Anne Paech: A néma alakja a hangosfilmben

Absztrakt

E szövegében a német mozitörténész, Anne Paech azt vizsgálja, hogy a hangosfilmekben megjelenő néma karakterek milyen módokon idézik meg a némafilmes tradíciót. E probléma különösen azért érdekes, mivel magát a néma szereplő megjelenését a hangosfilm tette lehetővé. Ám ha egy film ilyen fogyatékkal élő karaktert állít középpontba, akkor a képi megjelenítésnek is bizonyos szabályokhoz kell alkalmazkodnia annak érdekében, hogy hiteles ábrázolást nyújtson. E technikákat, valamint hatásaikat a filmes elbeszélésre a szerző két példán mutatja be: Robert Siodmak *Csigalépcső*jén, illetve William Castle *The Tingler*én.

Szerző

Anne Paech német film- és mozitörténész. Fő műve a férjével,
Joachim Paech-hel közösen jegyzett *Menschen*
im Kino (a.m. *Emberek a moziban*),
melyben a vászon mindkét felén megjelenő embereket vizsgálják.

Anne Paech: A néma alakja a hangosfilmben

A némafilm elméletírói és történészei [1] sosem tudtak igazából egyezségre jutni azt illetően, hogy a némafilm tulajdonképpen mennyire volt „néma"; vagy csupán „hallgatag" volt, és ezért a gesztusokban, a mimikában annál beszédesebb – végülis a némafilm a kísérőzenéje miatt a hangosfilm előtt is mindig már „hangos" volt. Ha helyesen beszélünk a némafilmről, akkor jóllehet a film néma, ám a filmbéli alakok nem: beszélnek, és nyilvánvalóan meg is tudják értetni magukat, anélkül, hogy a néző hallaná őket. A nézőhöz intézett beszéd írásban történik. Csak a hangosfilmben lehet egy alak valóban „néma", mivel csak a hangosfilmben „hallható" a beszéd hiánya. A némaság alakzatára vagy a „néma alakra" ezért inkább a hangosfilmben, semmint a némafilmben találhatunk példát – ugyanakkor a némaság megjelenítése majdnem mindig a némafilm „hangosfilmbéli" idézésére is szolgál. Michel Chion, akire még többször vissza fogok térni, *Le dernier mot du muet* [A néma utolsó szava] című tanulmánya [2] végén nagyon szépen fogalmazza meg, hogy a hangosfilmben a néma alakjában él tovább a némafilm mítosza. A néma alakja a későbbiekben tárgyalt mindkét hangosfilmes példában, Robert Siodmak *Csigalépcső*jében (The Spiral Staircase, 1946) és William Castle *The Tingler*jében (1959) a „némafilm idézetével" kapcsolódik össze.

A hangosfilmben szereplő néma, illetve süketnéma alaknak egy sor feltételt kell teljesítenie:

Jelenlévőnek, vagyis láthatónak kell lennie, hogy látszódjon, hogy nem hall, és nem beszél, ugyanis a némasága csak a többi szereplővel folytatott kommunikáció során válik egyértelművé. Azért is kell jelenlévőnek, vagyis láthatónak lennie, hogy a jel(beszéd) által értethesse meg magát, és így értsen meg más szereplőket.

Szüksége van a „közelségre", mivel a virtuális térben (off screen) nincsen önálló aktív helye (nem tudja magát közvetlenül észrevétetni anélkül, hogy a filmbéli megfigyelő vagy a filmet néző ne lássa); ezzel szemben a virtuális térben „passzív helyet" foglal el, ahol más filmbéli alakok láthatják és megszólíthatják (a távolból megszólítás csak abban az esetben nem valószerű, ha a szereplő süketnéma). Ezért a süket és süketnéma alak akciótere a közeli és szuperközeli felvételek által ábrázolt mimikai és gesztikus (kommunikációs) cselekvések közelsége által bontakozik ki (amelyben tud szájról olvasni, és kézjelekkel stb. meg tudja magát értetni).

Alakítása „szcenikus", vagyis cselekvéseiben a láthatóságát ábrázolja a láthatóság keretei között. Megduplázódása, például a tükörben, lehetővé teszi az önmagára vonatkozást.

