

Ella Shohat–Robert Stam

A filmművészet Babel után**Nyelv, különbség, hatalom***

A nyelvi különbség valósága, a beszélők számára kölcsönösen érthetetlen nyelvcsaládok és nyelvek világméretű zűrzavara olyan következményekkel jár a filmművészetre nézve, amelyek feltárása még várat magára. Míg a kortárs elméleti kutatás foglalkozik a filmmel mint nyelvvel, vajmi kevés figyelem irányul a nyelv és a nyelvi különbségek szerepére a filmen belül. A Saussure-től eredeztetett nyelvészeti hagyományból kiindulva a filmszemiotika szakemberei vizsgálták ugyan a „természetes nyelv” és a diszkurzív gyakorlatként értelmezett film hasonlóságait és különbözőségeit, de nem mélyedtek el a gyártás, a filmben megszólaló és a filmet befogadó nyelvek tömkelegének filmművészetre gyakorolt hatásában. Az alábbiakban az lesz a célunk, hogy – szükségyszerűen spekulatív módon – feltárjuk, hány és hány ezer különböző szempontból befolyásolja a nyelvi sokféleség pusztá ténye a filmet mint jelölő gyakorlatot, illetve a filmművészetet mint mélyen a különféle formákban megnyilvánuló hatalmi viszonyokba ágyazott „enkratikus” intézményt.

Nyelv alatt elsősorban azokat az egyértelműen elkülönülő nyelveket értjük – angol, francia, orosz, arab –, amelyeket a nyelvtankönyvek és lexikonok nyelvi egységként határoznak meg. Ugyanakkor arra a számtalan „nyelvre” is utalunk ezzel a szóval, amelyek egyetlen kultúrát, illetve egy egynyelvű közösséget né-

pesítenek be, legalábbis annyiban, amennyiben ezek a nyelven belüli különbségek hatással vannak az interkulturális filmbefogadás kérdésére. Itt Mihail Bahtyin gondolatát követjük, aki úgy véli, a természetes nyelveket elválasztó „durva” határok („poliglosszia”) egy folytonosságnak csupán az egyik végpontját képviselik. Bahtyin szemében minden látszólag egységes nyelvi közösséget egyúttal a „heteroglosszia”, vagyis a „soknyelvűség” is jellemez, amelyben a különböző generációk, osztályok, fajok, nemek és földrajzi helyek nyelvhasználati versengenek a dominanciáért. Bahtyin úgy véli, hogy a nyelv a különböző orientációjú társadalmi akcentusok összecsapásának arénája; minden egyes szó egymással harcban álló kiejtések, intonációk és vonatkozások alanya lesz. Minden nyelv egy sor más nyelvből áll, és minden beszélő alany nyelvek sokasága felé nyitott. Minden kommunikációs helyzetben kicsit tanonckodunk a másik fél nyelvében, tulajdonképpen fordítunk, illetve valamiféle jelentésegyezésre kell jutnunk a saját nyelvkészletünk és a másik fél nyelvkészletének határán. Tehát a nyelven belüli „fordítás” a nyelvek közötti fordításnak felel meg, amelyre akkor van szükség, amikor két különböző egyén vagy két különböző közösség beszél egymással.¹

A kortárs gondolkodást szüntelenül kísérti a nyelv fogalma. Olyan különféle gondolkodók, mint Russell, Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Merleau-Ponty, sőt

* A fordítás alapja: Shohat, Ella–Stam, Robert: *The Cinema After Babel: Language, Difference, Power*. Screen 26 (1985) nos. 3–4. pp. 35–58.

¹ Bahtyin nyelvre vonatkozó gondolatait lásd *Problems of Dostoevski's Poetics*, Ann Arbor, Ardis, 1973. [Magyarul: Bahtyin, Mihail: Dosztojevszkij poétikájának problémái. Budapest: Osiris, 2001.]; *Rabelais and His World*, Cambridge, MIT Press, 1968. [Magyarul: Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Budapest: Osiris, 2002.]; és *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981. Lásd még Volosinov, V. N.: *Marxism and the Philosophy of Language*. New York, Seminar Press, 1973. [Bahtyin–Volosinov: *Marxizmus és nyelvfilozófia*. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics (Könczöl Csaba szerk.): *A beszéd és a valóság*. (ford.: Orosz István) Budapest: Gondolat, 1986. pp. 193–350.] Ez utóbbi írás szerzősége vitatott; tetemes bizonyíték áll rendelkezésre arra vonatkozóan, hogy Bahtyin írta jelentős részét, vagy legalábbis rendkívül szoros együttműködésben dolgozott Volosinovval. Lásd még a *Critical Inquiry* Bahtyinnak szentelt különszámát („Forum on Mikhail Bakhtin”): *Critical Inquiry* 10 (1983 december) no. 2., továbbá: *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Review* 53 (1983 január–március) no. 1.



Ben Hur (Charlton Heston, Stephen Boyd)

Derrida munkáinak központi problémájává vált az az elgondolás, miszerint a nyelv olyan teljességgel strukturálja azt, ahogyan felfogjuk a világot, hogy a „valóságot” nem láthatjuk másképp, csupán egy nyelvi konvenció hatásaként. A Sapir-Whorf-hipotézis szerint a nyelv kultúra, így akár azt is elmondhatjuk, hogy akik a különböző nyelveket „lakják”, különböző világokban laknak. A nyelv nyelvtani és szemantikai mezői, sőt egész fogalmi kerete voltaképpen a beszélőt az észlelés és kifejezés megszokáson alapuló rutinjába illesztik, amely arra ítéli őket, hogy a világot kulturálisn előre meghatározott módokon tapasztalják meg. Ennek a nyelvészeti „relativitáselméletnek” a természetes velejárója az a felfogás, amely minden nyelvet alapvetően egyenlőnek tart. A kortárs nyelvészek szemében a nyelvek nem értékhierarchiában léteznek. A „primitív” nyelvek fogalma, amely abban az evolúciós feltételezésben gyökeredzik, hogy az összetett az egyszerűből fejlődik ki, itt érvényét veszti, hiszen minden nyelv tökéletesen illeszkedik beszélőinek kulturális szükségleteihez, illetve kulturális valóságához.

De ha minden nyelv egyenlő, néhány „egyenlőbb a többinél”. Tekintve, hogy hatalmi játékok keretein belül léteznek, a nyelvek a kulturális hegemoniákból és politikai elnyomásokból eredő, mesterséges hierarchiák fogságába kerülnek. Az angol például – gyarmatosító státusából adódóan – az angol–amerikai hatalom, technológia és pénzügy kivetülésének nyelvi hordozó-

jává vált. Hollywoodról pedig kiváltképp elmondhatjuk, hogy egy birodalom szülte nyelvi hübriszt testesít meg. Feltételezve, hogy a saját anyanyelvén mások nevében szólal meg, Hollywood azt ajánlja fel, hogy más nemzetek történetét nemcsak az amerikaiaknak, hanem nekik maguknak is elmeséli – bár mindig csak angolul. Cecil B. De Mille eposzában mind az ókori egyiptomiak, mind az izraeliták angolul beszélnek, és ha már itt tartunk, ez alól Isten sem kivétel. Hollywoodban az *Odüsszeia* görögjei, a *Ben Hur* római szereplői, az egyiptomi Kleopátra, a francia Madame Bovary, az orosz Vronszkij gróf, a trójai Heléna és a názáreti Jézus egytől egyig a dél-kaliforniai angolt bírták, mint *lingua francát*. Hollywood egyszerre mozdította elő és profitált abból, hogy az angolt mint a beszélő alany nyelvét egyetemessé nyilvánította, amivel közvetve hozzájárult más kultúrák nyelvi autonómiájának lassú szétmorzsolódásához. Globális jelenvalóságának köszönhetően Hollywood az angol–amerikai kulturális hegemonia elterjedésének ügynökévé vált.²

Elméleti bevezetés: nyelv a filmművészetben

Mielőtt alaposabban belemennénk a nyelvi különbség és a hatalom kérdéseibe, meg kell vizsgálnunk fejtege-

² Szinte adja magát az analógia az angol mint a nemzetközi nyelv és a domináns filmművészet mint a filmnyelv között, ahol az egyéb nyelveket egyszerűen holmi „dialektus” státusára redukálják.

tésünk elméleti alapját. Hogy a nyelvi különbség szerepét a filmben egyáltalán megfontolás tárgyává tehetjük, az a tény teszi lehetővé, hogy maga a nyelv változatos módokon hatja át a filmművészet különböző „sávjait”. Nos, mely pontokon „lép be” a filmművészetbe a nyelv, és ennél fogva a nyelvi különbség? Metz *Language and Cinema* című munkájában az öt sáv közül kettő esetében hangsúlyozza a nyelvi jelleget – ez a kettő a felvett, kiejtett hang, illetve a képen látható írás.³ (Tegyük hozzá, hogy a kettő helyet is cserélhet: ilyenkor az írott szöveg helyettesíti az elhangzó párbeszédet, mint például a sokat méltatott „könyvborítók dialógusában”, Godard *Une Femme est une Femme* [Az asszony az asszony] című* filmjében.) Csakhogy a nyelv – legalábbis potenciálisan – a film összes sávját áthatja. Például a zene- és zajsávok is tartalmazhatnak nyelvi elemeket. A felvett zenét gyakran dalszöveg kíséri, de még a szöveg nélküli zenék is szövegeket idézhetnek fel. A „Melancholy Baby” pusztán instrumentális feldolgozása Lang *Scarlet Street* [Vörös utca; 1945] című filmjében a dal a szövegét is megidézi a nézőben. Kubrick az ismert dalszöveg önkéntelen felidézését oly módon használja ki a *Dr. Strangelove*-ban (1964), hogy ironikus hatást keltsen vele: a „Try a Little Tenderness” jól ismert dallamát nukleáris bombázók képe alá vágja. A zene állítólagosan absztrakt művészetét még akkor is szemantikai értékek hatják át, ha elvonatkoztatunk a szövegtől. J. J. Nattiez zenekutató például úgy véli, hogy a zene mélyen a társadalmi diskurzusokba – köztük verbális diskurzusokba –

ágyazódik.⁴ Még a zajok sem feltétlenül „nyelv-mentesek”. Ha most félretesszük a zajt, a zenét és a nyelvet szétválasztó határok kulturális viszonylagosságának kérdését – ami az egyik kultúrában „zajnak” számít, az egy másik kultúra „nyelve” lehet, például az afrikai beszélgető dobok esetében –, azt fedezzük fel, hogy a filmekben a zaj és a nyelv gyakran átfedi egymást. A klasszikus hollywoodi éttermi jelenetekben az egymással társalgó hangok stilizált mormogása az emberi hangot háttérzajjá minősíti, míg Jacques Tati filmjei a posztmodern környezetre jellemző hanghatások nemzetközi eszperantójának adnak emberi hangot – sípolva ziháló porszívókat és „pfűűű”-t sziszegő műanyag székeket hallunk.

Csakhogy a nyelvi jelenlétet nem szűkíthetjük a hangsávra vagy a képben megjelenő, írott anyagokra: maga a képsáv is át van hatva a nyelv mindenütt jelen lévő erejével. Az ikonikus szimbolikussal történő átítatása – hogy Peirce követőinek szóhasználatával éljek – számos formát ölthet, a felfogható-lexikálistól kezdve a kevésbé kézzelfogható antropológiaiig. Maga az észlelés is nyelvileg orientált. Metz *Le perçu et le nommé* című munkájában rámutat, hogy az ikonikus felismerés és megnevezés kódjai strukturálják a néző látását, aki ily módon a képhez rendeli a nyelvet.⁵ A nyelvi forma uralma a vizuális orientációnk felett olyan zsarnoki, hogy még a vonalakat és formákat is „egyenesként”, „görbéként” vagy „cikkakosként” észleljük, a nyelvi kifejezések osztályozó sugalmazásának megfelelően. A nyelvünk irányadó metafo-

3 Lásd Metz, Christian: *Language and Cinema*. Hága, Mouton, 1974. Metz nem fektet hangsúlyt arra a mozzanatra, amikor az írott anyagok specifikusan filmművészeti kódok révén jutnak kifejezésre a képben. A különböző nyelvek írásmódjának eltérő iránya – például a tény, hogy a hébert és az arabot „vízszintesen”, jobbról balra, vagy a kínait függőleges oszlopokban olvassuk – érintheti az írást bemutató kameramozgást is. Wayne Wang *Chan is missing* (Chan eltűnt; 1982) című filmje például ismételtlen függőleges mozgással pásztázza végig a kínaiul írott szövegeket.

* Mivel Shohat és Stam hangsúlyosan foglalkozik az eredeti filmcímek különböző fordításával, ferdítéseivel, ezért itt a címek írásában kicsit eltértünk a jelen számunk más szövegeiben követett gyakorlattól. Mégpedig oly módon, hogy az eredeti cím áll elől dőlt betűkkel, ezután következik magyar megfelelője álló betűkkel: ha a kérdéses filmet forgalmazták Magyarországon, akkor szögletes zárójelben közöljük a hivatalosnak tekinthető magyar címet, ha nem, akkor normál zárójelben adjuk a cím magyar fordítását. A cím esetleges második előfordulásakor a magyar változatot nem közöljük ismét. (– a szerk.)

