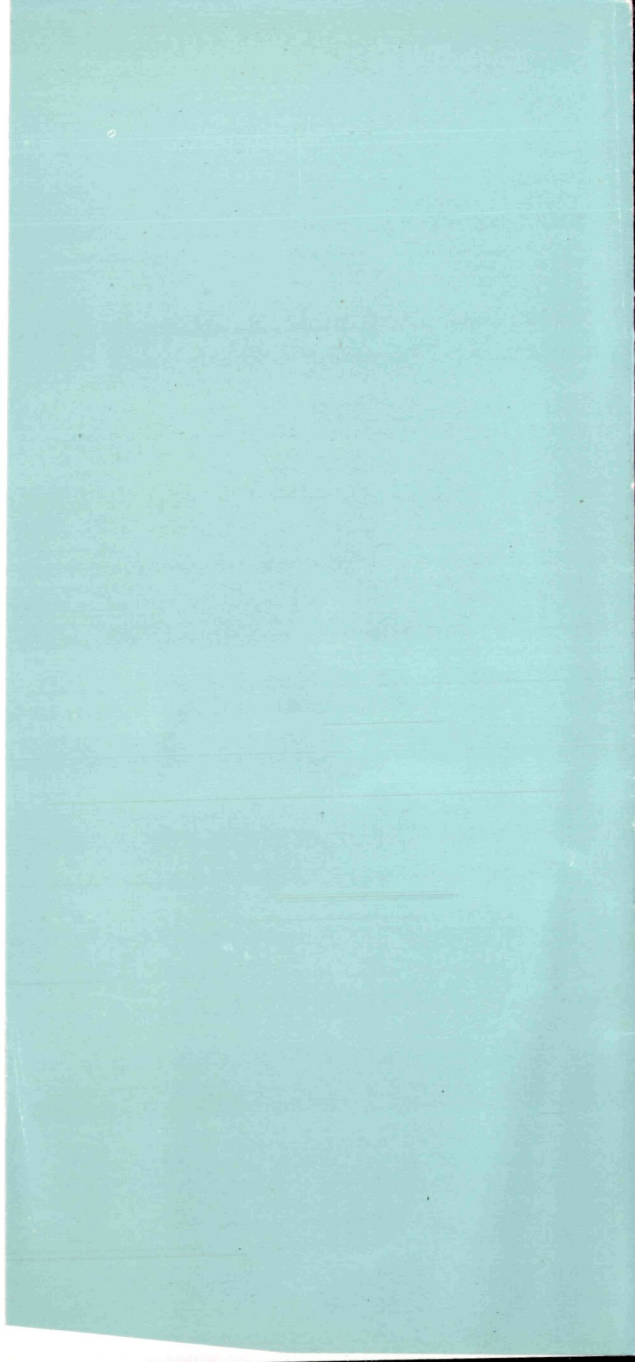


*Tanulmányok  
a magyar  
szinkronról*





Tanulmányok  
a magyar szinkronról

# FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

---

52

Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum

# **TANULMÁNYOK A MAGYAR SZINKRONRÓL**

**Budapest, 1976**

**Szerkesztette**

**Karcsai Kulcsár István**

**Lektorálták**

**Katona Tamás**

**Dr. Lohr Ferenc**

**Terestyéni Tamás**

**Kézirat gyanánt**

**Felelős szerkesztő és kiadó az Intézet igazgatója**

**Készült 300 példányban**

**76. 2458 – Veszprém megyei Nyomda Vállalat**

**Felelős vezető: Steltzer Ferenc**

## Bevezetés

Kötetünk megjelenésének időszerűségét a magyar szinkron huszonöt éves jubileuma adja. Ugyanakkor, a bevezető tanulmányok is foglalkoznak a magyar szinkron felszabadulás előtti múltjával, a harmincas évek kezdeményezéseivel. Ez az ellentmondás csak látszólagos. Valóban történtek kísérletek korábban is Magyarországon filmek szinkronizálására, ezeknek azonban saját korukban jelentőségük úgyszólván nem volt, ma pedig legfeljebb mint filmtörténeti érdekességek tarthatók számon. A külföldi filmeknek magyar hanggal való ellátása, a probléma magas színvonalú technikai és művészi megoldása csak 1951-ben oldódott meg. Ettől az időtől beszélhetünk a szocialista kulturális politika és közművelődés tényezőjeként folyamatos, rendszeres magyar szinkronról.

Ez a kötet: kezdeményezés. Nem kérielt tudományos eredményeket kíván leszögezni, hanem a keresés útját vázolja fel, tapasztalatokat igyekszik általánosítani. Ebből következik, hogy szerzői csak kisebb részben teoretikusok, nagyjából a gyakorlat emberei. Olyan gyakorlati emberek azonban, akiknél a szakmá-

jukról történő gondolkodás, a tapasztalatok leszűrése elengedhetetlen háttere a gyakorlati munkának. Ezek a körülmények, a szerkesztés jellege bizonyos ismétlődéseket, átfedéseket is eredményezett az egymást követő tanulmányokban. Ezek kiiktatását nem tartottuk szükségesnek, mert megtörte volna az egyes tanulmányok ívét, eredetiségét.

Alkalom szülte a kötet megjelentetését, mégis úgy érezzük, sikerült elkerülnünk az „emlékkötet” mindig kissé poros, merev gondolattársításokat keltő hangvételét. Olyan tanulmányokat nyújtunk át, melyek egy rendkívül fontos, nagyon széles körre ható műfaj problémáit a legújabb eredmények és a legfrissebb kutatások tükrében vizsgálják. Tovább mélyítve ezzel filmművészeti kultúránkat, melyben a vizualitástól elválaszthatatlan a hang világa.

*Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum  
Filmelméleti és Történeti Osztálya*

**VISSZHANG**



## Nikowitz Oszkár

### A szinkron visszhangja – a kezdetektől

A hangosfilm megjelenésével úgy tűnt, vége a film nemzetköziségének. A filmművészet új útja körül fel-lángolt viták árnyékában azonnal megjelent egy másik, gyakorlatibb szempont: hogyan lehetne mégis eladni külföldön a hangosfilmet. A nemzeti filmgyártó vállalatok semmiképp sem akartak lemondani eddigi piacaikról, ezért szinte egy lépéssel a beszéd megjelenése után megindultak a különböző próbálkozások, hogy a filmet ismét nemzetközivé tegyék. A tökéletlen, sőt szánalmas első eredmények újabb érvet szolgáltatottak a hangosfilm ellenzőinek. Azzal érveltek, hogy a másnyelvű néző számára lehetetlen az eredeti filmmel egyenértékű, hamisítatlan, művészi csorbulás nélküli változatot adni.

René Clair: *Három londoni levél* (részletek)

1929. május . . .

„ . . . Európában a nyelvek különbözősége meg fogja akadályozni a nagy beszélő filmek gyártását, mert önköltségüket nem lehetne fedezni. Nem kétséges, hogy az európaiak és az amerikaiak a nehézségek

leküzdése miatt maguk fognak több nyelven beszélő filmeket gyártani. De ez még a holnap problémája, és egyáltalán nem biztos, hogy hamarosan megoldást találunk . . .”

A filmipar keresi a megoldást. Kézenfekvőnek látszott, hogy megpróbálkozzon a feliratozással, hiszen azt — ha más formában is — már a némafilmeknél is alkalmazták. Ennek a megoldásnak azonban sok hátránya van. Az eredeti szövegnek kb. csak 30–40%-át képes visszaadni, az olvasás elvonja a néző figyelmét a képről, ha világos a háttér, a betűk nem látszanak jól, ezenkívül a feliratsorok otrombán megbontják a kép kompozíciós egységét. Olyan megoldással is próbálkoztak, hogy a film tartalmát leíró füzetecskéket árusítottak a feliratos filmekhez, hogy a néző tökéletesebben megérthesse, amit látott (vagy amit majd lát).”