Ez a szereplő a tekintet figurációja, vagyis a többi alak és a néző elsősorban a pillantása révén veszi észre, és ő maga is elsősorban „tekintet", azaz szerepe a megfigyelőé. Ebben az esetben a

némaságot és a süketnémaságot egyértelműen meg kell különböztetni. Míg a némaság inkább hangsúlyozza az akusztikus teret, addig a süketnémaság még a hang (szubjektíven érzékelt) síkját is kizárja: csak ez az alak vonatkozik a „puszta láthatóságra". Ennek megfelelően belső tapasztalata is csak a mimikájában, a gesztusaiban fejeződhet ki, és az arcvonásaiból kell leolvashatónak lennie. Ezért is motiválja a néma, illetve a süketnéma alak az expresszív filmnyelv kialakítását.

Michel Chion a néma alakot mindenekelőtt megfigyelőnek látja, aki „teljességgel tekintet", és ennél fogva sokszor a tanú szerepében jelenik meg, aki napvilágra hozza az igazságot. Némán, mint a sír, titkot hordoz, ami miatt a környezete állandó kétségek közt őrlődik, hogy mit tud, és mire képes.

Mindazonáltal (vagy éppen emiatt?) a néma alak akadályoztatva van az aktív kibontakozásban. Michel Chion szerint szerepe messzemenően a kiszolgáló szerepre redukált, vagyis elsősorban az elbeszélést kell szolgálnia, melyben a szerepe rendszerint szintén a szolgálóé (szokás beszélni „néma szolgáról" [stumme Diener, azaz szobainas – a ford.] is, mely egy háztartási eszköz). Némasága ráadásul a fogyatékkal élő szerepét is rárója. Talán ez az oka annak, hogy leginkább nők jelenítik meg a filmekben a némaságot?

A fogyatékkal élő története a némafilm történetére utal, amelynek a némaságát a hangosfilm a benne szereplő „fogyatékosságként" győzte le. Ezért gyakran összekapcsolódik az alak némasága a film némaságával (az itt szereplő példákban mindenképp), ami azonban a némafilm hangosfilmbéli titkaként megszüntetve megőrződik.

A néma alak (mimikájában és gesztusaiban) „olvasható", ami (akárcsak a némafilmben) írásként válik „olvashatóvá". A néma alak a moziban ülő nézőt tükrözi: a hangosfilm őt ugyanúgy „elnémította", mint ahogyan lehetővé tette a néma alakot. A filmbéli néma ellenpárja a néma néző. Ahogyan a hangosfilm a néző helyett beszél, úgy beszélnek a filmbéli szereplők a néma alak helyett.

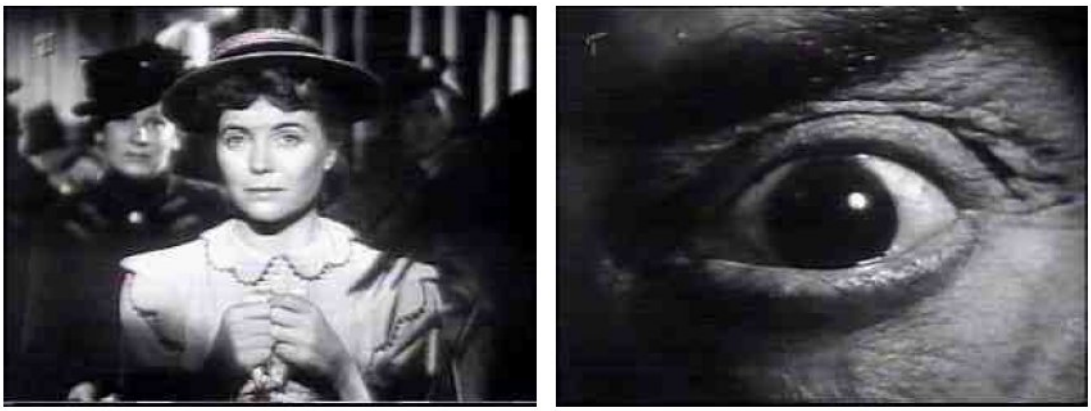
Meglepően sok olyan példa van a hangosfilmbéli néma alakokra, melyek a fenti kritériumokat többé-kevésbé teljesítik. A hétköznapi rasszizmusról szóló drámában, a *Nincs kiútban* (*No Way Out*. Joseph Mankiewicz, 1950) a rasszista főszereplő süketnéma fivére a kívülálló (mellék)szerepét tölti be. „Mint megfigyelő és háttérbe szorított [szellemileg beszámíthatatlannak, fogyatékosnak vélt] harmadik és mint a »tiszta látás« funkciójának hordozója" [3] a kamera számára az elbeszélői tekintet instanciájaként szolgál, mely a filmen belül a felek között mozog. Mike Newell *Négy esküvő és egy temetésében* (*Four Weddings and a Funeral*, 1993) a fogyatékkal élő férj néma fivére szolgál megfigyelő és irányító instanciaként. Pont a néma az, aki a végén „felszólal" fivére hamis „igene" ellen, és ezáltal összehozza a megfelelő párt. *A csenden túl*ban (*Jenseits der Stille*. Caroline Link, 1996) nem a süketnéma szülők azok, akik a cselekmény középpontjában állnak, hanem beszélő lányuk, aki leginkább a szülők szócsöveként szolgál, míg a hangok sajátos világa és a beszélt nyelv érdekében fokozatosan felszabadul a szülőktől. Sok más példát lehetne még hozni. A következő