4 Lásd J. J. Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Párizs, Union Générale d'Éditions, 1975.

5 Lásd *Le perçu et le nommé*. Első megjelenése: In: *Vers une esthétique sans entrave*. Mélanges Mikel Dufrenne, Paris Editions 10/18, 1975, majd újranyomták In: *Essais Sémiotiques*, Párizs, Klincksieck, 1977. Az esszé záró részét lefordították: *Aural Objects*. In: *Yale French Studies* (1980) no 60., a *Cinema/Sound* című különszám.



Idegenek a vonaton

rákkal lát el bennünket, amelyeknek a tér konceptualizálásához (például hatalommal bírni annyit tesz, mint „fent” lenni), illetve az érzelmek térbeliségéhez (ha örülünk, „fel” vagyunk dobva) van közüük. A verbális diskurzus strukturálja magát a képformálást is. Borisz Eichenbaum, aki szerint a filmes metafora csak elősködik a verbális metaforán, a nyelvi trópusok képi lefordításáról beszél.⁶ A néző csak akkor érti meg a vizuális metaforákat, ha létezik egy annak megfelelő metaforikus kifejezés a saját nyelvében; máskülönben a metafora nem talál értő fogadtatásra. Még tágabb értelemben a nyelv vagy kultúra által létrehozott antropológiai alakzatok – mint például a fényt az intelligenciával társító strukturális metafora a klasszikus görögben, vagy a sötétség ismeretlennel, baljóslatúval való társítása (mint például Freudnál a „női szexualitás sötét kontinense”, amely kifejezés érzékletesen kapcsolja össze Afrika és a Nő fogalmát) – olyan különféle módokon formálják a látásunkat és

gondolkodásunkat, amelyeket az alábbiakban még fel kell vázolnunk.

A verbális-vizuális kapcsolat sokatmondó elágazásai vezetnek tovább a filmes gyakorlatba. A kameraállások szó szerint leképezhetnek konkrét kifejezéseket, mint például „felnéz valakire” vagy „átlát valamin” vagy „lennéz valakit”. Az ilyen „szó szerintiségben”, ahogy Stephen Heath rámutat, a vizuális hatás a nyelvi metaforához való szigorú hűségéből származik.⁷ A *North by Northwest*ben [Észak-északnyugat; 1959] Vandamm Eve Kendallnak szóló, rejtjeles fenyegetését – „A legjobb lesz, ha ettől az ügytől valami emelkedettebb helyen szabadulunk meg” – Hitchcock szó szerint mutatja be, mégpedig úgy, hogy a kamera hirtelen – önmagára utalva – felső gépállásba lendül. Hitchcock filmjei tulajdonképpen folyamatosan hangsúlyozzák a szó és a kép találkozását. Időnként egész képsorokat, sőt egész filmeket strukturálnak nyelvi megfogalmazások. *The Wrong Man* [A tévedés áldozata; 1957] formáló elvét

⁶ Lásd Eichenbaum, Boris: *Problems of Film Stylistics*. Screen (1974 őszi) no. 3. pp. 7–32. [Magyarul: Eichenbaum, Borisz: *A filmstiliztika problémái*. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat, 1977, pp. 13–54.]

⁷ Lásd Heath, Stephen: *Language, Sight and Sound*. In: Heath, Stephen–Mellencamp, Patricia (szerk.): *Cinema and Language*. Frederick, Md, University Publications of America, 1983.

teljes egészében a következő, szójátékon alapuló mondat adja: „Manny plays the bass [beis]”^{*} Manny ugyanis szó szerint basszusgitározik a Stork Clubban, de a gazember szerepét is alakítja, amikor tévesen megvádolják, és arra kényszerítik, hogy az igazi tolvaj cselekedeteit utánozza. A *Strangers on a Train* [Idegenek a vonaton; 1951] bevezető képsora hasonlóképpen épít fel egy kifinomult verbális és vizuális játékot a „criss-cross” (összevissza keresztez) és a „double-cross” (átver) kifejezésre alapozva (egymást keresztező sínek, keresztbe átvett láb, keresztben egymásra fektetett teniszütő, páros teniszjátssza, dupla wishkey, váltakozó montázs mint a kép duplikátja, és átúszások mint a képek keresztezése stb.)⁸. Hitchcock epizód szerepe sokatmondóan abból áll, hogy egy nagybögőt cipel egy olyan filmben, amelyben két *doppelpänger* szereplő is van – a maga módján mindkettő „gazember (base)”. Olykor a verbális-vizuális szójátékok és megfelelések összejátszása egyszerre marad tudatküszöb alatti és válik mindent áthatóvá. A *Psycho* főcímet utáni első beállításai például finoman előrevetítik, hogy a film megszállottan foglalkozik majd a madaras képi világgal. Ezt a találóan Phoenix nevű városról készített „madártávlati” perspektíva fogalmának szó szerinti értelmezésével teszik: a daruról készített légi felvételek vizuálisan utánozzák egy levegőben vitorlázó madár mozgását.⁹

A nyelv időnként olyan módokon jelenik meg a filmes tapasztalatban, amelyek csak közvetve kapcsolódnak a filmszöveg öt sávjához. Az apparátuson belül, bizonyos helyszíneken és bizonyos történelmi pillanatokban beszélő szereplőket használnak arra, hogy a szöveg és a közönség között valami módon

közvetítsenek. Noël Burch kiemeli a némafilmes kommentátort (*Lecturer*), akinek az volt a szerepe, hogy folytonosságot teremtsen, magyarázza az eseményeket és ily módon irányítsa a közönség reakcióját, a *To the Distant Observer*-ben pedig a kommentátor japán rokonát, a benshit említi, aki felolvasta és narratív tartalmuknak megfelelően értelmezte a filmes képeket – mindkét figura egy olyan intézmény megtestesítője, amely egészen a harmincas évek végéig kitartott.¹⁰ Ugyanebben a kontextusban beszélhetünk azokról a filmekről is, amelyek valamilyen módon teret biztosítanak a közönséggel folyó párbeszéd számára. Balázs Béla harmincas évekbeli felhívását – miszerint a vetítések után rendezzenek politikai vitákat – radikálisabb módon valósította meg két argentin filmkészítő, Solanas és Getino a *La Hora de los Hornos* (A vulkánok órája; 1968) című filmjük kapcsán: előre eltervezett pontokon megszakították a vetítést, és ezzel teret adtak a film által felvetett, legfontosabb politikai témák megvitatásának. Így a filmes apparátus, amely általában a késleltetett kommunikációt részesíti előnyben, a film/színház/politikai gyűlés provokatív vegyítésével egy interperszonális párbeszéd irányába nyílik meg. A passzív és néma filmes tapasztalat, az exhibicionista és a kukkoló *rendez-vous manqué*-je „teátrális” és nyelvi találkozássá alakul át hús-vér valójukban jelenlévő emberi lények között.

Az efféle programozott nyelvi beavatkozás mellett a nyelv egyéb, sokkal inkább rögtönzött formában is beléphet a filmélménybe. A párbeszéd, amely egyrészt eleve jelen van a filmben, másrészt „metaforikusan” felidéződik a film és a néző között folyó „párbeszédben”, a közönség spontán verbális részvételével helyenként

* „Manny basszusgitározik”, ha a [beis] hangszó a „bass” írásmódot feleltetik meg, és „Manny a gazembert játssza”, ha a [beis] hangszó a „base” írásmódot feleltetik meg. (– a ford.)

⁸ Számos kritikus írt ennek a nyitójelenetnek a mintázati megkettőzéséről. Lásd például Christ, Ronald: *Strangers on a Train: The Pattern of Encounter*. In: LaValley, Albert J. (szerk.): *Focus on Hitchcock*. Englewood, Cliffs, Prentice-Hall, 1972.

⁹ Hitchcock továbbfejleszti a „madártávlat” szóképét a *The Birds*-ben [Madarak], ezúttal mind audiális, mind vizuális értelemben. A verbális alapú szerkezetekről Hitchcocknál és Buñuelnél lásd még Stam, Robert: *Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law*. *Studies in the Literary Imagination* (1983 őszi).

¹⁰ Lásd Burch, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1979. Lásd még Burch, Noël: *Approaching Japanese Film*. In: Heath–Mellencamp (szerk.): *Cinema and Language*. Arra vonatkozóan, hogy milyen szerepet játszik a nyelv annak megteremtésében, amit Burch a klasszikus japán filmművészet „teljes másságának” nevez.

szó szerintivé válik. Ez a részvétel számtalan formát ölthet. Néha lármás beszélgetés zavarja meg a művészmozik áhítatos csendjét; ha valaki így viselkedik, gyorsan lepisszegik és rendre utasítják, mintha valami vallásos rítus megszentégtelenítéséről volna szó.¹¹ (A moziban nem az az ideál – ahogy Eichenbaum rámutat –, hogy érzékeljük a többi néző jelenlétét, hanem az, hogy magunkra maradjunk a filmmel, és süketé, vakká váljunk a külvilág felé.¹²) Bizonyos közösségekben a nézői tevékenység konvenciói arra bátorítják a „naiv” közönséget, hogy verbális figyelmeztetéseket címezenek a vásznon megjelenő színészeknek/szereplőknek, vagy hangosan juttassák kifejezésre elismerésüket – így a kollektivitás a saját létét ünnepli (Metz úgy véli, más kultúrák nézői az ilyen megnyilvánulásokat saját gondolataik magánszférájára korlátozzák). Előfordul, hogy szópárbaj vagy vita formájában egy teljes párbeszéd bontakozik ki a közönség tagjai között; ilyen esetekben a film elveszíti diegetikus uralmát a közönség felett, mivel a látvány átkerül a vásznonról a közönség körébe, és a távolság olyan formáját teremti meg, amely nem magából a szövegből, hanem a befogadótól származik. Hasonló eltávolodás történik, amikor paralingvisztikus megnyilvánulások, mint például a feminista felszisszenések megkérdőjelezzik és viszonylagossá teszik a paternalista „hős” macsó bölcsességét. A fenti esetek mindegyikében a nyelv jelenléte a filmszínházban alapvetően módosítja a filmélményt.

A közönség részéről megnyilvánuló nyelvi határozottság a kultuszfilmek esetében szélsőséges formákat ölt. A hatvanas években a Humphrey Bogart retrospektív vetítések közönsége elkezdte közösen szavalni

Bogart mondatait, verbálisan megerősítve a szöveget, és időnként előre jósolva bizonyos szavakat vagy gesztusokat (A *Key Largo* csúcspontján például Bogart pisztolyos jelenetét a „Még! Még! Még!” ritmikus kántálásával emelték ki). Ez az irányzat az amerikai kultuszfilmmel, a *Rocky Horror Picture Show*-val érte el apoteózisát, amikor is az újrázókból álló közönség kidolgozott egy dinamikusan kibontakozó, párhuzamos paródiaszöveget, és a dalok és szövegek szó szerinti ismétlésébe olyan kifejezéseket iktatott, amelyek gúnyt űznek a hivatalos dialógusból és „kijátsszák” azt – a klasszikus szövegek hagyományos iskolai memorizálásának egyfajta felforgató, popkultúrabeli megfelelőjeként.

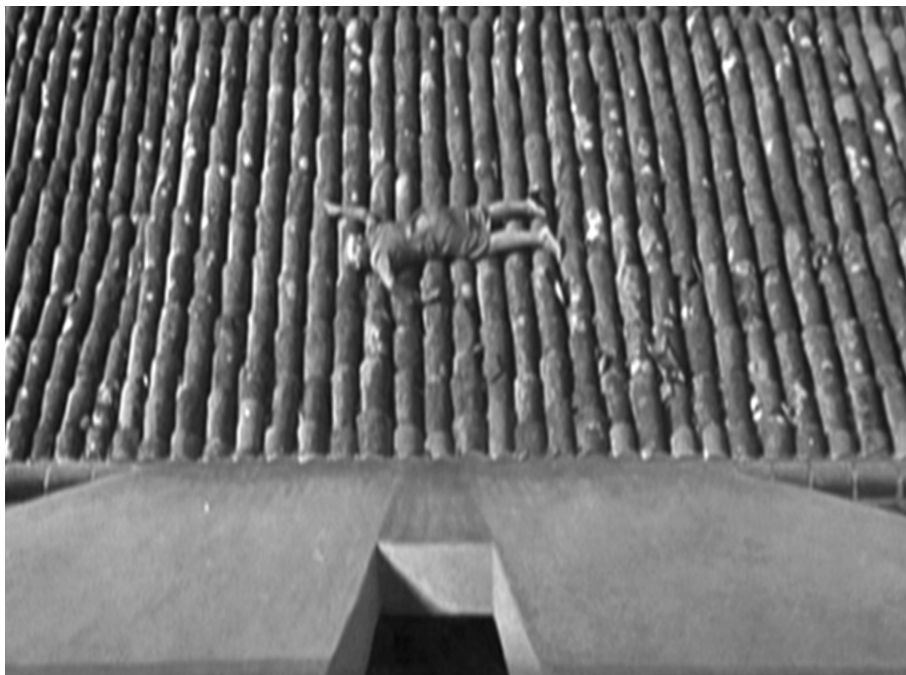
Még akkor is, amikor a verbális nyelv hiányzik mind a filmből, mind a filmszínházból, az orosz formalisták által „belső beszédnek” nevezett történet révén szemantikai folyamatok zajlanak le a néző fejében. A belső beszéd ebben az értelemben az intrapszichés jelentésteremtésre utal, arra a gondolati magra, amely a nyelvben szerepet játszik. Eichenbaum szerint a filmnézést „a belső beszéd állandó folyamata kíséri”, amely során a képek és hangok egyfajta, a jelentés állandó alapjaként funkcionáló, verbális vásznonra vetülnek ki.¹³ A saját magunknak szóló belső beszéd szolgáltatja a beállítások és képsorok közötti diszkurzív „ragasztóanyagot”. Célunk most nem az, hogy összefoglaljuk Vigotszkij, Volosinov, Eisenstein, Heath és Willemen¹⁴ belső beszéd kapcsán végzett elméleti munkáját, hanem csak annyi, hogy elgondolkozzunk, milyen jelentőséggel bír a nyelvi különbség filmművészetben betöltött szerepének kérdésére vonatkozóan.