„ . . . Aztán újfajta kísérlet következett. Egy amerikai vállalat Párizsban építtetett hangosfilm műtermet, s elhatározta — az üzlet: üzlet —, minden nyelvterületet ellát anyanyelve filmjeivel. Az elgondolás a következő volt: megírták a film forgatókönyvét, megcsináltatták a díszleteket. Vigyáztak arra, hogy a filmnek kevés szereplője legyen, s a szerepek eljátszására a különböző országokból Párizsba hozatták a színészeket, hogy a maguk nyelvén elevenítsék meg a történeteket. Ebben az időben — 1931-ben — valóságos Bábel volt a Párizs melletti St. Maurice-i filmváros. Norvég és spanyol, holland és magyar, olasz és német, svéd és

szerb, lengyel és román szó keveredett, hogy csak néhányat említsünk. Két ilyen „sokverziós” film készült: *Az orvos titka* és *A kacagó asszony*. A sokverziós filmet valósággal futószalagon, percre beállított menetrend szerint forgatták. Beépítették a díszletet, s először, mondjuk a norvégek játszották le az ebben a díszletben játszódó jeleneteket. Utánuk az olaszok következtek, s amíg a felvétel készült, a norvégek jeleneteit már elő is hívták, hogy lássák, rendben van-e minden, nincs-e szükség pótlásra, ismétlésre. Végeztek az olaszok, mire a díszletek közé a magyarok vonultak be, ezalatt viszont az olaszok jeleneteit vizsgálták felül, és így tovább, minden további díszletnél.

Az elgondolás természetesen megbukott, mert ebben a tömegfilmgyártásban éppen a legfontosabb, a népi, nemzeti sajátosság veszett el . . .”

(Bán Róbert, Magyar Bálint, Nemeskürty István, Pánczél Lajos: *A tizedik múzsa* 86. old.)

(A magyar változat rendezője egyébként Hegedüs Tibor volt, a szereplők között találjuk többek között Bajor Gizit, Somlay Artúrt. — Ha nem is ennyire nagyipari módszerekkel, de többnyelvű variánsokat ezután is készítettek. Magyarországon például, lényegében a fenti szisztémával, magyar-német változatokat).

Ezekkel a módszerekkel párhuzamosan indultak meg a szinkronizálási kísérletek. A szinkron, szokot-

lansága, újszerűsége és kezdeti tökéletlensége miatt hevesebb tiltakozásra talált, mint bármelyik másik próbálkozás. Idézzük Louis Chavance-nak, a *La Revue du Cinéma* 1931. szeptemberi számában megjelent cikkéből:

*Le Dubbing* (A szinkronizálás)

„ . . . A dubbing, vagy szinkronizálás többet érdemel a negatív szimpátiánál. Miután már annyit beszéltünk róla, nem szükséges meghatározni a jellegét: az eljárás abban áll, hogy egy adott nyelven megszületett filmet más nyelvre teszünk át, anélkül, hogy a képet megváltoztatnánk. Az első kísérletek rikító hibái ne befolyásoljanak bennünket.

Olyan felfedezés ez, amelynek következményei a nemzetközi filmélet jövője szempontjából óriási hatásúak lehetnek. Régebben, a némafilm képei ledöntöttek a fajok, osztályok, nemzetek közötti korlátokat, azóta a film kifejező eszközei gazdagodtak, a szó révén, viszont elvesztették azt a lehetőséget, hogy korlátlan számú közönségük legyen. Az elvágott kinyó két darabja vakon tapogatózik, hogy ismét egyesüljön. Tekeredésükkel már alkotnak formát, amely még csúnya, korcs, hamis, de ennek a létezését meg kell őrizni. Ha a mozi össze tudná egyeztetni egyetemességét ékesszólásával, az egész világ legnagyobb hatalma lenne. Hogy elfogulatlanságomat bizonyítsam, leszögezem mindjárt az elején, hogy az eddigi kísérletek tapasztalatai számomra is nevetségesnek tüntek. Vala-

mennyi eddig szinkronizált film méltatlan volt arra, hogy napvilágot lásson, és az eredetihez egyik sem arányítható.

A hiba, azt hiszem, az alkalmazott eszközök empirikus jellegéből fakad. Lássuk, hogyan készül a szinkron. Vesznek egy német vagy angol nyelven készült filmet. Aprólékos gondossággal lefordítják a dialógust, majd olyan adaptációt készítenek, amely inkább a pontos szótagszámmal törődik, mint minden egyes mondat körülbelüli értelmével. Ha a fordító lelkiismeretes, akkor a mássalhangzókat fonetikai megfelelőjükkel helyettesíti olymódon, hogy a néző nagyjából ráismerjen a szájmozgásra. Ez, egyébként olyan feladat, amit tökéletesen lehetetlen elvégezni. Meg kell elégednünk azzal, hogy a szájmozgás ritmusát követjük, az ajkak harmonikus mozgását ugyanis nem adhatjuk vissza. A színészeket egy nagy vetítőteremben helyezik el. Megy a film. Pontosan akkor kell rögzíteni a dialógust, amikor a szereplő a vásznon hang nélkül artikulál. Aszerint, hogy az a szereplő, akinek a színész a hangját kölcsönzi, premier vagy second planban van, távolabb, vagy közelebb kell állni a mikrofonhoz. A szinkronizáló színészek előtt megvilágított asztalok vannak. Bizonyos – takarékosági – esetekben nem tanulják meg a szerepüket. Csak olvasniuk kell. Minden jelenet annyiszor megy, amennyi a viszonylagos pontossághoz szükséges, de az elkerülhetetlenül jelentkező elcsúszásokat a vágáskor is ki lehet javítani.

El lehet képzelni, hogy milyen „eredményeket” érnek el, ezeket a módszereket többé-kevésbé pontosan alkalmazva. Természetesen fel lehetne hozni morális, pszichológiai és esztétikai kifogásokat – általában, de annyit meg kell említeni, hogy már most sokkal jobb munkát lehetne végezni, ha a munka tudományos specializálására nagyobb súlyt fektetnének, ha jobban törekednének a pontosságra, és természetesen, ha több pénzt fordítanának rá. A dialógus lehetne hűbb az eredetihez. A színészek megtanulhatnák a szerepüket, és nagyobb figyelmet fordíthatnának a szájmozgás ritmusára. Egy tökéletesített vágás megszüntetné a szinkronitás összes egyenetlenségét.

. . . Ha sikerülne jó szinkronizált filmeket csinálni, a film hamarosan ugyanazt a helyet foglalná el, mint a némafilm korszakában. A nemzetközi feltételek ugyanazok . . . Ragyogó perspektíva. Visszaszerezni a film nemzetköziségét . . .

Az a fajta hamisítás, amit az arcnak és a hangnak ez a keverése jelent, természetesen sokakban viszolygást kelt. Itt valami mesterséges dolog van . . . Természetesen könnyebb volt megszokni, hogy Sarah Bernhardt megelevenedett fényképét látjuk, mint elszánni magunkat arra, hogy Greta Garbot szemléljük, és Made-moiselle Anatole de Északbivályos-t halljuk.

Tervbe lehet venni egy olyan filmgyártást, amely tekintettel van a szinkronizálásra. A színészek szerepüket egy bizonyos módon artikulálva játsszák.

Miért ne? Ilyen vagy olyan módon helyezkednének el a kamerával szemben. Miért ne? Megfelelő dialógust írnának, rövidet vagy hosszút, részletesen tanulmányozva előre a fonetikai jellegzetességek szempontjából. Ez kétségtelenül akadály a gondolat kifejezésének útján, egyike azoknak a korlátozásoknak, amelyek számosak ebben a művészetben . . .

És aztán semmi akadály, hogy továbbra is csak egy nyelven dolgozzunk, mint ahogy csak magának ír, fest az ember.

Arról van szó, hogy létre kell hozni még egy konvenciót. Ha eljutunk odáig, hogy tökéletesen bánjunk a hanggal, egy újabb akadály hárulna el a képzelet útjából. Addig, sötétben, találgatva kell dolgozni. A sajtó rosszindulatú kifogásai kitérnek a jövő perspektívái elől. Főként egy érvnek van elégséges meggyőző ereje ebben az irányban. Egy több nyelvre áttehető film kifizetődne – a nemzetközi piac révén. A film ugyanis nem más, mint ipar . . .”

