltés hatásos eszköze, nem a reprodukcióé (pl. Magritte *Le Reproduction Interdite* című festményében ilyen médiummá válik a tükör is). Ezzel szemben a Maddin életmű szándékoltan szintetikus, kollázsolt képi világának legfőbb szervezőelve az illúzióroncsolás. Ahogy a görög tragédiákból inspirálódott forgatókönyvekben a konvenciók, szabályok közül előtör, működésbe lép az ösztönök világa, ezzel összhangban a jelenetek úgy vannak megrendezve, hogy a beállításokban mindig fölsejlik a textúra, a műviség. Tehát nem is a fantáziavilág naturalizálásáról van szó, ugyanakkor ezek a képek nem minősíthetők deleuze-i értelemben vett ösztön-képnek sem. Ez egy külön képtípus, amelyben az archetípusok világa egy archaikus filmnyelven fogalmazódik meg.
25. A pastiche fogalmának több egymással vetélkedő jelentése van, amelyek állandó szemantikai sodrásban vannak még a posztmodernizmus elméleteinek kontextusában is. A fogalom történetének, használatának áttekintését Ingeborg Hoesterey végzi el *Pastiche* című könyvében (Hoesterey 2001: 1-44).
26. A *Dr. Plonk* (Rolf de Heer, 2007) című, burleszket imitáló némafilmben egy sci-fibe illő időutazás körül bonyolódik a cselekmény, az időutazó masinát pedig a tudós süket-néma szolgálja kezeli. A bonyodalom épp abból adódik, hogy a filmbeli jelen és jövő között kommunikációs eszközként használt csengő hangját a szolga nem hallhatja. Az eszközök történetiségére reflektál a film azáltal is, hogy a szereplők ezt az időutazást a korai film (1907) és a tévéműsorok világa között (2007) teszik meg.

Irodalomjegyzék

- Abel, Richard and Rick Altman, szerk. (2001): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press.
- Altman, Rick. (1996): The Silence of the Silents. *Musical Quarterly*. 80 (4): 648-718.
- Bordwell, David. (1985a): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David. (1985b): The Classical Hollywood Style, 1917-1960. In David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 1-87. London: Routledge.
- Bowser, Eileen. (1990): *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. (History of American Cinema: Vol. 2). New York: Scribner.

- Brownlow, Kevin. (1976): *The Parade's Gone By*. University of California Press.
- Burch, Noël. (1990): *Life to those Shadows*. London: British Film Institute.
- Burch, Noël. (1998): Narráció, diegézis. Küszöbök és határok (ford. Kaposi Ildikó) *Metropolis*. 2: 28-38.
- Doane, Mary Ann. (2006): A film hangja: test és tér artikulációja. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, tavasz. <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/>
- Elliott, Kamilla. (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaudreault, André. (1990): Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema. In *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*, szerk. Thomas Elsaesser és Adam Barker, 274-281. London: British Film Institute.
- Hoesterey, Ingeborg. (2001): *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press.
- Low, Rachel. (1997): *The History of the British Film, Vol. 4. 1918-1929*. London: Routledge.
- Paech, Joachim. (1997): Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film. In *Godard intermedial*, szerk. Volker Roloff and Scarlett Winter, 41-57. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Pethő Ágnes. (2003): *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda: Pro-Print.
- Pethő Ágnes. (2008): The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays. In *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*, szerk. Pethő Ágnes. Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő Ágnes. (2011): *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Raynauld, Isabelle. (2001): Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said. In *The Sounds of Early Cinema*, szerk. Richard Abel and Rick Altman, 69-78. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Salt, Barry. (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- Smith, Jeff. (2003): The Sounds of Early Cinema. Review of the *The Sounds of Early Cinema*, szerk. Richard Abel és Rick Altman. *Scope Online*

(http://www.scope.nottingham.ac.uk/bookreview.php?issue=nov2003&id=467§ion=book_rev&q=jeff+smith)

- Sopocy, Martin. (1998): *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*. Madison: Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Spadoni, Robert. (2003): The Uncanny Body of Early Sound Film. *The Velvet Light Trap* 51: 4-16.
- Szalóky Melinda. (2005): Hangos képek a némafilmben. Vizuálakusztika Murnau *Virradat* című filmjében. *Passim*. 7 (2): 164-187. A szöveg angol eredetijének az adatai: (2002): Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's *Sunrise* (1927). *Cinema Journal* 41 (2): 109-131.
- Thompson, Kristin. (1985): The Formulation of the Classical Style, 1909-1928. In David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 245-472. London: Routledge.
- Thompson, Kristin and David Bordwell. (2002): *Film History: An Introduction*. Illinois: McGraw&Hill.
- Weis, Elisabeth. (1999): Eavesdropping: an Aural Analogue of Voyeurism? In *Cinesonic: the World of Sound in Film*, szerk. Philip Brophy, 79-107. Sydney: Australian Film Television and Radio School.

© Apertúra, 2011. Ősz | www.apertura.hu

webcím:

https://www.apertura.hu/2011/osz/irott_szavak_es_akusztikai_események_a_kortars_nemafilmekben/