11 Egyes New York-i filmszínházak a film előtt vetített feliratokkal intézményesítették a csendet: „Kérjük, a filmvetítés alatt ne beszélgessen, mert ezzel a többi nézőt zavarja. Legyen rájuk tekintettel!” (A mozgókép intézményrendszerének szemlátomást nemcsak a színházhoz és a valláshoz, de a könyvtárhoz is köze van.)

12 Lásd Eichenbaum: *Problems of Film Stylistics*. [Magyarul: Eichenbaum: *A filmstiliztika problémái*.]

13 Lásd *ibid.*, p. 14.

14 Lásd Vigotsky, L. S.: *Thought and Language*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1962 [Magyarul: Vigotszkij, Lev: *Gondolkodás és beszéd*. Budapest: Trezor, 2000.]; Eisenstein, S. M.: *Film Form*. New York, Harcourt Brace & World, 1949; Volosinov, V. N.: *Marxism and the Philosophy of Language*. New York, Seminar Press, 1973; Heath, Stephen: *Language, Sight and Sound*. In: *Questions of cinema*. London, Macmillan, 1980; és Willemen, Paul: *Reflections on Eichenbaum's Concept of Internal Speech in the Cinema*. *Screen* (1974/75 tél) no. 4.; és *Notes on Subjectivity*. *Screen* (1978 tavasz) no. 1., és *Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech*. *Screen* (1981) no. 3. A belső beszéd fogalmának vannak filozófiai előzményei is, olyan gondolkodóknál mint Herder, Humboldt, Aquinói Szent Tamás, sőt Platón. Lásd Stam, James: *Inquiries into the Origin of Language*. New York, Harper and Row, 1976.



Szédülés (Kim Novak)

Ha minden filmélmény egyfajta fordítással jár – a szöveg képeiről és hangjairól a néző belső diskurzusára –, akkor az interlingvális filmélmény sajátos, és még bonyolultabb mechanizmusokat von maga után. A feliratozott film esetében egy másik nyelv többé-kevésbé idegen hangzását hallgatjuk. Ha a nyelv rokonságban áll a miénkkel, van esélyünk arra, hogy felismerjük a szavak és kifejezések jelentős részét. Ha távolabbi nyelvről van szó, azon kaphatjuk magunkat, hogy egy értelmezhetetlen hanganyag idegen tengerén sodródunk. A sajátos hangkombinációk talán a saját nyelvünk egyes kifejezéseire emlékeztetnek, de nem lehetünk biztosak abban, hogy nem csak fonetikai *faux amis*-ról* van-e szó. Az idegen nyelvű filmek inzertjei és feliratai mindeközben beindítanak egy folyamatot, amelyet a nyelvészek „endofóniának” neveznek: ilyenkor fejben, hangtalanul kiejtjük a szavakat, tehát a fonetikai jelölőt felidézzük az agyunkban. Csakhogy az interlingvális filmes élmény észlelési szempontból kettéágazik: egy idegen nyelvet hallunk, miközben a saját anyanyelvünkön olvasunk. Nézőként szintetikus egységbe olvasztjuk a kettőt, és ez a szintézis meghaladja az egynyelvű, eredeti anyagot.

Továbbá, a hallás és olvasás folyamatai sem azonosak, hiszen a belső beszéd két különböző formáját lendítik mozgásba. Az olvasás viszonylag az agyhoz köthető, míg a hallás olyan asszociatív folyamatokat indít be, amelyek sokkal inkább mélyen, a pszichés múltunkban gyökereznek. Meg kell különböztetnünk a néma-, illetve a hangosfilm élményét is. Míg a némafilmek kommentátorai, kóruskísérete és feliratai aligha sugallják a képzelet Bazin-féle, szó nélküli szabadságát, a hangos dialógus sokkal meghatározóbb módon érinti a belső beszédet. A filmes élmény elméleti szakértői még egyik esetben sem tárták fel kielégítően a nyelvet, illetve a nyelvi különbség jelenlétének árnyalatait, vagyis annak a finom módjait, ahogy a diszkurzív magánterületek nem hallható, mégis valóságos szövevénye és a belső beszéd felgyülemelő nyoma csendben megváltoztatja a filmes élményt.

Fordítási hóbortok: filmcímek

Meg kell még vizsgálnunk, hogy milyen hatással van a nyelvi különbség a filmre. Melyek lesznek a film és a ter-

* *Faux amis*: az a jelenség, amikor a nyelv egyik szavát/kifejezését a hangalaki hasonlóság miatt tévesen azonos jelentésűnek véljük egy másik nyelv szavával/kifejezésével. (– a szerk.)

mészetes nyelv kereszteződésének gyakorlati, analitikai és elméleti következményei? Az efféle kérdésfelvetés már a címek, inzertek és feliratok fordításánál igazolást nyer. A címfordítások esetében például gyakran sietség, lustaság, illetve a forrásnyelv vagy a célnyelv elégtelen ismerete miatt komoly félreecsúsások adódhatnak. (Míg egy könyvkiadó soha nem venne fel egy fantáziátlan rutinfordítót az *A la recherche du temps perdu* [Az eltűnt idő nyomában] fordítására, a filmforgalmazók – talán az alacsony státusú médium iránti, még megmaradt megvetésből eredően – rendszeresen alkalmatlanokra bízák a feladatot.) Egy román hivatalnok például az olasz *moderato* és a román *moderat* (csendes, óvatos), illetve a *cantabile* és *comtabil* (könyvelő) hangzásbeli hasonlósága miatt a *Moderato Cantabile*-ből (a Duras-regény adaptációja Peter Brook rendezésében) „A csendes könyvelő” címet ügyeskedte össze. Csak hogy a filmfordítás kérdése sokkal összetettebb annál, mint amit egy ilyen hajmeresztő hiba sugall. A tökéletes fordítás még a lehető legjobb esetben is lényegében lehetetlen. A nyelv nem megcsontosodott nómenklatúrákból, egymással párhuzamba állítható lexikális listákból áll, amelyekből az „egy az egyhez” megfeleltetés módszerével egyszerűen csak ki kell választani a megfelelő darabot. Még egy lefordíthatatlan cím is valamelyest megváltozik, ha új nyelvi és kulturális környezetbe kerül. A tulajdonnevek kiejtése és konnotációi például az új kontextusban kicsit elmozdulnak. Még a technikai értelemben tisztességes fordítás is finom módosításokkal jár. Az angol *Day for Night* megfelelően tolmácsolja a Franciaországban *La Nuit Américaine*-ként [Amerikai éjszaka] ismert film címét, az *américaine* kihagyásával mégis elvész egy jelentésárnyalat, amely a Truffaut-filmben a klasszikus hollywoodi filmre való nosztalgikus emlékezésre utal.

Egy igazán tökéletes fordítás – George Steiner véleménye szerint – olyan kimerítő értelmezést kínálna, amely a forrásszöveg egyetlen – fonetikai, nyelvtani, szemantikai, kontextusbeli – elemét sem hagyná számításán kívül, ugyanakkor nem is toldaná

meg az eredeti jelentést parafrázisok vagy kifejtések révén.¹⁵ Mivel a nyelvek közötti fordítás csupán erősíti a kommunikáció szokásos csúsztatásait és kerülőútjait, mivel a nyelv fennakad a *différance** végtelen spiráljában, és mivel minden diskurzus kulturális sajátosságokba ágyazódik és a konvenciók erőteljes meghatározó erejét nyögi, az abszolút átláthatóság lehetetlen; mindig megmarad a kölcsönös összemérhetetlenség magja. Nem valami eredeti tisztaság „ elvesztésén” van itt a hangsúly – ez a fogalom arra a hagyományos hiedelemre vezethető vissza, miszerint semmilyen szent szöveg vagy isteni kinyilatkoztatás nem írható át hamisítás nélkül –, sokkal inkább a kulturális újrakódolás dinamikus folyamatán, a nyelvi energia formájának megváltozásán, semmint holmi édeni tisztaságból való kiesésen.

Az a fordító, aki „hű” kíván maradni az eredeti filmcímhez, ezernyi választással szembesül. Először is: mihez kell hűségesnek maradnunk – a szó szerinti denotációhoz, a kísérő konnotációkhoz, vagy inkább a hangnemhez és a stilisztikai formához? Miután minden egyes szó számtalan szeméma találkozási pontján helyezkedik el, bármilyen fordítás egyetlen csomópontban tartóztatja fel a végtelen asszociáció, illetve az aláfestések és felhangok folyamatos eltolódásának folyamatát. A szójátékok ebben az értelemben a verbális poliszémia kihívásainak paradigmatis esét alkotják. A „pieces” szó a *Five Easy Pieces* [Öt könnyű darab] filmcímében például egyszerre zenei, filmes és szexuális vonatkozású. Egy másik nyelv aligha fogja tudni megteremteni ugyanezt a viszonyt a hangzás és a szemantika között (amit a nyelvészek paronómáziának neveznek), és ily módon aligha lesz képes létrehozni ugyanazt a jelentéskonstellációt. A *Resisei Hachaim* (Az élet szilánkjai) héber fordítás például erősen leszűkíti az angol cím gazdag rezonanciáit. A „hullám” Michael Snow *Wavelength*-jében (Hullámhossz) hasonlóképpen többszörös jelentéseket sűrít egybe – tengerhullámok, szinuszgörbe, hanghullámok, újhullám, és előrevetíti a film „sea” (tenger) és „see” (látni) sza-

15 Lásd Steiner, George: *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York, Oxford University Press, 1975.

* „Elkülönböződés”: Jacques Derrida által bevezetett dekonstrukciós fogalom, amit magyarul „különbség”-nek vagy „halasztódó különbség”-nek is fordítanak; a *différance* arra mutat rá, hogy a nyelv jelenléte örökös halasztódás, nem képes teljes reprezentációra, mert a jelölők csak különbségek mentén működnek, ezért minden nyelvi elem egy másik nyelvi elemtől függ. (– a szerk.)

vakkal való, strukturáló erejű játékát; mindezt egy másik nyelven közvetíteni lényegében lehetetlen. Az elérhetetlen megfeleltetés kihívásával szembenálló fordító „elvi alapú kétségbeesésében” kénytelen lesz beérni a szemantikai és érzelmi megközelítéssel.

A cím, vagyis az a jelsorozat, amely reklámok és közlemények formájában már a film vetítése előtt kering a világban, kiváltképp privilegizált helyet foglal el a film diskurzív láncolatában. Mint hermeneutikai jelölő, a cím ígér, előrevetít, orientál. A címről általában azt feltételezzük, hogy közvetlen ráutaló viszonyban áll a narratív események jelöltjével. Még ha reflexív – *A Movie* (Egy film) –, vagy tüntetően nem rámutató jellegű is – *Un chien andalou* [Andalúziai kutya] –, a cím még mindig a szóban forgó szöveg valamilyen jellemzőjére vonatkozik. Amikor az eredeti cím nem tűnik elég rámutató jellegűnek, a fordító olykor kísértésbe esik, és „kijavítja”. Ám ha megváltozik, milyen narratív eseményeket idéz majd fel és hogyan? Mivel a címek enigmákat tételnek, és a közönséget egy specifikus olvasat irányába taszigálják, a cím megváltoztatása – legyen az bármilyen finom – az olvasat megváltoztatását is jelenti. Hitchcock *Vertigó*jának [Szédülés; 1958] brazil fordítása – *Um Corpo Que Cai* (Egy test, amely lezuhan) – olyan kíváncsiságfelkeltő jelzést tartalmaz, amely az eredetiből hiányzik, és olyan eseményeket vetít előre, amelyek a narratívában csak sokára zajlanak majd le. Egyes fordítások lényegében tönkreteszik a film diegézisének középpontjában megbúvó hermeneutikai mechanizmust. A *Psycho* (1960) csúcspontját jelentő felfedezés megdöbbentő borzalmát például komolyan visszaveti egy olyan fordítás, mint amilyen a portugál változat: *O Homen Que Era Mae* (A férfi, aki a saját anyja volt).