Balázs Béla ellenezte a szinkronizálást. Az ő megfogalmazásában ismerjük először azt a leg súlyosabb ellenérvet – a mimika és a beszéd mély összefüggéseit – amelyre hivatkozva a vita a szinkron körül azóta is, ma is, fel-feléled. Bár egy későbbi kézírata arról látszik tanúskodni, hogy álláspontját megváltoztatta, nem lehetünk biztosak afelől, hogy ez nem csak a megváltozhatatlanul kialakult, elterjedt szokásba való belenyugvás, tudomásulvétel volt-e.

Balázs Béla: *Filmkultúra*

(*Dialógus* c. fejezet)

*Miért lehetetlen másnyelvű szinkronizálás?*

„A mai filmgyártás legsúlyosabb problémája a másnyelvű piacon való elhelyezés. Kivált kisebb nemzetek számára keserves probléma. A belső piac nem elegendő, hogy a termelés költségeit behozza, és a nagy nemzetek, amelyek a maguk piacát el tudják látni saját filmjeikkel, csak nagyon ritkán vesznek olyat, melynek idegennyelvű párbeszédeit felírások fordításában kell olvasni a közönségnek. Tudvalevő, hogy a hatás ötven százaléka elvész ilyen módon.

Miért nem szinkronizálják hát a párbeszédeket különböző nyelveken? A hangosfilm első éveiben szokásos volt ez és azóta nagyot fejlődött a technika is. Súlyos okának kell tehát lennie, ha a filmipar lemond erről az üzleti lehetőségről.

Más nyelvre átszinkronizálni egy beszélőfilm dialógusait ma már lehetetlen. Ez filmkultúránk fejlődésének következménye. A hangosfilm megtanított rá, hogy a mimika és a beszéd mély összefüggéseit lássuk és halljuk. A mai közönség nemcsak a mondott szó értelmét érti, hanem a velerezgő hangigesztust is, amelyről az előbb beszéltem, és hallja, hogy abban az arc mimikájának, a kéz gesztusának párhuzama szólal meg. Ez az így művelődött közönség rögtön megérzi az ellentmondást egy francia mimika és az utóbb ráragasztott angol hang között. Régebben, mikor a szavaknak még csak fogalmi értelmére figyeltünk, ta-

lán elviselhető volt, hogy a filmen angolul, annak megfelelően nyugodt, hűvös hanglejtéssel mondja valaki, hogy »szeretlek«, és ezt olasz szenvedélyű mozdulatokkal kísérje. A mai közönségre ellenállhatatlanul komikusan hat, ha felismeri – pedig felismeri – hogy más temperamentum beszél és más gesztikulál. Biztató nehézség ez, mely bizonyítja, hogy mindennek ellenére mégis fejlődött a közönség hangosfilm-kultúrája is.”

Balázs Béla:

*Das Problem der Tonfilm*

kézir. 120. 7.

(A hangosfilm problémája)

„ . . . A nyelvek problémája ez idő szerint technikailag már teljesen megoldottnak tekinthető. Általában nem az a színész beszél, aki a vásznon mozog, hanem egy másik, akit nem látunk, akit fel lehet cserélni, s ilyenformán bármilyen nyelvű beszéd közvetítésére lehetőség nyílik. . . ”

Idézzük René Clair 1950-ben kelt *londoni levelét*.

„ . . . A probléma még nem nyert megoldást, és mindig a Babel torony szimbolizálja a beszélő filmet. Ismerjük, hogy milyen nehézségeket okoznak a külföldi filmek kockái alá tett saját nyelvű feliratok. A néző kénytelen a szöveget olvasni és nem látja jól, hogy ugyanakkor mi történik a vásznon. A szinkronizálásról pedig Jean Renoir nagyon helyesen jelenti ki, hogy egy ésszerűbb világban, például a középkorban,

máglyán égették volna el azokat, akik ezért a műveletért felelősek. Valóban, erősen hasonlít a boszorkányság műveletéhez a szinkronizálók munkája: egy ember testébe attól teljesen idegen hangot ültetnek. (Meglepő, hogy a színészek, akik különben sokat foglalkoznak saját méltóságukkal és színészi hírnevükkel, nem átallják elfogadni ezt a degradáló szerepet, mely élő tagadása saját művészetüknek. . . )”

A szakma véleménye azonban, e téren is ellentétes a közönségével. A *Filmkultúra* 1935-ös példányait lapozgatva egész sor levelet, cikket találunk, amelyek követelik a szinkronizált filmeket. Az áprilisi számban, például, egy hevesi „mozgóképszínház”-tulajdonos írja:

„. . . Idegen verziójú filmmel a magyar falvakban üzleti eredményt a mai viszonyok mellett elérni szinte lehetetlen, még ha azok az évi produkció válogatott darabjai is. Hogy miért?

Először azért, mert a falusi moziközönség nagyobb része, ha írni—olvasni tud is, de még nem olyan gyorsan, amint azt a hangosfilm felirata megkívánja. Hisz az úgynevezett intelligens közönségem is, nem ismerve a hangos vetítés technikáját, állandóan a vetítés gyors tempója ellen panaszskodik, mert a feliratokat nem tudja mindig elolvasni. Azt nem is említem, hogy ha olvas, a képet nem látja, tehát a játékot nem élvezi. . . . Ezek után mi lenne a kérdés megoldása?

Legegyszerűbb az volna, ha csupán magyar filmet játszhatnánk egész évben. Sajnos, erre egyelőre kilátás nincs. Addig azonban volna egy megoldás: a magyarra való szinkronizálás, amelytől érthetetlen okokból fázik minden kölcsönző, pedig azt hiszem, nem egyedül állok ezzel a meggyőződéssel, hogy az itt mutatkozó többletbefektetés busásan megtérülne, mert a vidék ezeket a műsorokat a siker legnagyobb reményével hozhatja színre . . .”

A júniusi számban Dr. Ágotai Gézának, a *Magyar Világhíradó* szerkesztőjének cikke a német és az olasz példa ismertetése miatt tanulságos.

„A magyar kinematográfia egyik legégetőbb kérdése ma az utószinkronizálás, amely probléma mind hevesebben kér bebocsáttatást a fejlődés nevében egy új, előtte eddig elzárt területre. Tegyük hozzá, egészen jogosan. Magyar szempontból elsősorú fontosságú kérdés ma az utószinkronizálás, amelynek helyes megoldása sok irányban fogja éreztetni előnyös hatását.

Ez a kérdés nemcsak az elszigetelt magyar nyelvterület filmpiacán merült fel, ahol a külföldről nagy számban behozott játékfilmekkel szemben aránylag kevés a nemzeti termelés, de jelentkezett és megoldást nyert a nagy nyugat-európai államokban is, ahol pedig — mint Németországban — nagy számban kerülnek piacra nemzeti nyelvű játékfilmek. Ha a hozzánk leg-

közelebb eső két nyugati nagyhatalmat nézzük, azt látjuk, hogy úgy Olaszországban, mint Németországban utószinkronizálva mutatják be a külföldi játékfilmeket . . .

Olaszországban a Duce másfél évvel ezelőtt nemzeti szempontokból vezetettve rendeletileg tette kötelezővé az összes bemutatandó külföldi játékfilm utószinkronizálását, míg Németországban maguk a kölcsönzők tértek át az utószinkronizált filmek forgalomba hozatalára, felismerve a német közönség követelményeit és az ezzel kapcsolatos üzleti politikát . . .

1935-ben meg is indulnak az első szinkronpróbálkozások Magyarországon. Erről, valamint a szinkronizált filmek elterjesztését célzó rendeletekről számolnak be a *Filmművészeti Évkönyvek*.

*Filmművészeti Évkönyv 1935.*

183. old.

*Az év története*

„ . . . Nagy felkészültséggel és lendülettel foglalkoztak az elmúlt esztendőben a külföldi filmeknek magyar nyelvre való szinkronizálásával, és e tekintetben többféle szabadalommal és eljárással kísérleteztek, ám az év végéig ténylegesen szinkronizált filmet nem mutattak még be nyilvánosan . . .”

