

BESZÉLT NYELV A FILMBEN:

- Első megjelenése: **a némafilm korában**. A vetítést kísérő élőnyelvi kommentár. A korai mozi = komplex érzelmi élmény,¹ a vetítés = egyedi, megismételhetetlen esemény (játzsma), a jelenlét, közvetlenség szerepe. A mozi „oralitásának” korszaka (hangzó nyelv, kontextus érzékelhetősége/szerepe, a spontán variációk).
- A hangosfilm a mozi intézményesülésének (a filmgyártás és filmterjesztés intézményei) megszilárdulásával egyidős. A filmek már nem variálódnak a vetítés, a narrátor függvényében. **A hangosfilmben** = lefilmezett beszéd, a diegetikus világ része.
- A hangos beszéd a filmtörténetben:
 - a) **Klasszikus vígjátékok** (pl. Frank Capra, Howard Hawks): szellemes, **csattanókra épülő, gyors ritmusú párbeszéd** jellemzik (a színház hagyománya, remedializációja, írói gyakran sikeres színpadi szerzők is, mint pl. Molnár Ferenc, Ben Hecht, Neil Simon, stb.).
 - b) **A modern és poszmodern film** egyes alkotóinak filmjeiben egyenesen túlteng a beszéd, filmjeik **beszédhelyzetek lefilmezéséből** állnak. Pl. Eric Rohmer, Jim Jarmusch: a szereplők közötti verbális játzsma megjelenítése, a nyelvi kommunikáció tematizálása, a nyelvi világban élő emberek, a nyelv által élő emberek. Woody Allen: sajátos beszédstílus egyéniségének, életfilozófiájának lenyomata. Quentin Tarantino filmjeinek jellegzetes beszélt nyelve (akciófilmhez nem illő bőbeszédűsége, a szereplők hétköznapi filozofálgatásai, a szleng használata).
 - c) **A televízió számos műfaja erre épül:** • **tévéműsor** (a bemondók mint mesélők, a hírek elsősorban nyelvi közlemények, amikhez képeket rendelnek) • **talk show** (megrendezett „élő” beszélgetések) • **reklám** (a néző közvetlenül ható megszólítása), betelefonálás show • **sitcomok** (klasszikus vígjátékok leegyszerűsített változatai, a szituációkon kívül nagyrészt a nyelvi humorra épülnek) • **Szappanoperák:** hosszú beszélgetések zárt térben (lakásokban, irodákban = a nézői tér meghosszabbításai), a néző mint „megfigyelő-részvevő”, aki „testközelből” figyel, hallja őket, stb.
- A beszéd filmpoétikája:
 - a) **Megítélés a normatív esztétikákban:** a verbalitás, a nyelvi ábrázolásmód szembeállítás a film lényegének tartott vizualitással. Pl. Bíró Yvette: „A jó film dialógus önmagában nem élvezhető. Ha kellemesen olvasmányos, zökkenőmentesen folyamatos, akkor már baj van, mert lemondott a többi kifejezőeszközzel való demokratikus együttműködésről, egyidejű szereplésről, mert kapzsi módon mindent magának kaparintott meg: irodalommal lett filmábrázolás helyett” (*A hetedik művészet*, Bp., Osiris, 1994. 125–126). Hitchcock: „A dialógus csak hangeffektus, ugyanolyan zaj, mint a többi, csak ezt a szereplők a szájukkal hozzák létre, de elmesélni cselekedeteikkel meg a tekintetükkel mesélik el a vizuális történetet”. (Truffaut: Hitchcock. Bp., MFI–Pelikán Kiadó, 1996. 126.)
 - b) **A beszéd kontextusával együtt** lehet megjeleníteni. Ez azonban ≠ az élő beszéd kontextusával, nem „természetes”, hanem mesterséges kontextus, a filmes eszközök által teremtett világ. **A film elhangzó beszéd legfontosabb kontextusa maga a filmkép.** (Mit látunk, miközben elhangzik?) Pl. Ingmar Bergman: *Persona* (1966) című filmjének híres kétszer elhangzó monológja. Előbb a néma színésznő közelképben látható arcára vetítődik (mondódik) rá a másik nő kíméletlenül leleplező célú szövege, aztán ugyanezen nézőpont fordítottjaként a beszélőt látjuk, amint „kibocsátja” a vádló szavakat. A szöveg jelentését a kép