Még ez utóbbi példa kirívó ügyetlensége sem jogosít fel bennünket arra, hogy a fordításban a tökéletes alkalmasság normáját tételzhessük. Először is, naivan azt feltételezzük, hogy az eredeti cím valamilyen módon „helyes”, motivált, szükségszerű és természetes kapcsolatot teremt a jelölő és a jelölt között. Csakhogy maga az eredeti cím is lehetett már eleve más; az *Un chien andalou*-ról most már tudjuk, hogy majdnem a

„Behajolni veszélyes” címet kapta, a *L'Age d'Or* [Aranykor] pedig kis híján „Az önző számítás jeges vizei” néven került forgalomba. Minden cím a lehetőségek herakleitoszi forgatagának önkényes befagyasztását képviseli. Nem létezik problémamentes visszatérés az eredetihez; a fordítás folyamata egyszerűen újra megnyit egy olyan kérdést, amely egy korábbi szakaszban egyszer már önkényesen lezárult. Ennél az önkényességnél fogva akadnak fordítók, akik – nem meglepő módon – az eredetit szabadon kezelve erősen értelmező, új címet agyalnak ki.¹⁶ Woody Allen *Annie Hall*jának (1977) három különböző fordítása remekül példázza ennek a folyamatnak a természetét. A német változat, a *Der Stadt Neurotiker* (A városi neurotikus) legalább két változtatást eszközöl: elhagyja a női tulajdonnevet egy lényegében hímnemű, funkcionális főnév kedvéért, továbbá ok-okozati viszonyt sugalmaz a város és a főhős neurózisa között. A brazil *Noivo neurotico, noiva nervosa* (Neurotikus fiú, ideges barátnő) ugyancsak kihagyja a női tulajdonnevet, ezúttal egy négy elemből álló alliteráció és egy bohózatba illően ítélkező cím kedvéért, amely erősen emlékeztet az akkoriban Braziliában igen nagy népszerűségnek örvendő, olasz erotikus vígjátékokra. Végül, az izraeli *Haroman Sheli im Annie* (Románcom Annie-vel) megtartja a címben az Annie név említését, viszont meghatározza a műfajt (románcom), miközben a figyelmet a románcom szerzőjeként és a női főhős névleges birtoklójaként láttatott férfi hősré irányítja.

A diskurzust mindig átalakítja egy közönség; mégpedig az, amelyiket Todorov *allocutaire*-nek nevez, vagyis akiknek a diskurzus szól, és akiknek a potenciális reakcióját számításba kell venni. Egy filmcím csak egy fordulat egy párbeszédben, és a film és a néző között folyamatosan zajló párbeszéd részét képezi. Normális nyelvi környezetéből kiszakítva a lefordított film idegen mezőre lép, amelyet Bahtyin „elsőrendű megszólalások”-nak (prior speakings) nevez. A „horse’s mouth” (a ló pofája) angol kifejezés például a közmondásos kifejezések paradigmájába lép be, mint például a „straight from the horse’s mouth” (egyenesen a ló pofájából = közvetlen forrásból) és a „don’t look a

16 Godard leíró *A bout de souffle* [Kifulladásig] filmcíme a japánban felszólítás lett (talán azt tükrözve, hogy egy távoli megfigyelő karikatúrisztikusnak láthatja a francia egzisztencializmust): Katte ni Shiyagare (Csináld, amit akarsz!)

gift horse in the mouth” (ajándék lónak ne nézd a fogát), amely tény elkerülte a lengyel fordító figyelmét, aki Ronald Neam filmjének címét – *The Horse's Mouth* (1958) – szó szerinti fordításban *Konsky Pyskként* (A ló pófája) adta vissza. Mivel a „straight from the horse's mouth” képletes kifejezés nem létezik a lengyelben, a cím merő gondatlanságból nem utal semmire, és szürreális marad, minek következtében a frusztrált nézők hiába várják egy ló felbukkasát, amely soha sem materializálódik. A kereskedelmi megfontolások mindeközben „parazita” fordításokhoz vezetnek, amelyek korábbi filmek kasszasikerét igyekeznek kiaknázni. Az izraeli forgalmazók abban reménykedve, hogy Mel Brooks *Blazing Saddles* (Fényes nyergek; 1974) című filmjének sikeréből tőkét kovácsolhatnak, újra kibocsátották Brooks korábbi, *Twelve Chairs* (Tizenkét szék) című filmjét, és a *Kis'ot Lohatim* (Fényes székek) címmel látták el. A kereskedelmi célú intertextualitás motiválja azt is, amikor a filmcímeket indokolatlanul erotikus felhanggal gazdagítják. Ennek egyik kiváltképp groteszk példája Bergman *Personája*, amely Brazíliában a *Quando as Mulheres Pecam* (Amikor nők vétkeznek) címet kapta; ily módon az eredeti cím gazdag – egyszerre pszichoanalitikus, színházi és filozófiai – rezonanciái megadják magukat a fordítás kiszámított szexizmusának, miközben az új cím puritán bujasága a helyi nézőkben azt a várakozást kelti, hogy egy a brazil *pomochachadas* hagyományába tartozó filmet látnak majd.

Időnként az eredeti cím súlyos vagy tragikus felhangjai a fordításban vidámabb, vagy akár komikus stílusba váltanak. Resnais szerelmet és halált összekapcsoló *Hiroshima mon amour*jának [*Szerelmem, Hiroshima*] provokatívan önellentmondásos címét ironikus módon épp Japánban, az eredeti nekropolisz helyszínén hatástalanították: *Nijúyokikan no jóji* (Huszonnégy órás affér) lett belőle. Murnau *Der letzte Mann*ja [Az utolsó ember; 1924] hasonló folyamat eredményeképpen lett az angolban *The Last Laugh* (Az utolsó nevetés), ezzel figyelmünket a középpontul szolgáló történet tragikus témájától a happy end

vígjátéki feloldása irányába terelve. A német újfilm esetében a címek hasonló metamorfózison mentek keresztül: Margarethe von Trotta *Der Bleierne Zeit* [Ólomidő] című filmjét a jóval ártatlanabb *Marianne and Juliane* névre keresztelik át,^{*} amely egy női barátság meséjét ígéri, és amelyben a két név asszonanciája a *Jules és Jim* alliterációjának egyik változata lesz. Wim Wenders *Im Lauf der Zeit* [Az idő sodrában] filmcíme a maga filozófiai és filmművészeti rezonanciáival a Roger Miller-dalt visszhangzó, játékos *Kings of the Road*dá (Az országút királyai) alakul át az angolban, ami a filmet egyszerű road movie-vá degradálja. Az ilyen esetekben a számos német újfilmmel társítható, reflexív értelmű *Angst*ot [félelem, szorongás] –, amelyet maguk a filmkészítők is annak a politikai elkötelezettségnek a részeként látnak, hogy a tagadás szellemét a náciizmust követő években életben tartásuk – elrabolja a filmcímekből az idegen optimizmust.^{**}

Az efféle konnotatív elmozdulásban a politikai és ideológiai mag olykor felhígul. Krzysztof Kieslowskinak a lengyel munkásosztálybeli mozibolondról szóló, *Amator* [Amatőr] című, reflexív filmje a *Camera Buff* címet kapta az angolban, amely a főhős filmkészítés iránti rajongását kiemeli ugyan, de kihagy egy másik, a lengyel címben működő konnotációt, nevezetesen azt, hogy a hős amatőrizmusa nemcsak a filmművészet, de a politika vonatkozásában is érvényes, és ebből adódnak a nehézségei a karrierjét csendben tönkretévő hatóságokkal. Sok lefordított címre érvényes ez a finom, depolitizáló jelleg. A *Salvatore Giuliano* angol fordítása, a *Bandit's Revenge*, egy politikával erősen átitatott filmet alakít át olyasvalamivé, ami leginkább bosszúwesternnek sejtet. (A japán változat, a *Shishirino Kusoi Kuri* [Fekete köd Szicíliában] ezzel szemben éppenséggel politizáló jelleget kölcsönöz a címnek, hiszen a 'fekete köd' kifejezés a japánban a korrupcióval társítható.) Ousmane Sembène *La Noire de...* (Fekete nő ...-ből) filmcímét egyszerűen *Black Girl*nek (Fekete lány) fordították, amely így elveszti mind a nőre/lányra vonatkozó *noire* kétértelműségét, valamint a pontozással jelölt hiányt, amely arra utal,

* A film angol nyelvterületen a *The German Sisters* címen is ismert. (– a szerk.)

** A német újfilm és különösen az „Angst” részletes tárgyalásához lásd: Elsaesser, Thomas: A német újfilm. Budapest: Palatinus, 2004. p. 250. (– a szerk.)

hogy a főhős a végtelen számú afrikai ország bármelyikéből érkezhett. Buñuel címei kiváltképp megszenvedték a szentimentalizáló és depolitizáló folyamatokat. A hímnemű személyes névmás *El* (1952) a patriarchátus széles körű kritikáját sejteti. Miután *This Strange Passion*nek (Ez a furcsa szenvedély) fordították, a cím sokkal inkább egy patológiusan féltékeny örvült skizofréniás viselkedését emeli ki, semmint a macsóság „normális” patológiáját. A *Los Olvidados* [*Az elhagyottak*; 1950] ugyancsak melodramai címet kapott az angolban: *The Young and the Damned* (A fiatalok és az elátkozottak). Míg az eredeti cím bujtatottan vádolja a burzsoá közönséget – hiszen ők azok, akik megfélekedtek a szegénynegyedek lakóiról –, az angol cím egyfajta harsány körképet ígér az ifjúságról, ami persze nagyobb konvencionális kielégüléssel kecsegteti a nézőt. A franciában a *Los Olvidados*ból a könnyfakasztó *Pitié pour eux* lett (Sajnálát), amely épp a film által pellengérré állított leereszkedő jótékonytságot példázza.

Hangbeli és nyelvi különbség: feliratok

A fordítás kihívása a hang megjelenésével különösen összetettevé vált. A főbb filmgyártó cégek eltérő megközelítésekkel kísérleteztek; kipróbálták a szinkronizálást, a feliratozást és az anyanyelvi tolmácsolást. 1929-ben az MGM költséges programba fogott annak érdekében, hogy az összes játékfilmjét három különböző nyelvi változatban készítse el újra, 1930-ban pedig a Paramount létrehozott egy stúdiót Párizs közelében, hogy a külföldi filmeket öt nyelven bocsáthassa forgalomba. Az angol, francia és német gyártók mindeközben a hollywoodi vezetést – a többféle változat létrehozását – követték, bár kisebb léptékben.¹⁷ Csehszlovákiában Josef Slechta feltalálta a „hangos kamerát”, amely nagymértékben enyhített a német és

amerikai hangrögzítő felszerelésektől való függőségen. Az egyes kelet-európai országok közönsége egymást taposta a filmszínházakban, hogy saját anyanyelvén hallhassa beszélni és énekelni a helyi sztárokat. A latin-amerikai gyártókat is felbuzdította a hang érkezése. Rögvest megtörték a piacukon uralkodó észak-amerikai dominanciát, és a filmkészítők kifejlesztették a népszerű, karneváli eredetű *chanchadát* Brazíliában, majd a tangófilmet Argentínában, míg Mexikó Argentínával versengett, hogy melyikük árássa el Latin-Amerikát spanyolul beszélő filmekkel. A hollywoodi dominanciával szemben mutatott korábbi, európai ellenállás dacára, ironikus módon csak a hang érkezésével történhetett meg, hogy sok latin-amerikai filmkritikus és néző panaszkodni kezdett az észak-amerikai filmek „külföldisége” miatt. A hangnélküliség elfedte a filmek nemzeti eredetét. A némafilmek számos, kultúrákon átívelő kódot tartalmazó „vizuális eszperantójának” köszönhetően a nézők nemcsak az inzerteket olvasták a saját nyelvükön, hanem a párbeszédet is a saját anyanyelvükön képzelték el. Visszamenőleg pedig külföldinek és kolonialistának fogták fel a mozit, pontosan azért, mert az idegen nyelvű dialógusok tönkretették a csend elmaszkírozó hatását.¹⁸

A hang megjelenésével az elképzelt egyetemesség a nemzetiségben és nyelvi különbségekben való gondolkodásba csapott át, és ez az átmenet megváltoztatta a néző és a film viszonyát. Annak ellenére, hogy a hang hozzáadása a filmélményhez a teljesség érzetét nyújtotta, a változás bizonyos pszichikai veszteségekkel is járt. A némafilm idején a vágyakozó néző kedvenc sztárjainak arcához valamiféle fantáziahangokat képzelt el. A hang érkezésével a nézők kénytelenek voltak konkrét nyelveken megszólaló, konkrét hangokkal szembesülni, amelyek nem voltak feltétlenül azonosíthatók a saját verziójukkal. Kiderült, hogy Greta Garbónak „vonzó” svéd akcentusa van, ám John Gilbert hangja „élesen recsegő” és „kellemetlen”. „Charlot”-ról végérvényesen kiderült, hogy nem francia – annak ellenére,

¹⁷ A hangosfilmre való európai áttérés tárgyalását lásd Gomery, Douglas: *Economic Struggle and Hollywood Imperialism; Europe Converts to Sound*. Yale French Studies (1980) no. 60.

¹⁸ A brazil kritikusok hangosfilmre vonatkozó reakcióinak további tárgyalását lásd Xavier, Ismail: *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1978. Lásd még Bernardet, Jean-Claude–Galvao, Maria Rita: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Sao Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983. pp. 230–231.

hogy a francia nézők természetesen pontosan tudták, hogy Charlie Chaplin angol-amerikai; itt most a „*je sais, mais quand-même*” pszichés uralmáról beszélünk. A veszteség bizonyos tekintetben hasonló volt ahhoz, mint amit egy regény imádói tapasztalnak, amikor megálmódott szereplőiket konkrét hanggal és külső megjelenéssel rendelkező, konkrét színészek testesítik meg a filmben. A némafilmet ugyanakkor csak visszamenőleg érzékelték némának vagy hang nélkülinek, „hiányosságát” a hang tolakodó jelenléte tárta fel. A némafilmek inzertjeinek – Mary Ann Doane érvelése szerint – az volt a hatása, hogy a színész beszédét elválasztották testének képétől.¹⁹ Az újradefiniálendő filmművészeti entitás megnevezésére ajánlott kifejezések – nem meglepő módon – a hang és a test újraegyesítését ünneplik azzal, hogy a dialógus sávját hangsúlyozzák: „*the talkies*”, *le cinéma parlant*, *cinema falado* (beszélő film, portugálul). Más, kevésbé hangcentrikus megnevezések felfogásukban sokkal inkább a hang szerepét emelték ki: „*sound cinema*”, *cinéma sonore*, valamint a képek és hangok médiumának talán leginkább megfelelő héber *kolnoa* (hang-beszéd/mozgás).