*Az év története*

„ . . . A törvényhozás mindkét háza ebben az esztendőben több tanácskozáson foglalkozott a magyar filmmel és annak egyik érdekes hajtásával, a szinkronizálással. A törvényhozás mindkét háza hosszas vita után egyhangúlag fogadta el a szinkronizálásról szóló törvényjavaslatot és ennek eredményeképpen az ősz folyamán teljesen kiépült nálunk a szinkronizálás lehetősége. A Magyar Filmiroda és Gerő István közös alapítása a szinkron kft. modern és tökéletes szinkronműtermet épített a Filmiroda telepén, de hasonlóképpen tökéletes felszereléssel vette föl programjába a szinkronizálást a Kovács és Faludi cég is, amely Kovács Gusztáv találmánya alapján kezdi meg a szinkronizálást, Brüchner János, a rendkívül tehetséges filmtechnikus közreműködésével. Wusinszky László technikus találmányával viszont a Meitner cég kezdte meg a szinkronizálási munkálatokat a német-uccai műtermében. Ime, a magyar szónak nemcsak a hazai filmgyártás lett a terjesztője és egyik legjobb művelője, hanem, olasz mintára – ha csak kis százalékban is – a szinkronizálás is, amelynek segítségével talán a következő esztendőben az idegennyelvű filmek is magyarul szólalnak majd meg a magyar mozgóképszínházak vásznain.”

*Filmművészeti Évkönyv 1936.*

114. old.

*Az 1935. évi szinkronrendeletek*

*A magyar királyi belügyminiszter 180.000/1935. BM. sz. rendelete*

#### 4.§

Magyarországon utólag magyar nyelvre áttett, valamint Magyarországon készült magyar nyelvű mozgófényképek vizsgálatánál az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság a magyar nyelv helyességét, továbbá a megfelelő hangfelvételt is elbírálja. A mozgófényképek nyilvános előadáson bemutatása ebből az okból is megtagadható.

#### 5.§

Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság a Magyarországon magyar nyelven áttenni kívánt egyes mozgófényképeket – kérelemre – előzetesen is megvizsgálhatja annak megállapítása végett, hogy ezek a mozgóképek magyar nyelvre való utólagos áttételre, valamint a mozgóképezemek által kötelező lejátszásra alkalmasak-e.

#### 8.§

Valamennyi mozgófényképezem engedélyes köteles teljes műsorának külön rendeletben megállapított hányadát Magyarországon készült 1200 méternél hosszabb magyar nyelvű játékfilmmel betölteni. Ennek a hányadnak külön rendeletben megállapított része Magyarországon utólag magyar nyelvre áttett 1200 méternél hosszabb mozgófénykép is lehet.

*Az 1800/100, 1935. BM. rendelet*

1. §

Minden mozgófényképüzem engedélyes köteles az 1935/36. évi augusztus 1-től 1936. január 21-ig terjedő részében teljes műsorának 10%-át Magyarországon készült magyar nyelvű hangos mozgófényképekkel betölteni. Ennek a 10%-nak fele Magyarországon magyar nyelvre utólag áttett 1200 méternél hosszabb mozgófénykép is lehet, amelyet az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság erre alkalmasnak talált.

Az 1935/36. évi játszási évnek 1936. évi január hó 31-től 1936. évi augusztus 1-ig terjedő részében a teljes műsor 15%-át kell Magyarországon készült, 1200 méternél hosszabb magyar nyelvű hangos mozgófényképekkel betölteni. Ebből a 15%-ból kétharmad rész az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság részéről erre a célra alkalmasnak talált Magyarországon magyar nyelvre utólag áttett mozgófénykép is lehet.

*Filmművészeti Évkönyv 1937.*

*Az év története*

„ . . . Az idegen filmek szinkronizálása 1963-ban nem hozta meg azt a várt eredményt, amelyet az 1935. évi szinkrontörvénytől reméltek. Igaz, a meglehetősen fejlődött magyar filmgyártás is elegendő volt ahhoz, hogy az arányszám szempontjából a magyar filmszínházaknak elegendő számú filmet szállítson, ettől függetlenül a szinkronizált filmek után járó cenzúrajegyek számának a csökkentése is befolyásolta a

szinkronizálás iránt való érdeklődést. E téren azonban újabb technikai tökéletesítéseket végeztek a hazai vállalatok, amelyek a jövőben nagyobb felkészültséggel és lendülettel felelhetnek meg hivatásuknak . . .”

A II. világháború után a szocialista országok többségében nagy súlyt fektettek a szinkronizálás fejlesztésére. A film a tömegek nevelésének legfontosabb eszköze, ezért a filmet a legszélesebb néprétegek számára elérhetővé kell tenni. Ennek az elvnek az alapján részesíti Brodskij kemény bírálatban a szinkronizálás jelentőségét lebecsülő központi szerveket.

*Lityerurnaja Gazeta 1950. május*

Brodskij: *A szinkronizálásról*

„ ( . . . ) A szovjet írók könyveinek a különböző testvéri köztársaságok népeinek nyelvére való átültetése sokezernyi új olvasót von be az olvasók táborába. Ugyanez történik a filmnél is, midőn a film szinkronizálása az illető köztársaság nyelvére lehetővé teszi a filmnézők széles rétegeinek kibővülését. Ez annál is inkább fontos, mivel a film a népi tömegek kommunista nevelésének egyik legfontosabb eszköze. Ennek ellenére az orosz filmeknek a testvéri köztársaságok nyelvére való szinkronizálása mégsem folyik a követelményeknek megfelelően. ( . . . )

( . . . ) a szinkronizált filmek a legtöbb esetben elkésnek. A szokás szerint a filmszínházak vásznain egy félévvel, vagy egy évvel később jelennek meg, mint az eredeti orosz variáns, vagyis, amikor a film már elvesz-

tette jelentőségét, és amikor már megnézték azok is, akik az orosz nyelvet nem, vagy csak rosszul értik . . . A filmek szinkronizálása tekintetében éppen úgy kell határozni, mint egy országos jelentőségű politikai kérdésben . . .

. . . Át kell szervezni a Glavhudozsfilm munkáját, ahol a filmek szinkronizálásával kapcsolatos kérdéseket a mai napig is úgy kezelik, mint másodrangú fontosságú kérdést. . . Ez a szerv kötelezzen minden stúdiót, hogy a filmszinkronizálást komoly ellenőrzésnek vegye alá . . . A határozat lehetővé teszi, hogy egy köztársaságban először ne az orosz, hanem az illető köztársaság nyelvére szinkronizált példány kerüljön a filmszínházak műsorára.

Krasznova cikke a szinkronizálás – nagyrészt ma is létező – hibáit ostromozza.

Krasznova

*A filmművészet felelősségteljes ága*  
*Szovjetszkoje Isszkusztvo 1952. febr.*

„A külföldi hangos filmek orosz nyelvre történő szinkronizálását a Szovjetunióban 15 évvel ezelőtt kezdték meg. Az első ilyen munka 1935-ben készült *A láthatatlan ember* című filmmel kapcsolatban. Azóta a szinkronizálás művészete nagyot haladt, és előnyösebbnek bizonyult a filmek minden egyéb átültetésénél, a feliratozásnál és a hangos magyarázatnál. Csakis a színész élőhangjára támaszkodó szinkronizá-

lás gyakorolhat közvetlen hatást a nézőre, csak az fedheti fel teljesen a közönség előtt a mű témáját és tartalmát.

(. . .) A szinkronizálás most fokozottabb jelentőségű, mert szoros baráti kapcsolatot építettünk ki a népi demokratikus országok és a kapitalista országok haladó filmművészetével. Ezek a filmek a szovjet nézők számára politikai szempontból igen érdekesek . . .

(. . .) A külföldi filmek orosz nyelvű szinkronizálásával nálunk régóta és sikerrel, a moszkvai Gorkij Stúdió foglalkozik . . .