két filmben az a közös, hogy kétszeresen is tematizálják a némaságot, azáltal, hogy a némafilmes idézetet a néma alakkal kötik össze.

1. Példa: Robert Siodmak: *Csigalépcs?* (1946)

A film úgy kezdi el mesélni a történetét, hogy „filmként" és a „filmben" egyaránt „megidézi" a némafilm történetét. Már a tény is, hogy Ethel Lina White azonos című, előzményként szolgáló regényében a némaság nem játszik szerepet, azt mutatja, hogy Siodmak ezt a mozzanatot tudatosan illesztette be e kettős funkciójában (mint ami a filmre vonatkozik és a filmben is szerepet játszik).

A film egész első jelenetéből, mely némafilmvetítést mutat egy moziteremben, teljesen hiányzik a beszélt nyelv. Ehelyett a film tekintet-konstellációkat visz színre, melyekben a fogyaték, a némaság és a némafilm „láthatóan" párhuzamba kerül: a voyeurisztikus tekintet a függönyön keresztül lép be a moziterembe, ahol a „némafilm a filmben" és (mint később kiderül) a néma főhősnő alakja szembesül egymással egy tekintet-forgatókönyv keretei között. A gyilkosság, mely a filmvetítéssel egyidőben a mozi feletti szobában történik, a tekintetek ugyanezen konstellációjában jelenítődik meg: a voyeurisztikus tekintet a függöny mögül nézi a fogyatékkal élő nőt, aki a saját képével szembesül a gyilkos „szemének vetítővásznán".



1. Helen a némafilmmoziban 2. A gyilkos szeme

A némaság e két „jelenete" közötti kapcsolatot a filmnézőként megjelenő, fogyatéka révén néma főszereplőnek a némafilmre vetett pillantása, a gyilkos voyeurisztikus tekintete és a Siodmak-film néma nézőjének pillantása teremti meg; a néző némaságát teljes mértékben kompenzálja a tekintetek színháza, mely őt voyeurré teszi. A „tekintetek e színháza" a közelség szimbolikus terét hozza létre, ahol a mozivászon előtt ülő néma hősnő közelije és az áldozatának képére irányuló gyilkos szem közvetlenül egymásra vannak vonatkoztatva.

Azt mondhatjuk, hogy Siodmak filmjének indításában a „némaság" egyaránt megjelenítődik a néma hősnő alakjában és a filmképek „látható némaságában". A film végére a hősnő és a film is

visszanyeri a beszédet.