Amint nyilvánvalóvá vált, hogy egy film több idegen nyelvű változatának készítése nem járható út, a producereknek, forgalmazóknak és mozisoknak a(z) Egyesült Államokban és Franciaországban domináns) feliratozás és a (Németországban és Olaszországban általánosan elfogadott gyakorlatnak számító) szinkronizálás közötti lényegi választással kellett megbirkózniuk. A feliratok esetében a filmfordításra jellemző összes folyamat – a jelentés ideológiai és kulturális szűrőn keresztül történő lecsapódása, a társadalmi felettes én közvetítése – változatlan erővel működött. Azoknak a nézőknek, akik ismerték mind a forrásnyel-

vet, mind a célnyelvet, a feliratozás gyakran a „hibakeresés” nyelvi játékára szolgáltatott alkalmat.²⁰ Nem volna sok értelme, ha az efféle hibák katalogizálásába fognáink; szándékunk csak annyi, hogy meghatározzuk félrecsúszásuk útvonalát, elsodródásuk irányát. Az, hogy Godard *Masculin, Féminin*ének [Hímnem, nőnem; 1965] angol nyelvű változata a *brûler à napalm* kifejezést (napalmtól ég) „égő Nepálnak” fordította, végül is nem annyira létfontosságú baki. Sokkal súlyosabb viszont a francia dialógus cenzúrázásának, „kiherélésének” tendenciája az újhullámos filmek esetében. (Freud szemében – jut eszünkbe – a cenzúrázás is egyfajta fordítás volt.) Az *A bout de souffle* [Kifulladásig] angol felirata például folyamatosan finomítja az eredeti agresszív durvaságát. Belmondo nyitó mondata, „Je suis con” (Micsoda balfasz vagyok!), az egyáltalán nem sértő „I am stupid” (De buta vagyok!) kifejezésé enyhül, majd közvetlenül a kamerának/nézőközönségnek címzett „Va te faire foutre!” (Menj a picsába!) mondatát pedig szexuális felhangjától megfosztva, „Go, hang yourself!”-ként (Kösd föl magad!) fordították.²¹ A szexuális konnotációkkal bíró szavaktól való tartózkodás tendenciája talán azt tükrözi, hogy a társadalomban – de legalábbis a fordítók körében – a puritanizmus magasabb együtthatója van érvényben. Mindeközben az elnyomó rezsim a feliratozást és szinkronizálást cenzurális mechanizmusként használták fel. Hogy elkerülje a hűtlenségre vonatkozó célzást Ava Gardner és Clark Gable között a *Mogambóban*, a Franco-féle Spanyolország cenzor-fordítója a párt állítólag bátyá és húgá minősítette át, és a közönséget így a vérfertőzés sokkal pikánsabb témájával háborította fel.²²

Bizonyos filmeknél feltűnő a kihagyásos feliratozás. A filmfordítók hajlanak a hangcentrikusságra, és a

19 Lásd Doane, Mary Ann: *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. In: *Yale French Studies* (1980) no. 60.

20 A többnyelvű filmeket, mint például a *Le Mépris*-t [A megvetés, 1963], mindig feliratozni kell, bárhol is vetítik őket. A *Le Mépris* esetében a feliratok szerves részét képezik egy olyan film jelentésének, amely a nemzetközi koprodukciók többnyelvű környezetében alaposan belemélyed a többféle lehetséges „fordítás” problémájába. Az olasz szinkron kihagyta a tolmács szerepét; ennek hatására Godard elhatározta magát a film olasz változatától.

21 Woody Allen *Everything You Always Wanted to Know about Sex...* (Ami tudni akarsz a szexről...) című filmjének feliratozása során Braziliában a cenzúra és a zsidóság kulturális sokféleségéhez nem szokott közönség miatt elővigyázatosságból kihagytak minden nyíltan szexuális vagy sajtóosan zsidó vonatkozású utalást.

22 Lásd: *New York Times* (1983 november 7.)

beszélt dialógusra koncentrálnak, miközben figyelmen kívül hagynak egyéb nyelvi üzeneteket, úgy mint a háttérbeszélgetést, rádióban bemondott szövegeket és tévéreklámokat, az írott anyagokról nem is beszélve, mint például poszterek, épületnevek, hirdetőtáblák és újságok. A forrásnyelvet nem ismerő néző így aztán lemarad bizonyos ironikus utalásokról, árnyalatokról.²³ A franciául nem beszélő néző például ki van rekesztve a szöveg és kép összjátékából, amelyet a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Két vagy három dolgot tudok róla; 1966) című filmet elárasztó, írott anyagok teremtenek meg egy olyan filmben, amely talán a Barthes-féle diktátum parafrázisa is lehetne: „továbbra is az írás civilizációjában élünk, talán még inkább, mint valaha”.²⁴ A nemhangos nyelvi üzenetek kihagyása a film politikai irányultságát is meghamisíthatja, mivel gyakran éppen az ilyen jellegű üzenetek szolgáltatják a történet társadalmi vagy történelmi kontextusát. A rádióban elhangzó, az algériai háborúra vonatkozó utalások Agnes Varda *Cléo de 5 à 7* [Cléo 5-től 7-ig] című filmjében botránnyal okoztak a L'Algérie Française partizánjai körében, ám az angol változatban nem fordították le őket. Egy film nyelvi stratégiái időnként gyengítik vagy meghamisítják a film politikai irányultságát. Costa-Gavras *Hanna K* (1983) című, feltehetően palesztinbarát filmjében az arab nyelvű párbeszédet nem feliratozták, a hébert viszont angolként álcázták, amivel csak az Izrael–Egyesült Államok kulturális kapcsolódást erősítették, viszont meglehetősen visszaszorítottak bárminemű, sajátos zsidó-izraeli identitást. Végezetül, a feliratozás forradalmi üzeneteket olthat távolról sem forradalmi hangvételű filmekbe. A hatvanas évek végén és a hetvenes években a francia baloldal állítólag „elrabolta” a kungfu-filmeket, és olyan forradalmi címeket adott nekik, mint például *La Dialectique peut-elle casser les briques?* (Vajon képes-e

a dialektika téglákat törni?), illetve gyűjtő hangvételű feliratozással látta el őket. A törő-zúzó karateütések képsorát így feliratozták: „Le a burzsoáziával!”. Ily módon balos politikai „pecsétet” kapott az, ami eredetileg alapvetően kizsákmányoló film volt.

A feliratozás nyelvi közvetítése drámai befolyást gyakorol a filmes élményre. Olyan országokban, ahol elsősorban importált filmek uralják a piacot, a közönség számára a felirat a filmélmény normális, magától értetődő része. A jelentéstani, szöveges metaforák szó szerinti értelmezésével a nézők tulajdonképpen épp annyira olvassák a filmet, mint amennyire látják vagy hallják, és a feliratozás olvasásának szentelt energia elkerülhetetlenül elvonja őket attól, hogy mélyebb figyelmet fordítsanak a képekre és a hangokra. Sok harmadik világbeli országban a feliratozott külföldi filmek beáramlása közvetetten a filmszínházak hangberendezéseinek fizikai elhanyagolásához vezetett, mivel a mozisok attól a megtévesztő logikától vezérelve, hogy a nézők úgyis a feliratok olvasásával vannak elfoglalva, azt gondolták, nyilván nem érdekli őket különösebben a hang minősége.²⁵ Olyan országokban, mint például India és Izrael, a néző időnként kénytelen többnyelvű feliratok függőleges oszlopaival szembesülni. Viszont a már önmagukban is többnyelvű filmek esetében a külföldi néző szemszögéből nézve a feliratoknak homogenizáló hatásuk van. Az olyan filmek kirívó többnyelvűségét, mint például Moshe Mizrahi *Habitat berchov Chlush* (Ház a Cloush utcában; 1975) című alkotása, amelyben héberül, arabul, jiddisül, ladino nyelven, spanyolul és oroszul beszélnek, vagy Youssef Chahine *Iskinairiyya Leh?-je* (Alexandria, miért?; 1979), amely a negyvenes évek kozmopolita Alexandriájában beszélt különféle nyelveket használja, a külföldi vetítéseken „kiegyengeti” az egynyelvű feliratozás.

23 Fel kell hívni a figyelmet, hogy a címek és a feliratok más esetekben épp ellenkező logikát képviselnek. Godard *Sauve Qui Peut (la Vie)* (Mentse, aki tudja [az életét]) című filmjének bizonyos angol feliratai olvashatóvá teszik azt, ami az eredetiben még az anyanyelvű francia nézők számára is alig hallható.

24 Lásd Barthes, Roland: *Rhetoric of the Image*. In: Roland Barthes: *Image/Music/Text* (szerk. Stephen Heath) New York, Hill and Wang, 1977.

25 Izraelben a héber nyelven beszélő filmeket olykor héberül feliratozták, mivel nem bíztak eléggé a filmszínházak hangberendezéseiben.

Hang és nyelvi különbség: szinkronizálás

A szinkronizálás választása a feliratozással szemben jelentős következményekkel jár. A szinkronizálást saját céljaink szempontjából olyan technikai eljárásnéven ragadhatjuk meg, amely során az emberi hangot – akár az eredeti szereplőt, akár másét – „hozzáragasztják” a képen látható, beszélő alakhoz. A szinkronizálás folyamatában az eredeti és a hozzáigazított szöveg homogén marad, már ami a kifejezés anyagát illeti: ami hallható az eredetiben, az hallható marad a fordításban is, szemben a feliratozással, ahol az eredeti hallható marad, míg a fordítás írott szöveggé változik. A feliratozás esetében a kifejezés anyagában mutatkozó különbség lehetővé teszi két párhuzamos – egy hallható és egy írott – szöveg összekapcsolását, és így az összehasonlításukat is. A hibák potenciálisan „láthatóvá” válnak, nemcsak a kérdéses nyelvet ismerő, kiváltságos nézők számára, hanem a kisebb következtelenségeknek tudatában lévő, átlagnéző számára is: például az időtartam arányeltolódása a beszélt szöveg és az írott fordítás között, vagy amikor a felirat elmulaszt megemlíteni olyan nyilvánvaló, zavaró nyelvi elemeket, mint például a selypítés vagy a dadogás. A szinkronizálás egysávos természete viszont nem teszi lehetővé az összehasonlítást. Az eredeti szövegeknyv vagy változat híján egyszerűen nem áll rendelkezésünkre semmi, amivel összevethetnénk a szinkronizált változatot.²⁶ Mivel arra vágyunk, hogy elhíhessük, a hang, amelyet hallunk, a vásznon látható színészekről/szereplőktől származik, elnyomjuk magunkban a helytelen fordítás lehetőségének tudatát; tulajdonképpen megfélekedünk arról, hogy egyáltalán fordítással van dolgunk. Míg a feliratozás a prózai fordítás egyfajta összegzésére emlékeztet, a szinkronizálás sokkal inkább az értelemmel, ritmussal és technikai prozódíával való összetett zsonglörködéssel vethető össze, amivel a költői fordításnak is meg kell birkóznia. A feliratozás egyrészt össz-

pontosíthat a jelentésre, a terjengős fogalmazást gazdaságosabb nyelvezetre fordítva, másrészt pedig meg is magyarázhatja a szójátékokat, illetve kínálhat a kontextusra vonatkozó lábjegyzeteket is (bár ez utóbbi lehetőséget ritkán fedezik fel). A szinkronizálás ezzel szemben mérhetetlen *technikai* és *nyelvi* kihívásokat állít eléink. A nyelvek közötti szinkronizálás különálló, idegen nyelvű, új hangfelvétellel helyettesíti az eredeti szöveget. Az újonnan felvett és zajoktól, zenei sávoktól elválasztott dialógust nagy gonddal kell hozzáilleszteni az artikuláló szájmozgáshoz, és a hallható beszéd így – Fodor Istvánnak a „fonéma” és a „morféma” analógiáján alapuló elnevezése szerint – „diszkronémát” eredményez, azaz a beszéd és a mozgás nem egybeesésének (aszinkronitásának vagy egybe nem esésének) minimális egységét, szemben a „szinkronémával”, vagyis az utólag felvett hang és a szájmozgás sikeres összeillesztésével.²⁷ Ez az összeillesztés különféle módokon valósul meg olyan specifikus, filmes kódok befolyása alatt, mint például a nézőszög, a méretarány, a világítás és így tovább, annak megfelelően változó követelmények szerint, hogy egy képet mondjuk közeliben vagy amerikai plánban vettek fel, profilban vagy szemből mutatja-e a szereplőt, erősen vagy alig megvilágított. A közeliben felvett közvetlen megszólalás veti fel a legnagyobb kihívást – mint például Kane superközeliben elmondott „rózsabimbója” vagy a *The Rocky Horror Picture Show*-ban a nyitódal szövegét éneklő, test nélküli ajkak közelije –, ugyanis egy ilyen képet nézve sokkal intenzívebben figyelünk a beszédmozgásra. Egy hosszú, vagy gyengén megvilágított snitt elhomályosíthatja a beszédképzés megkülönböztető, vizuális jellemzőit, továbbá a zaj-, illetve zenei sávok is elterelhetik a figyelmet a beszédszervekről. Még a vászon formátuma is hatással van arra, hogyan érzékeljük a szájszinkront; a szélesvásznú kiemeli a beszédszerveket, és így jóval nagyobb kihívást jelent, mint a standard formátum. A fonetikai szinkron mellett a szinkronszakemberek arra is törekednek, amit Fodor „karakterszinkronitás-

26 Részleges kivételt képez a szabály alól az a – dokumentumfilmekben és hírműsorokban gyakran előforduló – hibrid forma, amely egy fordító szinkronizált hangját használja a háttérben párhuzamosan hallható, lehalkított eredeti hanggal együtt.