(. . .) A legtökéletesebb szinkronizálás is elveszti azonban a jelentőségét, ha a nyelvezet pontatlan, kifejezéstelen, vérszegény. Csak olyan emberek felelhetnek a szöveg irodalmi színvonaláért, akik nagy szókinccsel rendelkeznek, és alaposan ismerik a dramaturgia törvényeit, valamint a szinkronizálás sajátosságait. Az eddigi gyakorlat fordítókat és irodalmi átdolgozókat állított be, de ez a felosztás nem biztosítja a színvonalat, mert a fordító általában csak a szöveg szó szerinti átültetésére szorítkozik, a külföldi nyelveket nem ismerő irodalmi szerkesztő pedig nem veszi mindig észre az egyes szereplők beszédmódjának jellegzetességeit, és így nem talál megfelelő azonos fogalmakat. Ezért előfordult, hogy a szöveg nem adja vissza az eredeti beszéd sajátosságait, egy színvonalra hozza a szereplőket, megbontja az élő dialógus egységét. (. . .)

(. . .) Meg kell azonban jegyezni, hogy a szöveg

kifogástalan lefordítása és irodalmi átfésülése még nem biztosítja a film minőségi szinkronját. Igen sok függ a rendezőtől. Minden szerephez több szinkronszereplőt kell meghallgatnia, hogy az eredeti színész hangjának, jellemének, sőt külsejének legmegfelelőbb szinkronművészt ki tudja választani. (. . .)

(. . .) A szinkronizálás szerepének és jelentőségének lebecsülésével nemcsak a Gorkij Stúdióban találkozunk. Filmművészeti körökben nem bírálják a szinkronizálók munkáját, pedig ez hozzájárulhatna a szinkronizálás minőségi javulásához. A külföldi filmekről írt kritikák nem írnak a szinkronizálásról, a fordítás nyelvezetéről, a rendező és a szinkronszínész munkájáról. Nem egy filmet emeltek már ki sajtónkban, amely a szovjet nézők körében elért sikerét nagymértékben a szovjet szinkronizálók művészetének köszönhette.(. . .)”

Dr. E. Leistner a *Film-Kinotechnik* 1955. májusi számában a túlhajszoltságból eredő hibákról beszél.

*A szinkronizálás bűneiért nem a technika a felelős*

(. . .) A szigorú kritikusok gyakran az egész filmművészet létjogosultságára kiterjedő lelkiismereti kérdést látnak a szinkronizálás problémájában. Azonban, mint ahogyan a film társadalmi, lélektani és talán politikai jelentősége is minden kritikán felül áll, éppúgy a szinkronizálástól sem lehet elvitatni értékét és jelentőségét. Még akkor sem, ha újra meg újra joggal

vethetik szemére, hogy tönkrezúzza a filmek sajátos, művészi atmoszféráját.

El kell ismernünk, hogy a hangosfilmen a kép és a beszéd egyetlen, oszthatatlan egységet alkot. Mégis, teljesítheti-e az a film a rászabott feladatot, amelyet senki sem ért meg. Ezért szinkronizálják a filmeket, amióta az addig néma cselekmény megszólalt.( . . . )

A filmszínházak köznségének füle sokkal érzékenyebb, mint a szeme. A rossz helyen felcsendülő szó azonnal zavaróan beférkőzik a közönség tudatába, míg a képen felfedezhető esetleges aszinkronitás fel sem tűnik.”

A lengyel Czaslav Michalski a technikai elégtelenségeket kárhóztatja, amellet cikke végén igen tanulságos megállapítást tesz. . .

*Film 1950. júl.*

Czaslav Michalski: *Beszéljünk komolyan a szinkronról*  
„A *Film* néhány előző számában több cikkben foglalkoztam azzal, hogy a lengyel közönség körében mennyire népszerűtlen a szinkron és az ezzel kapcsolatos művészi munka. Igyekeztem rámutatni a Lodz-i Dialógus Stúdió legszembeötlőbb műszaki és szervezeti hibáira, és igyekeztem rámutatni a szerencsétlen szinkronizáció, valamint az ezzel összefüggő kérdések minden bajára.

Meg vagyok győződve arról, hogy a szinkronizálásért folyó harc egyben a kinematográfia haladásáért

folytatott küzdelem. Mint mozilátogatónak, jogom van megkövetelni, hogy jól végezzék el a szinkronizálást, hogy olyan legyen a szinkron, amely megkönnyíti a film megértését. A jó szinkronizálás alatt értem a film művészi és technikai szempontból való gondos előkészítését, a kép és a hang harmóniáját.

. . . A szinkron az egész világon olyan általános lett, hogy nem is beszélnek már róla, mint ahogy külföldön nem beszélnek már a vetítés élességéről sem.

. . . Rossz filmek szinkronizálása ostobaság. Jó filmeket kell kiválasztani és művészi módon szinkronizálni. A jelenlegi rendszer, mely szerint a központi Filmkölcsonzó dönt arról, hogy szinkronizáljon, vagy csak felirattal lássa el a filmet, rossz. A döntést állítólagos kasszasikerek befolyásolják. A film pocskék — tehát szinkronizálják, hátha bemennek a nézők. Ostobaság! Nem mennek be még akkor sem, ha mennyei angyalok hangjával szinkronizálnák a külföldi színészek játékát . . .”

Magyarországon annak ellenére, hogy 1935-ben történtek próbálkozások, az 1948-ban megindult szinkronizálást tekinthetjük a kezdetnek, a hőskornak. Ekkor kezd el a sajtó, a szakma, a rokontudományok (nyelvtudomány) foglalkozni a kérdéssel. Bizony, nem mindig ott keresve a lényegét, ahol van, ma már, a gazdag szinkrontapasztalatok birtokában egy-egy vélemény vagy fejtegetés igen mosolyogtató. Idézzünk néhány „problémát” a *Magyar Színház és*

*Filmművész Szövetség* 1950-ben tartott vitájából „a filmek szinkronizálásának művészeti kérdéseiről”. „Csak 5–10 évig kell szinkron, mert akkor már majd mindenki tud oroszul”, „a dramaturg törődjön jobban az eredeti nyelv hangzóképzésével”, „a színészeknek meg kell tanulniuk oroszul”, „az eredeti néhány helyen egészen mást mondott, bár én nem tudok oroszul, de azt megértettem”, stb. Fodor István a *Filmkultúra* 1962-es számában ötvenoldalas cikket szentel a filmszinkronizálás nyelvtudományi és lélektani problémáinak. Alapos fonetikai kutatásai azonban teljesen használhatatlanok a szinkronizálás szempontjából. A szájszinkron túlzott tisztelete egészen helytelen irányba viszi. Egy példa: „. . . A 12 dühös ember c. amerikai filmben az 5. esküdt mondata így hangzik: Listen, listen, listen . . . I' ve lived in a slum all my life. (F. I. itt felírja, hogyan lehetne ezt szinkron-írással jelezni)

A magyar fordítás így hangzott: „Várjunk, várjunk, várjunk csak kérem! Én magam is ilyen szegény negyedben élek”. Ehelyett jobb lett volna: „Psztt, ide süssön! Én is külvárosi volnék”.

Dr. Matolcsy Györgynek az 1959 februári *Filmtechnikai és Gazdasági Tájékoztató*-ban megjelent cikke mutat először komoly, használható eredményeket. Kutatásokon és gazdag tapasztalatokon alapuló megállapításai ma is igazak, útmutató jelentőségűek az a területen dolgozó alkotók számára.

(. . .) melyek a művészi szinkronizálás ismérvei: Elsősorban a szinkronitás, amely itt legáltalánosabb fogalmazásban az eredetihez való hűséget jelenti. A szinkronitásnak sokféleképpen kell megnyilvánulnia. Egyik legfontosabb formája az eredeti beszéd ritmusához való igazodás. A köznapi prózai beszédnek is van ritmusa.( . . .)