A gyilkos a néma Helent kitörölt szájjal látja

Míg odáig eljutunk, addig is különösen tanulságos a következő jelenet: Helent, mert így hívják a néma (de nem süketnéma) hősnőt, szobalányként (!) egy ágyban fekvő hölgyhöz hívják; a kamera követi őt felfelé a lépcsőn a lépcsőfordulóban álló nagy tükörig, mely előtt megáll, és némán mozgatja a száját. A némaság számára látható valami, ami a vele szemben álló tükörképhez kapcsolódik. Vagyis néma képével szembesül, ami számára a némaságot „jeleníti meg" [*figurieren*]. Fogyatékának e képe válik a gyilkos megfigyelő számára a lány személyéről szerzett észlelet kivetülésévé, azaz a lány némaságát ő is olyan képként „látja", amelyet szimbolikusan a kitörölt száj emel ki: ez válik a férfi beteges KÉPzetévé. A szolgálólány „néma alakja" a maga során arra szolgál, hogy a film tulajdonképpeni témáját, a „némaság figurációját" mint (némafilmszerű) érzékletes láthatóságot a tükörben (és a „filmvásznon") a pillantások, a megfigyelés és a megfigyeltté válás színrevitelével kiemelje.

E jelenet megismétlése a film vége felé a korábbitól való különbözőségére utal: a nő képéről a némaság most leválik, vagyis az már nem „látható" a tükörben, és ehelyett „kimondják", megnevezik. A hang a képpel szemben önállóvá válik, míg a néma alak és vele együtt a film a beszéd képességét el nem sajátítja. A visszanyert beszéd helye és médiuma a telefon, azaz a készülék által önállóvá lett hang, bizonyos értelemben a készülékhez tartozó hanglenyomat. A telefon radikálisan kizárja a némaságot, mivel kiiktatja a beszélők kölcsönös láthatóságát. A film ebben a befejező beállításban eleinte még megőrzi a szcenikus közelséget a már nem néma beszélővel szemben; mivel azonban a kommunikációs szituáció megnyílik a jelenet szoros értelemben vett teréből a virtuális tér felé, mely csak a hangosfilm számára elérhető, a kamera is visszavonul a látás közelségéből az így kiterjesztett hallótérbe.

Összegezve: Siodmak filmjében a némaság mint a beszélt nyelv hiányának személyfüggő és mediális reprezentációja jelenik meg, mely legvégül mindkét szinten felszámolódik. A néma szereplő a film némaságával oly módon van összekötve, hogy annak elbeszélése egyúttal a láthatóság, a tekintetek és a megfigyelés túlhangsúlyozásától a hallhatóság és a beszélt nyelv felé

történő folyamatos elmozdulásnak az elbeszélése, ezzel pedig a néma alaknak a hangosfilm diskurzusában történő feloldása zajlik le. Azt mondhatjuk, hogy ebben a hangosfilmben a „némaság megjelenítése", azaz a filmen és a „néma figurán" hatásosan végigvonuló motívum mindaddig titkos témának számít, amíg a hősnő ki nem mondja a saját nevét: ettől kezdve a beszéd lesz az, ami a szubjektum és a képe között közvetít.

2. Példa: William Castle: *The Tingler* [4](1959)



William Castle a vetítővászon előtt

William Castle filmjének eleje csak látszólag képezi a Siodmak-példa teljes ellentétét: elejétől fogva a beszélt nyelv diskurzusa dominál benne, amikor is maga a függöny előtt álló rendező fordul a mozi nézőihez. Ez a nézőkhöz intézett beszéd azonban formálisan a filmkezdet előtt áll. A film azzal indul, hogy a rendező a vetítővászon elé lép, hogy figyelmeztesse, és a saját védelmük érdekében viselkedési tanácsokkal lássa el nézőit a film előtt, melyet mindjárt látni fognak (és amelyet természetesen már látnak is): ha félnek, kiáltsanak hangosan, mivel csak a hangos sikoly védheti meg őket a Tingler halálos hatásától.

Ez a filmkezdet időben és térben a film előtt helyezkedik el: a varieté és a music hall – filmet megelőző – hagyományát idézi, melyekben a nézőket a színpaddal való interakcióra szólították fel, elsősorban közbeszólásra és közös éneklésre, még mielőtt a film ezt az interakciót elvágta, és a hangosfilm a nézőt végleges hallgatásba taszította volna. Tehát a rendező a „saját" filmje „néma nézőjéhez" fordul, mégpedig kettős értelemben: egyfelől a filmje *előtt* ülő mindenkori aktuális nézőkről van szó, másfelől pedig azokról a nézőkről, akiket a filmj*ében* Henry King *Tol'able David* jének (1921, némafilm!) előadása közben a moziban a Tingler fog fenyegetni, és csak sikítással menekülhetnek meg. Ez már arra is utal, hogy a film a térben is a „film előtt", azaz a vetítővászon előtt, tehát a moziban játszódik.