27 Lásd Fodor István: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Aesthetic and Psychological Aspects*. Hamburg, Buske Verlag, 1976. Fodor könyve alapos és hasznos, mégis korlátok közé szorítja a benne rejlő feltételezés, miszerint végső soron lehetséges az eredeti és a szinkronizált verzió lényegében teljes megfeleltetése. A könyv ugyanakkor kizárólag európai nyelvek tárgyalására szorítkozik.

nak” nevez; vagyis az akusztikai megszemélyesítő színész (a szinkronszínész) hangszínének, hangerőségének, beszédtempójának és stílusának a vásznon látható színész fizikai gesztusaival és arckifejezéseivel történő találó megfeleltetésére. Más fordításokhoz hasonlóan, a szinkronizálás sem lehet soha teljesen „hű”; a szinkronizálás kaméleontermészete mindig részleges. Míg társadalmilag közösen rendelkezünk szavakkal, vagyis azok többé-kevésbé lefordíthatóak, az emberi hang már legalább annyira egyéni jellemző, mint az ujjlenyomat. Ha ugyanazt a szót Marlene Dietrich, Woody Allen vagy Orson Welles ejti ki, az bizonyos értelemben már nem ugyanaz a szó; minden hang egy sajátos rezonancia és színezet lenyomatát hagyja rajta. A szinkronizálás gyakorlata egy sor ellentmondásos helyzethez vezethet. Amikor a célközönség más filmekből már ismeri egy adott szereplő hangját és játékmódját, a szinkronhang gyakran irritáló lesz. Azokat a nézőket például, akik már ismerik Jean-Pierre Léaud-t, valószínűleg zavarni fogja Truffaut *La Nuit Américaine*-jének angol nyelvű változata. Egy „valódi” hang emléke egyfajta ellenállást vált ki a pótlékkal szemben. Ugyanakkor nemzetközi koprodukciókban egy többnyelvű színész saját magát is szinkronizálhatja egy második, sőt harmadik nyelven a külföldi változatok számára; így minden egyes nyelvi helyzet egy új szinkronkombinációhoz vezet. Időnként maguk a szinkronszínészek is bizonyos státusra és hírnévre tesznek szert. A harmincas évek Németországában – Jay Leyda szerint – a szinkronszínészek ahhoz mérten kaptak fizetést, hogy mekkora sztárt szinkronizáltak (ugyanis a közönség ragaszkodott ahhoz, hogy újra és újra az ismerős hangot hallja), ami egyfajta parazita sztárrendszer kialakulásához vezetett. Mindeközben Indiában a sztárság „kettéágazik”; ott ugyanis a képen látható sztár megosztja a népszerűségét a láthatatlan „playback énekessel”, akitől kölcsönkapja a hangját. A szinkron olaszországi helyzete külön említést kíván. A szinkron a fasizmus óta az olasz filmművészet jellemző vonása, viszont egy olyan kulturális kiegyenlítődési folyamat részét képezi, amely Olaszország egyesítéséig nyúlik vissza. Mivel a legtöbb olasz színész valamilyen „dialektust”, és nem a „hivatalos” toszkán

olaszt beszél, kénytelenek egyfajta mesterséges nyelven megszólalni, amelyet erre specializálódott szinkronszínészekkel vesznek fel a stúdiókban. Míg híres színészek (Gassman, Mastroianni, Vitti) saját magukat szinkronizálják, sok kevésbé ismert színész hangját sohasem hallhatta a közönség. A külföldi filmek szinkronizálása ezzel egyidejűleg azt eredményezte, hogy az olaszok csupa olyan, elkorcsosított változatot látnak, amelyekben a kulturális sajátosságok eltaposodnak. Egy westernfilmek fordítására kialakított, speciális nyelvi kód szerint például – ahogy Geoffrey Nowell-Smith is kiemeli – az Unió és a Konföderáció egyszerűen „nordista” és „sudista” lesz, amelyek Olaszországban pontos konnotációkkal bíró, földrajzi kifejezések (a „feudális” dél és a fejlődő, kapitalista észak közötti feszültséget idézik), így aztán az amerikai polgárháborút „a Risorgimento terminológiája” szerint olvassuk. Az ilyen visszaélések vezettek 1967-ben ahhoz a dühödt manifesztumhoz, amelyet többek között Antonioni, Bellocchio, Bertolucci, Pasolini és Rosi írt alá, elutasítva a kötelező utószinkront: „A hangosfilm elméleti kutatásának kortárs fejleményei idézik elő annak szükségességét, hogy már a kezdetekben állást foglaljunk a szinkronizálással való szisztematikus visszaéléssel szemben, ami következetesen meghamisítja a film kifejező értékét.” Az utószinkron, illetve a külföldi filmek szinkronizálása – vonják le a szerzők a következtetést – „egy és ugyanazon probléma két egyformaképp abszurd és elfogadhatatlan oldala.”²⁸

A szinkron a filmes valóságba vetett naiv hitünket aknázza ki, azt a meggyőződésünket, hogy a mozgó ajkak és a fonetikus hangok időbeni egybeesése kauzális és egzisztenciális kapcsolódást jelent. Buñuel *Cet objet obscur du désir* [A vágy titokzatos tárgya; 1977] című filmjében felrúgja ezt a meggyőződést, itt ugyanis két színész nő alakít egy szerepet, amelynek egy harmadik nő kölcsönzi a hangját. A képi szinten kettéválasztott szereplő a hangsáv révén képes egységes benyomást kelteni. Az utószinkron ugyanakkor a filmben kidolgozott francia és spanyol jelleg megteremtésében is részt vesz: a *Cet objet obscur du désir* ugyanis egy spanyol származású, ám Franciaországban élő rendező filmje, egy Spanyolországról



Arábiai Lawrence

szóló, francia regényt dolgoz fel (*La femme et le pantin* – *Az asszony és a bábu*), amelynek spanyol főhőse Buñuel feldolgozásában francia férfi lesz, akit viszont egy spanyol színész (Fernando Rey) alakít, és egy híres, francia színész (Michel Piccoli) hangján szólal meg. Más filmkészítők még nyilvánvalóbban széttördelő stratégiákat alkalmaznak, hogy rávilágítsanak az utószinkron mesterséges természetére. Godard a *Tout va bien* [Minden rendben; 1972] című filmjében és Hanoun az *Une simple histoire*-ban [Egy egyszerű történet] szándékosan rosszul használja a szinkront, abból a célból, hogy sabotálja a kép és a hang mesterséges egységét. Egy brazil film, amelynek egy széles körben utált, hivatalos rádiós hírbeolvasó személye nyomán sokatmondóan *Voz do Brasil* (Brazília hangja) lett a címe, egy amerikai film szinkronizálását mutatja be egy brazil hangstúdióban. Amikor a film egyik érzelmekkel erősen telített képsora ismétlődik a vásznon, a szinkronizáló technikusok teszik a dolgukat, és triviális mondatokat váltanak egymással. Megütöközünk a vásznon zajló szenvedélyes dráma és a stúdiót uraló, látványos unalom közötti ellentmondáson, ahogy a tündöklő sztár és az átlagosan kinéző szinkronszínész közötti kontraszton is. A

szinkronszínészek többnyire *acousmatique* maradnak, hogy Pierre Shaeffer kifejezését kölcsönözzem, vagyis halljuk a hangjukat, de a kiejtett mondatok valódi forrása láthatatlan marad. A *Voz do Brasil* provokációja arra irányul, hogy felfedje a normális esetben csak hallható szinkronszínészek rejtett arcát, és így láthatóvá tegye a filmkészítés egy adott folyamatának munkálatait, amelyet rendszerint homály borít.

A kényelem szülte házasság, amelyben az egyik nyelv és kultúra hangját hozzáadják egy másik kultúrából származó, képen látható beszélőhöz, gyakran a nyelvi és kulturális kódok csatáját robbantja ki. A nyelvi kommunikáció több sávon zajlik; minden nyelv magával hordja azoknak a természetesen hozzátartozó vonásoknak a konstellációját, amelyek az orális artikulációt, az arckifejezéseket és a testmozgásokat jellemzik. Bizonyos kifejezéseket rendszeresen kódolt gesztusok és automatikus mozdulatok kísérik, amelyeknek a beszélő gyakran nincs is tudatában. A fizikai kifejezőerő normái továbbá erősen váltakoznak a különböző kultúrák szerint; az extrovertált népek szavaikat élénkebb gesztikulációval kísérik, mint az introvertáltabb népek. Michael Anderson *Around the World in Eighty Days* (Nyolcvan nap alatt a Föld körül)

című filmje például a flegma angol, Phineas Fogg kifejezési kódjait a vehemensen gesztikuláló francia Passepartout-val állítja szembe.

A *Trouble in Paradise* (1932) című filmben Lubitsch humorosan ellenpontozza a dél- és észak-európaiak beszéd szokásait. Edward Everett Horton angolul beszél (amelyet franciának hisznek), amikor egy rablást mesél el az olasz rendőrségen, miközben egy olasz tolmács közvetíti a szavait a rendőröknek. Horton beszéde érzelemmentes, lényegre törő, és nem jár gesztikulációval, míg a tolmács meséje színes, és élénk arckifejezések, hangsúlyosan olaszos gesztusok kísérik. Egyetlen hosszú beállításban Lubitsch az ide-oda ingázó tolmáccsal tart, és váltakozva mutatja Hortonnal vagy a rendőrökkel, de sohasem a kettővel együtt, ezzel is a köztük húzóerő nyelvi és kulturális szakadékot támasztva alá.

Amikor egy nyelvet a maga hangokat és gesztusokat összekapcsoló rendszerével egyetemben egy másik nyelvvel társítható, látható viselkedéshez illesztünk, tulajdonképpen egyfajta kulturális erőszakot és torzítást követünk el. Ez lehet viszonylag kismértékű, ha az adott nyelvek és kultúrák szoros szomszédok, viszont tetemes is, ha távolabbiakról van szó, ami már kulturális repertoárok ütközéséhez vezet. A brazil televízió, akárcsak számos harmadik világbeli tévé, például folyamatosan olyan amerikai filmeket és televíziós sorozatokat tűz a műsorára, amelyekben az amerikai sztárok folyékonyan beszélnek (szinkronizált) portugálul. Csakhogy a Kojak, Columbo, illetve Starsky és Hutch szájmozgásához illesztett brazil portugál hangzása egyfajta szörnyszülöttet eredményez, és a(z) erős érzelmi felhangokkal telített, túlzásokra hajlamos, a beszélt szöveget élénk gesztikulálással kísérő) brazil portugállal, illetve a (minimális érzelmi felhanggal, visszafogott fogalmazásmóddal, kontrollált gesztusokkal és hűvös, kemény, kikezdheterlen magatartással jellemzett) rendőrnnyomozói angollal társított kulturális kódok ütközéséhez vezet. Egy brazil avantgárd film, Wilson Couthino *Cildo Meireles* című alkotása (1981) szatirikus végeredménnyel aknázza ki ezt a rést, ugyanis a lóháton ülő John Wayne képét egy teljesen oda nem illő portugál beszéd-folyammal

kapcsolja össze. Wayne mozgó ajka ebben az esetben a *différance* és dekonstrukció kortárs eleméletét hivatott kifejezésre juttatni. Amikor ellenfele ellenáll intellektuális harceszközeinek, hősünk egyszerűen lepuffantja az eretneket.