(. . .) A ritmus a prózai beszédben is a hangfolyamatot taglalja. Elemei: a mondat, a szó és a szótag ritmusa. A mondatritmus egyezősége a szinkronitás legelemibb feltétele, ez az, amit a néző leginkább figyel és észrevesz, egyszerre nyílik-e és csukódik-e a száj a hangfolyamat kezdésével és befejeződésével. A szóritmus tartása még nehezebb feladat: hiszen az egyes nyelvekben eltérő szómennyiséggel történik a kifejezés. (Legkirívóbb erre a kínai nyelv, de az európai nyelvek között is jelentős eltérés van. Az angol például jóval több szóval fejezi ki magát, mint a magyar, amely többek között a tárgyias ragozással szavakat olvaszt az állítmányba.)

. . . Minden nyelvnek megvan a maga sajátos ritmusrendszere. Önként vetődik fel tehát a dilemma: a szinkronizálás vagy az eredeti ritmus szinkronizálására törekszik és akkor kénytelen felborítani a magyar nyelv ritmusrendszerének szabályait, vagy hódol a magyar ritmusrendszernek és akkor az eredeti nyelv ritmusához való igazodásról kell lemondania. Nemegyszer lehetett ezzel a kérdéssel találkozni, úgy, hogy vizsgáljuk meg közelebbről. Elsősorban is

rögzítsük hogy a beszédritmus kifejező eszközei a hangsúly és a hangidőtartam. A hangsúly nem más, mint az egyes hangoknak nagyobb erővel való kiejtése. A beszéd a hangsúlyt elsősorban és döntően nagyobb levegőáramlással éri el. A hangsúlyozott szótagban viszont az egyes hangok képzése alig hogy változik, így a beszéd képében sem okoz változást. Azt is jól tudjuk, hogy a beszédet kísérő gesztusok nem a szó hangsúlyozott szótagjához járulnak, hanem a nyomatékkal ellátott szavakhoz, illetőleg szócsoporthoz. Mindezt a gyakorlatban is ellenőrizni lehet, ha egy eredetileg hangosfilmet úgy vetítünk le, hogy a hangot ne halljuk és csak a képet nézzük. Kitűnik tehát, hogy a ritmusrendszert kialakító egyik fő tényezőnek, a hangsúlynak nincsen itt befolyásoló szerepe, az eredeti beszéd hangsúlyozási rendszere nem köti a szinkron változat magyar hangsúlyozását. A ritmusrendszer másik tényezője a hangidőtartam, az egyes szótagokban realizálódik. Ismeretes, hogy érzékszerveink nem tökéletesek, hallószervünk pl. csak bizonyos határok között képes rezgésszámokat eljuttatni a tudatba, szemünk sem tökéletes. Gyakorlati megfigyelés az, hogy a beszédkezdés és a szájnyitás közötti két filmkocka különbséget még nem veszi észre a legélesebb szemű néző sem, így az egyes szótagok hangidőtartamának különbözőségei sem jutnak el a néző tudatába. Ezért mondható el, hogy az egyes nyelvek ritmusrendszerének eltérő volta ellenére a szinkronváltozatban ritmusegyezőséget lehet elérni és

ugyanakkor a magyar nyelv törvényeihez való ragaszkodásról sem kell lemondani.

A szinkronitás másik formája a beszéd képéhez való hűség. A hangképzés mozgási jelenség, különböző izommozgások különböző hangokat hoznak létre. Ezek az izommozgások adják a beszéd képét. A tapasztalat kialakította az embereken a beszédhang és beszédkép közötti szoros asszociációt. A szinkronizálásnak figyelembe kell vennie ezt a pszichológiai ténytet, különösen egyes magánhangzóknál, ezért ha a szereplő szájmozgása „u”-t jelez, a szinkronhang sem lehet ettől eltérő. Kétségtelen, hogy az egyes nyelveken az egyes hangokhoz kapcsolódó izommozgás kismértékben különböző. Így az „O” hang kiejtése más az angolban, mint a magyarban, ez azonban a szinkronizált film folyamatában nem tud eljutni az észrevehetőség küszöbéig.

Az eddigiekben a szinkronitás külső formai-technikai oldalát vizsgáltuk. A gesztusokkal és a mimikával való szinkronitás már több mint formai ügy, a tartalmi szinkronitás felé mutat. Arról van itt szó, amint azt a fentiekben is megemlítettük, hogy az ember mondanivalóját nemcsak beszéddel fejezi ki, hanem mozdulatokkal, taglejtésekkel, arcjátékkal is. Elterjedt felfogás szerint az ember, mielőtt beszélni tudott volna, mozgással fejezte ki magát. Míg a beszéd inkább az értelem kifejező eszköze a mozdulat és az arcjáték inkább az érzelem és akarat kifejezésének maradt meg. A film sokszor használja a mozdulat és

arcjáték eszközeit mondanivalójának kifinomult kifejezésében, de még többször a beszéd kontrapunktikájaként. A beszélő akár a képen van, akár a képen kívül, a szinkronizált beszédnek összhangban kell lennie a vásznon látott gesztusokkal és arcjátékkal. Különösen élesen vetődik fel ez a követelmény, amikor az indulat hőfoka súlyos mozdulatokat vált ki.

Mit sem ér azonban a ritmus, a beszéd képének és a gesztusoknak szinkronitása, ha a magyar hangok karaktere nincs összhangban az eredeti szereplők egyéniségével. A néző bizonyos szereplőktől bizonyos meghatározott hangkaraktert követel, nyilvánvalóan ezért, mert a hang a személyiség szerves része. (. . .)

A hangok kiválasztásának két feltétele, a hangkarakter egyezősége és a színészi játékegyéniség, tehetség közül ez utóbbi a fontosabb.

Itt eljutottunk a szinkronitás legfontosabb követelményéhez, ahhoz, hogy hiven kell követni az egyes jellemek alakulását, az egyes szituációkat, általában a film eszmei mondanivalóját. Melyek itt a fő feladatok? A műfordító szövegírónál az, hogy a szöveg pontosan fedje az elhangzott dialógusok értelmét és célját, a szereplők szájába a jellemek és szituációk szempontjából hiteles szöveget adjon. Csak ilyen szöveget adhat elő a színész az átélés kellő hőfokán. Továbbá, hiába a rendező legjobb útmutatása, ha a szöveg nem játszható, hiteles alakítás nem várható, és hiába hiteles a szöveg, valamint az alakítás, ha a hangok térbeli elhelyezése és az akusztikai környezet

reprodukálása nem hiteles. Ez utóbbi a hangfelvételi munka, a szinkronizálás egyik legnehezebb problémája. Hogyan lehetne a műteremben nem műtermi hangot alkotni, ez itt a kérdés.

Meg kell azonban jegyezni, hogy a filmművészet döntő kifejezési eszköze nem a hang, – a film nem hangjáték – hanem a kép, következésképpen a szinkronváltozat, amely a hangot alkotja újra, sem változtathatja meg lényegében a film minőségét. A szinkronváltozat javíthat a filmen, de újat, lényegesen más és jobbat természeténél fogva nem adhat. A szinkronizálóknak mégis fontos feladatuk, hogy megkeressék az eredeti filmben azokat a hibákat, amelyekben módjukban áll javítani és azokat a szinkronváltozatban elkerülni. Ha a munkájuk közben csak a szinkronizációra ügyelnének, a másik fontos esztétikai körülményre, a „javításra” nem, menthetetlen formálissá válnék munkájuk, amelynek veszélye egyébként is sokszor fenyeget a szinkronizálás folyamán. Kétségtelen ugyanis, hogy szinte minden filmben vannak olyan részletek, ahol választani kell a technikai és az eszmei szinkronitás között. Azok, akik az előbbi, a mindenáron való technikai hűséget választják, formalista módon oldják meg a problémákat.

A szinkronitás különböző megnyilvánulásainak ugyanis megvan a maga hierarchiája. Ezt a hierarchiát a művészi élmény zavartalanságának szempontja állítja mindig fel. A legzavaróbb az, ha a szinkronváltozat a szituáció és jellem szinkronitásából az eszmei mon-

danivaló hiteles tolmácsolásából esik ki. Ha választani kell, és néha kell, a ritmus, illetve beszéd képének szinkronitása és a hiteles művészi tolmácsolás között, áldozatot kell hozni az előbbiek rovására, mert az utóbbi, a hiteles művészi tolmácsolás el tudja vonni a figyelmet az esetleges apró technikai fogyatékoságokról, fordítva azonban soha.”