A film néma alakja újfent egy nő, Martha, aki férjével, Ollie-val egy némafilmmozit vezet. Martha süketnéma, aminek sajátos következményei vannak fogyatékosságának filmbéli ábrázolására. Mivel számára csak a láthatóság adott, mindenféle hallótér nélkül, cselekvéseinek szintje a puszta

jelenre korlátozódik; amit nem mutatnak be közvetlenül és láthatóan a számára, arról nem szerez tudomást. A tekintetek színháza (amely távolról ugyan, de felidézi Siodmak Helenjét) ugyanúgy feltételezi az ő jelenlétét, ahogy ez a színház őt néma megfigyelővé vagy nézővé változtatja. Martha, aki egy némafilm-színházat vezet, állandó néma nézője önnön hangtalan környezetének, mely ezáltal olyan mozihoz hasonlít, melyben csak némafilmek futnak (később azáltal válik egyértelművé, hogy itt egy szürke némafilmes világról van szó, hogy egy színes jelenetben a színek átmenetileg az ő korlátozott érzékeire irányuló érzéki fenyegetésként jelennek meg).



Ollie felhívja magára a kasszában lévő süketnéma felesége figyelmét

Marthát így mutatja be az orvos férje, Ollie, aki a Tingler nyomában van, és ezáltal nekünk is, a film nézőinek: Martha úgy látható a kasszánál, irodájának fülkéjében, hogy emellett a zajos külvilágtól is elzárkózik, és csak a láthatóság üvegtábláin keresztül közelíthető meg. A hátsó fal előtt áll, háttal Ollie-nak, aki azzal hívja fel magára a figyelmét, hogy az árnyékát a Martha előtti falon mozgatja.

Erre az árnyékmozira reagál a nő, és kézjelekkel válaszol. A lakásban történő változásokat, mint az orvos látogatását, csak akkor veszi észre, ha megmutatják neki. A láthatóság keskeny rádiusza a részleteket mutató beállításokig korlátozott, amikor Martha iszonyodva látja, ahogyan vér serdül egy vágott sebből, melyet az orvos ejtett magán. A vér piros színe sikít, Martha az ájulás, a „kis halál” gesztusával fejezi ki a sikolyt.

Marthát a süketnémasága egy olyan világ nézőjévé avatja, melytől távolságérzékelés híján a látása kivételével el van választva. A némafilmmozi tehát az ő valóságérzékelésének a metaforája. A némaság ismét egyszerre jelenik meg személyi értelemben és mediálisan. Ez az a médium, amely a vetítővászon másik oldalán ülő nézőket is, akiknek az érzékelése a pillantásra korlátozódik, a sorstársává teszi a szenvedésben. A nézők is némák addig a pillanatig, amíg – Marthától eltérően – sikítással nem tudnak megmenekülni a Tingler fenyegetésétől. Ugyanis csak Martha számára válik a némasága (a némafilmben) halálos csapdává.



Ollie horrormozija halálra rémíti Marthát

A némaság ábrázolásának összes feltétele aktivizálódik – úgymint az extrém láthatóság, a közelség, a tekintetek konfigurációi, az olvasható jelek -, amikor a gyilkos férj, Ollie süketnéma feleségének, Marthának egy néma „horrorfilmet" vetít le, melyben Martha világát, melyet már eleve némafilmként él meg, rémisztő maszkokkal és felemelt fejszével horrorfilmmé változtatja. Legvégül nem saját halotti bizonyítványa, melyet a gyógyszeres szekrény belső ajtaján olvas, hanem a piros szín „sikolya" lesz az, ami az utolsó érzékétől is megfosztja a nőt: a vérrel telt kádból iszonyodó tekintete előtt emelkedik ki egy rettenetes kéz. A páni félelem az ájulás „kis halálát" teljes halállá változtatja, ami ellen nem tud védekezni, mivel képtelen sikítani. (És maga a némafilm nem a későbbi mozifilm-fejlesztések hang- és szín-„sokkjába" hal-e bele?)