Nyelv és hatalom

Bár a nyelvek mint absztrakt entitások nem érték-hierarchiákban léteznek, az élő nyelv mégis hatalmi hierarchiák függvényében működik. A nyelv és a hatalom nemcsak hivatalos nyelveket érintő, nyilvánvaló konfliktusokban metszik egymást, hanem mindenütt, ahol a nyelvi különbség kérdése aszimmetrikus politikai berendezkedéssel kerül összefüggésbe. Mint a kollektív identitás lehetséges szimbóluma, a nyelv lesz a nemzeti különbségek borotvaélén táncoló, vérmes lojalitási kérdések fókusza. Dél-Afrikában a feketék tiltakoznak az ellen, hogy az Afrikaans* legyen az oktatás hivatalos nyelve; az Egyesült Államokban a spanyol ajkúak küzdenek a kétnyelvű oktatás és vizsgáztatás kivívásáért. Vajon milyen következményekkel jár a nyelv és hatalom illetően közös metszete a filmművészetre nézve? Vajon milyen nyelvi dimenzióba tartozik egy olyan „bizonytalan kétnyelvűségi” szituációban megjelenő film, mint amelyet Québecben tapasztalunk? Az ötezerre becsült, jelenleg használatban lévő különféle nyelv közül vajon hányat használnak a filmekben? Vannak nagyobb nyelvek is, amelyek teljesen kimaradnak a filmművészeti reprezentációból? Hány tűnik fel futólag és tűnik el épp oly gyorsan egy etnográfiai filmben? Hány filmet nem fordítanak le pénzhiány következtében soha, és marad ki emiatt a nemzetközi forgalmazásból? És mi a helyzet az antikolonialista filmekkel (Pontecorvo *Bum* című filmje), amelyeket azért készítettek el mester-ségesen valamely hegemon nyelven, hogy ezzel vásárolják meg a föld különböző pontjaira szóló útlevelét és gazdasági túlélését?

A hegemon nyelv tényleges használata gyakran megnyitja az utat a filmművészeti dominancia felé. A második világháború után az angol lett az, amit George Steiner az

* A Dél-Afrikában beszélt hollandból kialakult nyelv (– a szerk.)

angol–amerikai hatalom „vulgatájának” nevez. A háború utáni időszak számtalan filmje ennek következtében az angol nyelv presztízsét és kivetülését, illetve beszélőinek megkérdőjelezhetetlen önbizalmát tükrözi. A Prokosch nevű producer Godard a *Le Mépris* [A megvetés] című filmjében az amerikai filmipar menedzsereinek fontosságátudatát és nyelvi arroganciáját testesíti meg; míg ő többé-kevésbé egynyelvű, európai kollégái könnyedén váltanak egyik nyelvről a másikra. A *Der amerikanische Freund* [Az amerikai barát; 1977] című filmben Wim Wenders az amerikaiak és az európaiak közötti nyelvi kölcsönösség hiányára hívja fel a figyelmet. A fontosabb nem-amerikai szereplők mind beszélnek angolul a saját anyanyelvük mellett, míg az amerikai barát, Tom, a „hamburgi cowboy” csak angolul tud. Jonathan utolsó, a svájci orvoshoz intézett mondata – „Ez minden nyelven fáj” – a nyelvi kölcsönösség hiányának egy másik filmes demonstrációját idézi: a *Touch of Evil*-ben (A gonosz érintése) Miguel/Michael válaszáat Quinlannek, aki ragaszkodik ahhoz, hogy angolul és ne spanyolul beszéljen: „Azt hiszem, ez minden nyelven kellemetlen lesz.” Sok német újfilmhez hasonlóan, *Az amerikai barát* is kritikusan előtérbe tolja az angol és az amerikai populáris kultúra széles körű elterjedését, és ily módon illusztrálja azt, ahogy a „jenkik” – ahogy egy másik Wenders-szereplő az *Im Lauf der Zeit* című filmben megfogalmazza – „gyarmatosították a tudatalattinkat”.²⁹

Ebben a kontextusban végtelen számú olyan metaforikus „kolonizációról” beszélhetnénk, amelynek valamely régióhoz, osztályhoz, fajhoz vagy nemhez van köze. Az emberi lény nem úgy lép be egy nyelvbe, mint valami általa uralt kódrendszerbe, hanem társadalmilag konstituált alanyként vesz részt benne. Ahol

nincs igazi érdekeken alapuló közösségi érzés, ott a hatalmi viszonyok határozzák meg a társadalmi találkozásokat és a nyelvi kommunikáció feltételeit. Még az egynyelvű társadalmakat is a heteroglosszia jelenléte jellemzi; több „nyelvet” vagy „dialektust” foglalnak magukba, melyek a hegemon nyelvvel eltérő viszonyban lévő társadalmi pozíciókat fednek fel és teremtenek meg. A „szó”, Bahtyin értelmezésében a társadalmi nyomás és dinamika érzékeny barométere. Sok angol újhullámos filmben úgy viselik a felső osztálybeli angolt, mint valami címert, a kirekesztés eszközét, míg a munkásosztály beszédmódja stigma értékű. Clive Donner *Nothing But the Best* (Csakis a legjobbat; 1964) című filmjének főhőse Eliza Doolittle cinikus reinkarnációja, aki fokozatosan vedli le munkásosztályangolját az Oxbridge angol kedvéért, hogy a társadalmi ranglétrán magasabbra hághasson. Perry Heznell *The Harder They Come*-jában (1973) ehhez hasonlóan az énekes főhős alsóbb osztálybeli státusát jamaicai „dialektusa” jelöli, míg a felsőbb osztálybeli szereplők sokkal közelebb járnak a „standard” angolhoz, ami az osztály- és nyelvi hegemonia közti homológiát tételezi. (Egy dialektus, mondta egyszer valaki, csupán olyan „nyelv, amelynek nincs hadserege”. Vagy – tehetnének hozzá – gazdasági és politikai hatalma.³⁰) Faji kérdések szintén metszik a nyelv, a hatalom és a társadalmi rétegződés kérdéseit. Az Egyesült Államokban gyakran nevezték a fekete angolt „rossz” angolnak, ugyanis a nyelvészek elmulasztották figyelembe venni a fekete beszéd specifikus afrikai-történelmi gyökereit, és benne élő logikai szerkezetét. Valamelyest a nőkhöz hasonlóan, a feketék is kialakították a maguk belső kommunikációs és védelmi kódjait, az ellenállás egyfajta titkos nyelvét.³¹ Melbin van Peebles már a címében is a

29 Az amerikai kulturális formák széles körű elterjedése az oka annak, hogy az amerikai filmcímeket gyakran nem fordítják le németre: az *Easy Rider*, az *American Graffiti*, a *Taxi Driver*, a *Hair*, az *Apocalypse Now* és a *Reds* egytől egyig eredeti címen futott a német forgalmazásban. Előfordul az is, hogy az eredeti címet egy másik angol nyelvű címre változtatják: a *Being There*-ből *Welcome Mr. Chance* lett. Vagy egy eredeti angol címet német todalékkal egészítenek ki: *The Fog*: *Der Nebel des Grauen* (A horror ködje).

30 A „nyelvjárás” kifejezés használata szemlátomást a korai gyarmatosító időkre nyúl vissza, amikor azt feltételezték, hogy a kiterjedt írott irodalommal nem rendelkező verbális kommunikációs rendszerek valahogy nem méltók a „nyelv” kifejezésre. Így Európa nyelveket beszél, míg Afrika például csak „nyelvjárásokat”. Valójában egy olyan ország, mint Nigéria több száz nyelven beszél, tehát teljes mértékben kifejlett nyelvi rendszereken, amelyek a nyelvjárásoktól eltérően egymás számára nem érthetők.

31 Ha a szexuális és nyelvi különbség kapcsolatát vizsgáljuk a filmművészetben, szükségképpen érintenünk a társadalmi nem szerepét azokban a filmekben, amelyek diegézise több nyelvet is használ (például a *Jules és Jim* Catherine-jának társtársa a német semleges

fekete intonációt idéző *Sweet Sweetback's Baadaas Song* (Sweet Sweetback snasssss dala; 1971) című filmjének egyik újítása, hogy elhagyta a Sidney Poitier-féle „fehér középosztálybeli” dikciót annak érdekében, hogy komolyra fordítsa a szót, és végre feketéül beszéljen.

Sembène *Black Girl*-jének érdekessége abban rejlik, hogy a női főhős – mint cseléd, mint fekete, mint nő és mint afrikai – többféle elnyomás találkozási pontjában áll, és a film ezt az elnyomást specifikusan a nyelv révén juttatja kifejezésre. Diouana, akiről a néző úgy tudja, hogy folyékonyan beszél franciául, kihallgatja, amint alkalmazója így beszél róla: „Ösztönösen ért franciául... mint valami állat”. A gyarmatosító, aki Fanon szerint nem tud a gyarmatosítottról úgy beszélni, hogy ne állati megnevezésekhez nyúlna, itt a legmeghatározóbb emberi jellemzőt – a nyelvhasználatot – az állatiasság egyik ismérvévé alakítja át. A szakadék a néző ismerete (aki Diouanáról tudja, hogy folyékonyan beszél franciául), és e tudás híján lévő, franciául beszélő munkáltatói ismerete között azt a célt szolgálja, hogy kiemelje a gyarmatosító nyelvi nemkölcsonösségen alapuló habitusát. Ez a jellegzetesen kolonialista aszimmetria (Diouana ismeri az ő nyelvet, ők viszont nem ismerik a lány nyelvét) megkülönbözteti a gyarmati kétnyelvűséget az átlagos nyelvi dualizmustól. A gyarmatosító számára, ahogy Memmi is rámutat, a gyarmatosított nyelve és kultúrája alantas és érdektelen, míg a gyarmatosított számára a gyarmatosító nyelvének művelése egyrészt a túlélés, másrészt a mindennapi megaláztatás eszköze. A gyarmatosított nyelv nem gyakorol hatalmat és nem élvez presztízt a mindennapi életben; nem használják a kormányhivatalokban vagy a jogrendszerben, sőt még az útjelző táblák láttán is idegennek érzi magát a bennszülött a saját országában. Itt a két nyelv ismerete nem két eszköz birtoklását jelenti, hanem inkább két, egymással harcban álló pszichés és kulturális birodalomban történő részvétellel jár. Egy nem egyenlő párbeszédben letöltött hosszú inaskodás után a

gyarmatosított egyidejűleg lesz önmaga és a másik. Épp az érzelmi hatásokkal telített, gyengédség és csodálkozás kifejezésére használt anyanyelve lesz az, amelyiket a legkevésbé értékelik.³²

A gyarmatosító szemében az az ember, aki az ő nyelvét beszéli. Számtalan filmben a nyelvi diszkrimináció kéz a kézben jár a lekezelő szerepábrázolással és az eltorzított társadalomrajzzal. A hollywoodi westernek bennszülöttjei a saját nyelvüktől megfosztva, a pidgin angol mintájára tátognak, ami azt jelzi, hogy képtelenek elsajátítani egy „civilizált” nyelvet. Sok harmadik világban játszódó filmben a gyarmatosítottak nyelvét zagyva háttérzajjá redukálják, míg a „bennszülött” szereplőket arra kényszerítik, hogy a gyarmatosítóval annak nyelvi talaján találkozzon. Az Észak-Afrikában játszódó filmekben az arab nyelv csak érthetetlen mormogás formájában létezik, míg az „igazi” nyelv Jean Gabin franciája a *Pépé le moko*-ban [Az alvilág királya], vagy Bogart és Bergman angolja a *Casablancában*. Még David Lean *Lawrence of Arabia* [Arábiai Lawrence; 1962] című filmjében is, bár megjátszott, sőt kérkedő módon rokonszenvezik az arabokkal, szinte egyáltalán nem hallunk arab szót, sokkal inkább csak valami furcsa akcentusok zűrzavarában beszélt angolt, amelyek nagy részének szinte semmi köze nincs az arabhoz (kivétel ez alól Omar Sharif nyelve). Az arabok paralingvisztikai, harci kiáltásai mindeközben a számtalan western „indianjainak” „barbár” kiáltására emlékeztetnek. Az arabok karikatursztikus ábrázolása a filmművészetben tovább élte az eurocentrikus „orientalista” hagyományt mind a nyelvben, mind az irodalomban. Ernst Renan találta fel – Európa önképének hízelegve – az „organikus” és a „dinamikus” indoeurópai nyelvek és a „nem organikus” sémi nyelvek közötti kontrasztot – ez utóbbiak „megrekedtek, teljesen megcsontosodtak, és képtelenek önmaguk megújítására”.³³ A romantikusok – mint például Lamartine, Nerval és Flaubert – számára a Kelet nyugati nárcizmusuk tükréként szol-

nemmel és az androginiával); valamint annak a ténynek a filmet érintő vonatkozásait, hogy a különböző nyelvek különféleképpen „látják” a társadalmi nemet.

32 Memmi kolonialista kétnyelvűségről szóló érvelését lásd: *The Colonizer and the Colonized*. Boston, Beacon Press, 1967.