Az aprólékos fonetikai szinkronia, ha nem is vezetne mindig Fodor István bizarr mondataihoz, lehetlent kívánna a szinkron dramaturgtól. Még enélkül is nehéz a technikai és művészi követelmények összeegyeztetése. A dramaturg kezében ugyanakkor nagy lehetőség (és felelősség) van. Nyelvi leleményei (vagy hibái) egyszerre nagy tömegekhez jutnak el, könnyen elterjedhetnek. Erről ír

Luigi Chiriani

*A film gyakorlata és elmélete*

Budapest, 1968.

79. old.

(. . .) Az olaszra szinkronizált idegen filmekben a módosítások általában értelmiek, hiszen az eredeti szavainak hű fordítása nehezen felelne meg a szinkronitásnak. Ez a munka jelentős nehézségekkel jár, különösen akkor, ha az eredetiben valami sajátos zsargonban beszélnek, tájnyelvi kifejezéseket, ragozást használnak. Ezek éppen a film eredendő realista jellegéből következően okoznak problémát, hiszen elképzelhetetlen, hogy például egy New York-i csibész római

zsargont beszéljen. Ilyen esetekben a dialógusfordítók, akik éppen e munkaszakemberei, olykor egyenesen új szavakat alkotnak. Ezek az új szavak szerencsés esetben bekerülnek a nyelv vérkeringésébe. Ez történt például a *picchiatello* szóval, amellyel 1937-ben fordították (Mr. Deeds Goes to Town – Váratlan örökség) a *pixilated* szót, amely a régi massachusettsi dialektusban a két vénkisasszony szóhasználatában annyit tesz, mint *különc, de rokonszenves egyén, akinek hiányzik egy kereke*”.

Nálunk, úgy tűnik, eldőlt, külföldön 1970-ben újra fellángolt a vita. Adjuk át a szót Helmut Haffnernek, a Bajor Televízió osztályvezetőjének.

*Szabad-e a filmeket szinkronizálni?*

*(Neue Züricher Zeitung, 1970. szeptember 12.)*

### I.

„A most következő fejtegetéseket tulajdonképpen már régen le kellett volna közölni, mondjuk, ez év áprilisában. Akkor hozta nyilvánosságra Jean-Marie Straub Rómában azt a levelet, amelyet itt kivonatossan ismertetünk. Akkor bizonyára polémikus válasz született volna a dologból. Ám nekünk semmi sem áll kevésbé szándékunkban, mint a polémia, különösen nem Straubbal szemben.

E sorok írója – higgyék el neki – Straub tisztelői közé tartozik, főként azért, mert Straub azon kevés filmkészítők egyike, aki nem igyekszik alkalmaz-

kodni, hanem konzekvens marad, filmjeiben pedig azt mondja ki, amit mondani akar, nem pedig azt, amit mások diktálnak. De, ha mi is következetesek akarunk maradni, nekünk legalábbis meg kell kérdőjelezni azokat a dogákat, amiket Straub nagy határozottsággal állít.

Straub a következőképpen határozott: új, Rómában készült filmjét, az Othon-t (Corneille nyomán) az olasz televízió be akarta mutatni, és ezért szinkronizálta volna. Straub a 16 mm-es színes filmet direkt hanggal forgatta. Azaz a francia szöveget, Corneille szövegét, olasz színészekkel mondatta, akiknek egy részük egyáltalán nem tud franciául és szövegüket mondatonként kellett betanulniok. Szándékos volt, hogy az utcai lárma felvételénél a szél zúgása és a repülők zaja belekeveredett a hangba. Ezt az olasz televízióhoz írott levelében fejtette ki. A levél közben a nemzetközi sajtóban is nyilvánosságot kapott.”

Vegyük vissza a szót, és ismertessük Jean-Marie Straub levelét teljes egészében. A levelet a RAI illetékeseinek írta. Közli: *Filmcritica*. 1970. január.

Kedves Doktor Úr!

A húszmillió olasz tévénéző, a kultúripar vagy a tömegkultúra egy totalitáris mítosz, amelynek nem vagyok hajlandó feláldozni magam azáltal, hogy szinkronizáltatom a *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (A szem nem akar mindig lecsukódni) című

filmemet. Nem hiszek a tömegben, az egyéneken hiszek, a társadalmi osztályokban és a kisebbségekben, amelyek, mint Lenin mondja, a holnap többsége lesznek.

A francia televízió munkatársa, Pierre Schaeffer azt mondja, hogy „a nézőt eleve érett és intelligens embernek kell tekinteni”. Mégis a világban az ellenkezője történik. Egyszer és mindenkorra elhatározták, hogy létezik egy banális, nevetséges néző, akit egyszerűen közömbösíteni kell a szórakoztatással. Ezt mutatja az amerikai „rating” módszer. New Yorkban 8 nappal egy új műsor indítása után a közönség körében felmérést végeznek, szondázzák a publikumot. Ha ez a műsor nem éri el a kívánt nézettséget, egyszerűen megszüntetik. A nagy számok törvényére hivatkoznak. Ez az abszurditás lassan átlépi az óceánt. Minél több tévékészülék van, annál inkább szeretnének mindenkihez egyszerre szólani. Pedig pont a fordítottja igaz. Minél több tévékészülék van, annál nagyobb különbséget kell tenni a nézőtípusok között. Végül is nem az a cél, hogy elkábítsuk őket.

Nemcsak Franciaországban, Németországban, Hollandiában, Svájcban . . . hanem Dél-Amerika legtöbb országában, megszokták az emberek, hogy a filmeket idegen nyelveken látják: lehetséges, hogy az olasz nép lenne a világ legfejletlenebb népe? Jorge Luis Borges így ír: „Azok, akik a szinkronizálást védik, néha úgy érvelnek, hogy a szinkronizálással szemben támasztott kifogások ugyanazok, amelyeket bármiféle fordítással

kapcsolatban el lehet mondani. Ez a védekezés nem ismeri fel, vagy csak megkerüli a legnagyobb problémát: egy másik hangba vagy nyelvbe való önkényes beleavatkozást. Hepburn vagy Garbo hangja a világ számára művészetüknek egyik kifejezője. Ezen kívül érdemes azt is megemlíteni, hogy az angol nyelv mi-mikája nem egyezik meg a spanyoléval. Több néző megkérdezi: ha már a hangokat helyettesítették, a szereplőket miért nem? Mikor lesz már tökéletes a rendszer? Mikor láthatjuk majd Juana Gonzalest Greta Garbo szerepében, amint éppen Krisztina svéd királynőt játssza?”

Úgy hallottam, hogy vidéken a szinkron tetszett. Ez persze egyszerű hivatalos vélemény: miközben nem közlik a szakértők szillogizmusait, mindez nem változtatja meg a véleményemet. Azt is mondják, hogy a szinkronizálás élvezhető, vagy mindenesetre elviselhető azok számára, akik nem tudnak angolul. Az én angol tudásom kevésbé tökéletes, mint orosz tudásom: ennek ellenére nem szeretném az *Alekszandr Nyevszkijt*\* más nyelven megnézni, mint eredetiben, amelyet megnéznék kilencszer vagy tízszer is. A szinkronizálásnál még rosszabb az állandó csalás tudata. Egy fasiszta törvény (amely az olasz nyelv védelmében született), Olaszországot a külföldi filmek gázkamrájává tette, mivel, hogy Jean Renoir mondja – ő

\* A jégmezők lovagja (Eizenstein filmje). (A szerk.)

értette leginkább a filmművészetet – „a szinkronizálás gyilkosság”.