A halál oka ugyanaz a félelem, melyre a rendező az elején filmje nézőit és a filmjében a nézőket figyelmeztette. Martha abba a félelembe hal bele, melyet „saját" néma horrorfilmjének nézőjeként elszenved. A félelem viszont egészen addig láthatatlan marad, amíg nem találják meg látható ekvivalensét, ami nem szimbólum, hanem egy cselekvő valami: a félelem, ami maga a Tingler, úgy néz ki, mint egy százlábú, felmászik az áldozata hátán, és megkapaszkodik a gerincoszlopban. Csak amikor az áldozat „félelmében" felsikolt, akkor engedi el a Tingler, és mászik el. Mivel Martha nem tud sikítani, Ollie megölheti a Tinglerrel, azaz saját félelmével.

A film kétszeresen is véget ér: egyrészt a nézők részéről a Tinglert a közönség sikolya elűzi. A nézők feladják a némaságukat, és interakcióba lépnek a filmmel a rendező utasításának megfelelően. William Castle itt minden bizonnyal megelőlegezi az olyan interaktív filmeket, mint a *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1974), és végül a mozifilm végét jelentő későbbi interaktív tévét, videót és elektronikus mozit is azáltal, hogy a vásárok mozit megelőző időszakának régmúlt színházi elemeire emlékeztet. Napjaink posztmodern horrormozija a végletekig viszi a félelemkeltés e kilengéseit a játékfilm fikcionális interaktív dramaturgiájával (és ezzel egyidejűleg parodizálja is, lásd Joe Dante *Matinée* [1993] című filmjét).

A fikciós cselekmény másik végén a film konzekvensen visszatér a némafilmmozihoz, melyet a

süketnéma alakjában mindvégig megidézett: a halott Martha „bosszút áll” Ollie-n, azáltal, hogy egy horrorshow-t mutat be neki, mely Ollie-t szó szerint „elnémítja”. Így hát közös némafilmjük végén mindketten elnémulnak, és a Tingler, tehát a félelmük, melyet nem tudnak sikítással, azaz a hangzás révén legyőzni, megöli őket. A filmbéli sikító közönség kiszalad a moziból, egy multimediális, interaktív médiajövő felé, mialatt a két némafilmmozi-tulajdonos belefullad a saját, azaz a filmjük némaságába. Az aktuális filmnéző számára az olyan filmben, mint amilyen a *The Tingler* – ha még egyáltalán találkozik vele a tévében -, véget ér a rémületen érzett nosztalgikus szórakozás.

Fordította: Gollowitzer Dia

A fordítást ellenőrizte: Török Ervin

[A fordítás alapja: Anne Paech: *Die Figur der Stummen im Tonfilm.* http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Die-Figur-der-Stummen-im-Tonfilm.pdf A fordítást a szerző engedélyével tesszük közzé.]

Jegyzetek

1. Vö. Jean Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*. Frod. Heszke Béla. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1968.
2. Vö. Michel Chion: Le muet dans le cinèma parlant: Le dernier mot du muet. *Cahiers du Cinèma*, 331. szám, 1982/2, 31-37.
3. Vö. Karl Sierek: Der beobachtende Dritte. Zur Dialektik des Blickes in ‘No Way Out. In uő: Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik. Bécs, 1993. 161-184.
4. A *Tingler* szót az angol „tingle” (bizsereg, cseng, viszket) igéből képezi a kutatóorvos, aki a bennünk lakozó „félelem erejét” szeretné ezzel megnevezni, ami a film története szerint teste is ölt egy százlábú lényben. [-*A szerk*.]

Irodalomjegyzék

- Jean Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*. Ford. Heszke Béla. Budapest, Magyar Filmtud. Int. és Filmarchívum, 1968.
- Michel Chion: Le muet dans le cinéma parlant: Le dernier mot du muet. *Cahiers du Cinéma*, 330. szám, 1981/1, 5-15; 331. szám, 1982/2, 31-37.
- Michel Chion: *La voix au cinéma*. Párizs, 1982.
- Karl Sierek: *Der beobachtende Dritte. Zur Dialektik des Blicks in* No Way Out. In uő: Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik. Bécs, 1993. 161-184.

© Apertúra, 2011. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2011/osz/paech_a_nema_alakja_a_hangosfilmben/