33 Lásd Said, Edward: *Orientalism*. New York, Pantheon, 1978. p. 142. [Magyarul: Said, Edward W.: *Orientalizmus*. Budapest: Európa, 2000.]

gált, ha nem épp háttérfüggönyként érzékenységük látványos parádéjához. Lamartine keleti utazását úgy látta, mint „un grand acte de ma vie intérieur” (nagy esemény a belső életemben), és fensőbbes magabiztossággal beszélt az arab költészetéről, annak ellenére, hogy egyáltalán nem ismerte a nyelvet.³⁴ A huszadik századi filmkészítők bizonyos vonatkozásokban a tizenkilencedik század filológiai hagyományának attitűdjeit örökölték (ahogy Said remekül elemzi); amelyek rámutatnak „hibáinkra, erényeinkre, barbárságunkra és a nyelv, az emberek és a civilizáció fogyatékosságaira”.³⁵

A gyarmatosító film ugyanakkor a gyarmatosítottak nyelvéhez való viszonyulásában maga is elkövette a saját „barbarizmusait”. Az egyik olasz rendező, aki Egyiptomban a korai filmgyártást uralta, azzal háborította fel az iszlám közösséget *El Zouhour el Katela* (Halálos virágok; 1918) című filmjében, hogy a Korán jól ismert mondatait facsarta ki. A nyelvi érzékenységekhez való hasonlóan fölényes attitűd eredményezte, hogy a fő nyelvekhez is téves képzeteket társítottak. Mervyn Leroy *Latin Lovers* (Latin szeretők; 1953) című filmje például tévesen sugallja, hogy Brazília nemzeti nyelve a spanyol. Bár Carmen Miranda „brazil bombázóként” volt ismert, a szerepei – például Rosita volt Chonchella *A Date with Judy* (Rendezvény Judyval; 1948) – sokkal inkább hallgattak spanyol, mint brazil nevekre.³⁶ Bár a színésznő állítólag kitűnően beszélt angolul, arra kényszerítették, hogy a maga sajátos, karikatúrisztikus stílusában beszéljen (tutti-frutti kalapjának nyelvi megfelelőjeként), és ez csak egy a sok különféle módozat közül, amellyel a hollywoodi filmművészet neveltség tárgyává tette a latinokat. Végül pedig Marcel Camus *Orfeu Negro* [Fekete Orfeusz; 1959] című filmjének szinkronizált változata egy karibi akcentusok egész választékával beszélt angol nyelvet helyettesít be az eredeti brazil változat portugálja helyett, ily módon a harmadik világ különböző közösségeit azzal téve egyenlővé, amit Memmi „a többes szám jelének” hív: „Mind egyformák”.

A fennálló, globális hatalommegosztás az első világ

nyugati nemzeteit a kultúra „hordozóivá” avatja, míg a harmadik világ nemzeteit „befogadóvá” redukálja. Tekintve, hogy a hangok, képek és információk ilyen egyirányúan áramlanak, a harmadik világbeli országokat szüntelenül elárasztják az észak-amerikai kulturális termékekkel – a televíziós sorozatoktól és hollywoodi filmektől kezdve a bestsellerekig és a top-negyvenes slágerlistáig. Az angol kifejezések mindenütt jelenvalóságát Brazíliában például tekinthetjük úgy is, mint a neokolonializmus nyelvi tünetét. Egy nem sokkal az amerikai hangosfilm érkezése után írott karneváli szamba már a széles körben elterjedt angol kifejezések felett búslakodik: „goodbye, goodbye boy/quit your mania for speaking English/It doesn't become you” (Viszlát fiú, hagyd már a mániádat, hogy angolul beszélj, nem áll jól neked). Az egyik versszak az angol nyelv elterjedését nyíltan összekapcsolja a „Light” nevű, angol-amerikai elektromos monopólium gazdasági hatalmával: „It's no longer Boa Noite or Bom Dia/Now it's Good Morning or Good Night/And in the favelas they scorn the kerosene lamp/and only use the light form Light” (Már nem mondjuk többé, hogy Boa Noite vagy Bom Dia/Most már csak good morning-ot vagy good night-ot mondunk/ a favellákban megvetik a kerozinlámpát/és csak a Light fényét használják). Mindeközben Hollywood lett az irányfény, amelyre az egész harmadik világ figyelt, az „igazi” filmművészet modellje. A dominancia nyelvi velejárója volt az a feltételezés is, hogy bizonyos nyelvek magukban hordozzák azt a minőséget, amitől „filmesebbek” lesznek, mint más nyelvek. Az angol „I love you” – ahogy brazil kritikusok érveltek a húszas években – mérhetetlenül szebb és filmesebb, mint a portugál „Eu te amo”. Az „I love you” kifejezés figyelem középpontjában elfoglalt helye ebben az esetben több irányból is erősen meghatározott, hiszen nemcsak a tündöklést és gyönyörű sztárokat elének vetítő mozi romantikus modelljének csábítását, hanem a nyelvi kolonializmus erotikájának egyfajta intuitív érzetét is tükrözi – pontosabban azt, hogy a gyarmatosító nyelv egyfajta fallikus hatalmat gyakorol. A preferenciák háttérben húzódik az az

34 *Ibid*, p. 142.

35 *Ibid*, p. 142.

36 Stanley Donen *Blame It on Rio* című filmje folytatja a brazil nevek elspanyolításának hagyományát.

eszme is, hogy vannak „szép” és „ronda” nyelvek, egy olyan fogalom tehát, amely a gyarmatosított kisebbségi komplexussal küszködő országokban terjedt el.³⁷ Ezzel az előítélettel ment szembe a brazil filmrendező, Arnaldo Jabor, amikor nemrégiben készített filmjének harcosan az *Eu te amo* (1981) címet adta, és ragaszkodott hozzá, hogy a címet a külföldi forgalmazásban is tartsák meg portugál nyelven.

Ugyanezen háttér előtt kell megértenünk Carlos Diegues *Bye Bye Brazíliának* kettősségét. Pontosan az angol nyelv széles körű elterjedtsége miatt történt, hogy a film még Brazíliában is az angol címet kapta. A film fő dala, amelyet Chico Buarque énekel, olyan angol kifejezéseket tartalmaz, mit például „bye, bye”, „night and day” vagy „OK”, mintha egy olyan világ amerikanizálódásának (vagy multinacionalizációjának) mutatója volna, amelyben a törzsfőnökök márkás farmert hordanak, és az isten háta mögötti területek rockzenekarai pont úgy hangzanak, mint a Bee Gees. Még az utazó „mutatványosok” neve – „Caravana Rolidei”: az angol „holiday” szó brazil kiejtés szerinti fonetikus átírása – is a nyelvi kolonizációt tükrözi. Egy jellegzetes gyarmati ambivalencia lép itt működésbe: egyrészt az őszinte vonzalom az idegen nyelv iránt, másrészt pedig a paródia, a kreatív torzítás és az „egy az egyben értelmezés” elutasítása iránti vonzódás.

Sok harmadik világbeli film a nyelvi kolonizáció alanyának változásait feszegeti. Youssef Chahine *Alexandria Why?* című, egy nagy ambíciókat dédelgető, hollywoodi álmokat kergető egyiptomi filmkészítőről szóló reflexív filmje azt a nyelvi palimpszesztet tárja fel, amelyet Egyiptom a második világháború idején jelentett. Chahine egyiptomi perspektívából mutatja be a nyugati kulturális termékeket és politikai konfliktusokat. A főhős szemszögéből nézzük imádott, arab feliratozású, amerikai zenés vígjátékait és az európai híradókat arab hangalámondással. (Bizonyos pontokon – kínaidoboz-effektus módjára – a filmen belüli amerikai film arab felirata magának az *Alexandria why?*-

nak az angol feliratozása közé ékelődik.) Egy másik képsorban egy egyiptomi színházi produkció tréfát úz a megszálló hatalomból. Minden egyes európai hatalom egyetlen sztereotip kulturális emblémára korlátozódik: Hitler bajszára, Churchill szivarjára, egy francia séfre és az olasz pizzára. A tradicionális reprezentáció a visszájára fordul; most a gyarmatosított karikázza tudatosan a gyarmatosítókat. Ahogy a szövetségesek és a tengelyhatalmak képviselői – mindegyik a saját nyelvét motyogva – egy merő káoszban hajkurásszák egymást keresztül-kasul a színpadon, az egyiptomi szereplők, a saját országukban zajló, idegen háború külső szemlélői ülve maradnak. Irracionális módon, a nyugatiaknak az arabokra és a nyelvükre mániásan kivetített jellemrajzai most bumeráng módjára ütnek vissza az európaiakra.

A nyelv társadalmi csatátér, olyan terep, amelyen politikai harcok dúlnak nagyban és kicsiben. A *Xala* (1975) című filmben Sembène ismét a nyelv, a kultúra és a hatalom kérdéseit fejezi ki. A főhős, El Hadji egy xalával – az impotencia vallásosan felszentelt átkával – sújtott, poligám, szenegáli üzletember, az afrikai elit azon neokolonizált attitűdjeit testesíti meg, amelyeket Fanon olyan vehemesen tagad. Sembène a filmet a wolof és a francia nyelv szembenállására – a konfliktus fő forrására – építi fel. Míg az elit tagjai nyilvános beszédek tartanak wolof nyelven és hagyományos afrikai ruhát viselnek, maguk között franciául beszélnek, és felfedik, hogy az afrikai öltözet alatt európai öltönyt hordanak. A jellemrajzok nagy része a nyelv kérdése körül forog. El Hadji első felesége, Adja egy gyarmatosítás előtti, afrikai nőt képvisel, woloful beszél és hagyományosan öltözködik. A második feleség, Oumi, az európai divat gyarmatosított imitációját testesíti meg, franciául beszél, parókat, napszemüveget és mélyen kivágott ruhát hord. El Hadji lánya, Rama, pedig Afrika és Európa progresszív szintézisét képviseli, tud franciául, de frankofil apjával csak woloful hajlandó kommunikálni. A nyelvhez

37 Érdekes módon Izraelben hasonló jelenséget tapasztalhatunk. A filmes körök számos tagja a hébert belülről fakadóan nem-filmes nyelvek tartja, sőt egyenesen a „jó” dialógus „akadályának”, ami egyfajta szégyenérzetet is magában hordoz amiatt, hogy sémi nyelvet beszélnek egy európai nyelv helyett. A hetvenes évekbeli Hedva ve Ani (*Hedva és én*) című tévésorozat főhőse azt panaszolta, hogy lehetetlenség „Ani Ohev Otach”-ot mondani (héberül: „Szeretlek”), ugyanis, szemben az „I love you”-val vagy a „Je t’aime”-mel, egyszerűen „ronda”.

kapcsolódó konfliktusok itt megint csak erős társadalmi és kulturális feszültséget hordoznak magukban.

Glauber Rocha filmjének címe – *Der Leone Have Sept Cabeças* (Az oroszlánnak hét feje van) – öt afrikai gyarmatosító nyelvet kever, és ezzel a feje tetejére állítja a néző nyelvi pozícióját. Rocha brechti meséjében a különféle gyarmatosítókat emblematikus figurák jelenítik meg, a szerepek azonosságát pedig azzal fokozza, hogy az amerikaiat egy olaszul beszélő színész alakítja, egy francia játssza a németet, és így tovább. Egy másik többnyelvű mese, Raul Ruiz *Het dak van de walvis* (A bálna feje bújja; 1981) című filmje szintén az elnyomás nyelvi aspektusára összpontosít. A film kiindulási pontja – Ruiz szerint – az a felfedezés volt, hogy bizonyos törzsek Chilében a népirtás traumatikus emlékének köszönhetően csak saját maguk között beszélnek a saját nyelvüket, európaiak jelenlétében soha.³⁸ A mesében egy francia antropológus ellátogat egy indián törzs utolsó, megmaradt tagjaihoz, ám azok nyelve minden fordítási kísérletnek ellenáll. Ruiz gúnyosan fosztja meg misztikájától az antropológia kolonialista felhangjait.

Ugyanannak a szónak a kiejtése – Bahtyin érvelése szerint – ellenséges társadalmi csoportok használatában tökéletesen különböző lehet. „Beszélni tanítottál” – mondja Caliban Prosperónak *A viharban* – „legalább tudok most káromkodni. A vörös / fene beléd, mért tanítottál!”* A konkrét társadalmi aktusként értett megszólalás társadalmi életében – ahogy eleinte is mondtuk már – minden egyes szó rivális kiejtések, intonációk és vonatkozások alanya lesz. Míg a hatalom diskurzusa arra törekszik, hogy egyetlen nyelvet minősítsen hivatalossá, a sok közül az egyik dialektust tegye meg a Nyelvvé, tulajdonképpen maga a nyelv a többnyelvűség színtere, amely nyitva áll a történelmi folyamatok számára. Bahtyin szerint nem létezik olyan politikai küzdelem, amely ne haladna át a szón is. Egy nyelv szolgálhatja az elnyomást, az elszigetelést, de a

felszabadítást is. Megpróbáltuk megkérdőjelezni azt az előfeltételezést, miszerint a nyelvnek urai volnának. A Saussure-hívók számára oly kedves nyelv „rendszere” – ahogy már burkoltan utaltunk rá – végül is a Bahtyin által centripetális és centrifugális erőknél nevezett hatások áldozatául esik; mindig is fogékony lesz a felforgatásra. Azzal, hogy a figyelem középpontját a *langue* elvont rendszeréről a *parole* konkrét heterogenitásának irányába mozdítottuk el, megpróbáltuk hangsúlyozni a nyelv dialogikus természetét a filmművészetben, kiemelni a hatalomhoz fűződő, folyamatosan változó viszonyát, és ily módon kívántunk rámutatni arra a lehetőségre, hogy dinamizmusát újra felhasználhassuk a világban.³⁹

Kis Anna fordítása

38 Lásd: *Entretien avec Raoul Ruiz*. Cahiers du Cinéma (1983 március).

* Babits Mihály fordítása. In: *William Shakespeare: A vihar*. Budapest: Európa, 1981. p. 27.

39 Szeretnénk köszönetet mondani Jay Leydának, James Stammek és Richard Portonnak segítő javaslataikért. Ugyancsak hálásak vagyunk az alábbi személyeknek azért, mert figyelemre méltó példákkal szolgáltak a pontatlan címfordításokra: Wilson de Barros, Kyoko Hirano, Lynne Jackson, Joel Kanoff, Daniel Kazamiersky, Ivone Margulies, Margaret Pennar, Peter Rado, Jerzy Rosenberg, Susan Ryan, Bill Simon, Harald Stadler és Joao Luiz Vieira.