¹ Arra is volt példa, hogy élő színészek rejtőztek el a függöny mögött (pl. Edison: *College Chums*, 1907).

alapján értelmezzük mindkét esetben éppen arra az arcra vonatkozóan, amit látunk a szöveg kíséretében (leleplezőnek, kegyetlennek, szánalmasnak, önleleplezőnek, stb.).



c) **Összefüggések a látás és a hallás között:**

- **A képen belüli (pár)beszéd és kép viszonya.** (A nyelvi és a képi információk kiegészítik, módosítják egymást, szóra felelhet pl. gesztus, sőt újabb kép).

Általában a kettőt összetartozónak értelmezzük (pl. tévéhíradó esetén a kép = a szöveg illusztrációja, a szöveg = a kép értelmezése még akkor is, ha a kettő lényegében véletlenszerű mellérendelés eredménye).

- **A képen kívül hagyott szereplő.** Pl. Truffaut: *Négyszáz csapás* (1959) című filmjében Antoine és a pszichiáter „beszélgetése” a nevelőintézetben, amely során csak a fiú arcát látjuk, a pszichiáter csak hangként jelenik meg, a képen kívül marad (nem dialógust látunk, hanem végig egyoldalúan a gyerek kiszolgáltatottsága jelenik meg a nézőt is feszélyező módon a képen).

- **A képen kívüli hangzó szöveg, narratori hang** (elbeszélés) (*voice over narration*). Lehet: első személyű elbeszélő, szereplője a filmnek, ún. homodiegetikus narrátor vagy 3. személyű, ún. külső, heterodiegetikus narrátor.

A képhez képest külső hang asszociációi: **kontroll, tudás, hatalom, erőszak** (lásd a narratori hangokat a tévéhíradóban, dokumentumfilmekben, krimikben, thrillerekben, horrorfilmekben), vagy értelmezhető **egy másik világszférához** tartozó elbeszélőként is (pl. már halott szereplő flashbackje,² szerzői elbeszélő, azonosíthatatlan elbeszélő, a megszemélyesített Sors, **tudatfolyam** típusú elbeszélő³ stb.).

- A hangzó beszéd **szinkron, aszinkron** használata (ugyanazt látjuk-e, amit hallunk). Pl. művészi kifejezőeszközként (változatos megoldások), kliséként (hangvágás: a következő képhez az átkötést a még/már hangzó szöveg valósítja meg).

d) **A hangzó nyelv misztikájának** felhasználása: pl. az ördög által megszállt emberek (*Ördögűző* típusú filmek), akik más hangon kezdenek el beszélni, illetve a testetlen hangok fenyegető hatása. (Pl. *Dr. Mabuse testamentuma*. Általában a csak hangként érzékelhető, de nem látható jelenségek félelmetessége.)

² Pl. Billy Wilder: *Sunset Boulevard* (1950) című filmjében.

³ Pl. a *Tavalý Marienbadban* (1960) című filmben.

- e) **Kulturális idegenségérzet felszámolása**, az orális kultúra homeosztatikus jellegének érvényesülése a filmben (kolonizálás) a filmek **szinkronizálása** révén. A technika új jelentésdimenziókat nyit meg a filmek befogadásában, és paradox módon *miközben az a befogadó számára „otthonossá” válik, a film „saját” világtól azonban „idegen” szövegkapcsolatokat kezdeményez.*
A nyelvi világ önmagában egy külön asszociációs irányt képvisel. Jól megfigyelhető ez akkor, ha alkalmunk van régebb készült szinkronizálásokat hallani, és összevetni a hasonló műfajú filmekben elhangzó mai szövegekkel: a fordításnyelv őrzi a kor lenyomatát, megőrökíti a kor nyelvi divatját, tolvajnyelvi fordulatait (Ez a fordításnyelv adott esetben nemcsak a jelen, hanem a befogadás régiójának nyelvi világától is idegen lehet.) A szinkron így lényegében nem egyszerűen fordítás, hanem egy olyan szövegátírás, amely mindig az olvasni kényelmes képfogyasztó aktuális napi igényeihez (például nyelvi divatjához) igazítja viszonyítási rendszerét. Az aktualitás elmúltával aztán ezek a nyelvi átkódolások valóságos filmre konzervált nyelvemlékekké lesznek, amelyek valószínűleg a jövőbeli korok nyelvészei számára igen érdekes adalékokat szolgáltathatnak, esztétikai szempontból pedig kollázshatásuk egyre nyilvánvalóbbá lesz. A szinkron a film nyelvi idegenségét törli ugyan, de ezáltal a képpel újfajta feszültségeket hoz létre (ahhoz képest még idegenebb lesz), ezeket a feszültségeket azonban a kényelemben ringatott néző alig érzékeli, s így a kép egyéb finomságai is elvesznek számára.
Ráadásul azáltal, hogy a szinkronizálás ugyanazokkal a rutinos színészekkel mondatja rá a szöveget a legkülönbözőbb műfajú filmekre egyaránt, olyan kapcsolatokat kezdeményez, amelyek uniformizáló jellegükkel végül is eltompítják a különbségek iránti érzékenységet.
Ugyanakkor bizonyos nem szándékos intertextualitás visszas hatását eredményezheti. (Pl. kapcsolatba kerül Süssü és Bergman *Saraband*ájában az öreg Johan, akit ugyanaz a magyar színész, Bodrogi Gyula szinkronizált.)
- f) **Kulturális idegenségérzés megőrzése**: a) szándékos jelzése a kommunikációs akadályoknak (pl. Bergman: *A csend*, Antonioni: *A vörös sivatag*, Bertolucci: *Oltalmazó ég*, amelyben szándékosan fiktív vagy mindenki számára idegennek ható nyelvet használnak), b) hitelességre való törekvés (annak illúziója), pl. Mel Gibson filmjei (*Passió*, *Apocalypso*), Clint Eastwood: *Levelek Iwo Jimából* stb.
- g) **Ismert színészek hangjának felhasználása** rajzfilmszereplők szinkronizálásához. (Szándékolt intertextualitás, szövegkülső jelentések aktivizálása, komikus-parodisztikus hatás: pl. Antonio Banderas mint Csizmás Kandúr.) Hasonló ahhoz, amikor híres személyiségeket szólaltatnak meg reklámokban (nemcsak arcként vannak jelen, hanem mint személyek, akik megszólítják a nézőt, s a személy presztízse a terméket hitelesíti).
- h) **Színészek, akik nem saját hangjukon szerepelnek**: Bódy Gábor: *Nárcisz és Psyhé* című filmjében ⇒ Udo Kier hangja: Cserhalmi György, Cserhalmi György hangja: Garas Dezső, a két szereplő egymás alteregója, amit a normálisan összetartozó kép és hang szétválasztása kiemel; más pl. Godard kisfilmje: *Charlotte és a pasija* ⇒ a főszereplő Belmondo helyett Godard, a rendező hangját halljuk. Minden ilyen esetben felvetődő kérdések: Szerzői manipuláció? Reflexió a film médiumára/más filmekre? Alteregők, tükröződések?).

[A hangzó nyelv kutatása a filmben: Michel Chion: *Audiovision* (1994), *The Voice in Cinema* (1999). <http://www.filmsound.org/>]