„Arról van szó, hogy az életet ragadjuk meg. Megragadni az életet, azt is jelenti, hogy megragadni a pillanat hangját, a pillanat zaját. Én még annak a régi iskola tanítványának vallom magam, amely hisz az élet tettenérésében, a dokumentálásában, amely hisz abban, hogy hiba lenne nem figyelni a lánynak arra a sóhajára, amelyet adott körülmények között önkéntelenül hallat és amely nem reprodukálható.” Az említett filmem éppen a nem reprodukálható dolgokon nyugszik, Corneille szavainak inkarnációján, minden szereplőnél abban a pillanatban, a lármában, a levegőben és a szélben, abban az erőfeszítésben és veszélyben, amelyet a színész vállal miközben mintegy kötél-táncos módjára a hosszú és nehéz szöveget elejétől végig bejárja, és ezt a kamera tökéletes szinkronitásban megörökíti. Rekonstruálni ezt a szinkronizmust, stúdióban és még hozzá olaszul, nemcsak abszurd és hazug, hanem hetek, talán hónapok munkája, vagy esetleg lehetetlen.

De ki garantálja, hogy ez a munka műsorba, adásra is kerül? Lassan már két év telt el, hogy heteket dolgoztunk négyen a *Chronik der Anna Magdalena Bach* című filmem olasz nyelvű narrátorszövegén, (elfogadtam a szinkron elkészítését az olasz televízió és az olasz közönség számára, mivel lehetséges volt megcsinálni, hiszen a képpel párhuzamosan futó narrátorszövegről volt szó) és ez a film még mindig nem ment!

Javaslom tehát, hogy augusztusban az olasz televízió képviselői nézzék meg a filmem (A szem . . .) feliratozott verzióját olasz nyelven (ahogy egyben a velencei fesztiválon is be akarom mutatni). Amennyiben az olasz televízió nem találja ezt a verziót bemutatásra alkalmasnak, én inkább lemondok a RAI 15 millió lírás hozzájárulásáról.

Ahogy Bernardo Bertolucci, én is „új szokások” korára várok.

Szívélyes üdvözlettel:

Jean-Marie Straub

*Fehér Imre megjegyzése a reprodukálhatatlan pillanatokról:*

„ . . . Még ma is akadnak olyanok, akik egy kicsit mitizálják azt a bizonyos egyszeri, megismételhetetlen pillanatot, ami szerintük csak akkor, a felvétel pillanatában rekonstruálható. Ha ezt elfogadnánk, nagyon érdekes, paradox helyzet lepleződne le, az t. i., hogy ma, a filmek túlnyomó többsége csak a kép részében hordozza a valóban művészi kvalitásokat, a hangyi rész pedig, miután az saját nyelvre történt utószinkron eredménye – csak valamilyen utánzás. Azt hiszem, ez képtelenség. A színészi mesterség tudniillik az egyszeri, nagyszerű pillanatok újra meg újra felidézhetőségének a művészete.

Ha elfogadnánk a fenti elméletet, nem lenne érdekes színházba járni. Mert az a bizonyos, ott a szemem

előtt életre kelő, ihletett pillanat nem ott születik a színpadon – próbákon született, amikor egy-egy színész egy csomó kísérlet, nekifutás, körbejárás nyomán rátalált arra a bizonyos pillanatra, amit beépít a színészi alakításába, és amit egy különleges színészi emlékezet, a mnemotechnika révén úgy rögzít magában, hogy bizonyos körülmények felidézésével ezt a pillanatot, a pillanat ihletettségét, átéltségét estéről estére felidézi. Ez a sajátosan irányított színészi emlékezet az alapja, azt hiszem, az utószinkronnak is.”

(Az 1976-ban Budapesten tartott *Nemzetközi Szinkronizálási Konferencián* hangzott el)

*Haffner folytatja:*

(. . .) Ezzel a szinkronizálás problémája újból előtérbe került. A probléma minden komoly filmkészítő számára létezik, de ezzel még nem lehet a világból eltüntetni, mivel továbbra is fognak szinkronizálni.

(. . .) Amikor Glauber Rocha 1969-ben Antonio das Mortes című filmjével Cannes-ban diadalt aratott (eredeti nyelv: a brazil portugál) feltűnt, hogy a francia feliratok ellenére, azok a kritikusok, akik ugyan jól beszéltek franciául, a film ismertetésénél csupán közhelyekre szorítkoztak. Nem értették volna a filmet?

A Bajor Rádió egy tesztet csinált ezzel kapcsolatban. Egy fiatal német rendezőnek, aki a franciát ép-

pen úgy beszél, mint az anyanyelvét, és aki el volt ragadtatva az Antoniótól levetítette még egyszer a filmet. Ezúttal azonban a dialógok pontos fordítását is beolvasták. A rendező bevallotta: „Most végre megértettem, hogy miről van itt szó”. A döntés rendkívül egyszerű ezek után. Vagy marad a film eredetiben és feliratozzák: ez esetben a közönség számára érthetetlen marad. Vagy pedig megpróbálják a német néző számára közelebb hozni, ez esetben viszont szinkronizálni kell.

Az Antonio, amelyet a „Film” 1969-es évkönyve „örülten szép filmnek” nevez: politikai pamflet, amely esztétikai metaforák segítségével nem közelíthető meg. Egy pamfletet meg kell érteni. Így hát a filmet szinkronizálták. Hogy Svájcban, Amerikában és Franciaországban, ahol szintén rendkívüli sikere volt a filmnek, feliratokkal fut ez sajnos nem ellenérv. A háromnyelvű Svájc ugyanis szerencsés ország. Az Egyesült Államokban a fiatal filmművészet viszont a maga útját járja, és az olyan forradalmároknak, mint Rocha, már csak ellenzéki ségből is tapsol. Végül Franciaország komoly filmkultúrával rendelkezik és az eredeti változatokat részesíti előnyben. Ami nem jelenti, hogy nem szinkronizálják például a *Vadászjelenetek Bajorországban* című filmet, amely Párizsban francia nyelven is futott, illetve fut. Németország azonban, ami a filmművészetet illeti, elmaradott ország. Egy film eredetiben elképzelhetetlen nagyobb filmszínhá-

zainkban és nem is találna megfelelő üzleti érzékkel rendelkező forgalmazót.( . . )

( . . ) Az elkápráztatás az öntudatnak és az új látásmódnak a megakadályozása: ez a filmipar kinyilvánított célja, amelyet még ma is vall, anélkül, hogy tudomásul venné: a csónak, amelyben ül, süllyedőben van.

A nézők elkápráztatása végzetes következménye annak a televíziós szemléletnek, amely a nagy műsoraiban a marketingnek és ennek a fogyasztói gondolkodásnak szolgáltatja ki magát, miközben csak a nézőszámmal törődik, és neurózisba esik, ha 15 millió helyett csak négy vagy ötmillió nézi meg a műsorát. Arról van szó tehát, – Pierre Schaeffer és Straub is ezt gondolja, – hogy a rendszert kell megváltoztatni. És, hogy a rendszer megváltozzék, ehhez még sok olyan filmre van szükség, mint Straubé és Rocháé. Ahhoz viszont, hogy ezeknek meglegyen a hatásuk, meg kell érteni őket. És hogy megértsük őket, szinkronizálnunk kell. Azok a kisebbségek, akik nyelveket beszélnek, ahhoz az osztályhoz tartoznak, amely intellektusának és öntudatának megfelelően a politikai és a társadalmi problémák iránt is érzékenyebb.

( . . ) Amikor a film a 30-as évek elején hangosfilmmé lett, visszaesett a színház imitálásába – amelyből Eisenstein, Griffith és Murnau ki akarta szabadítani, – ennek oka többek között az volt, hogy a hangot egyidejűleg kellett felvenni, ami a rendező mozgatói koncepcióját erősen befolyásolta, korlátozta. A be-

szélő színészt ugyanis a láthatatlan mikrofonnal mindenütt el kellett érni. Ebből adódott a manipuláció kényszere. Ma az a gyakorlat honosodott meg, hogy a filmeket némán veszik fel, és a stúdióban utószinkronizálják. Az a sóhaj, amit a fiatal lány „önkéntelenül hallat” nem jön létre a véletlen folytán. A lánynak a rendező utasításai alapján kell ezt a sóhajt reprodukálnia, miután a pszichológiai helyzetbe előzőleg belemanipulálták.

Ha mondjuk Renoir az *Egy szobalány naplóját* forgatja és a színész csodálatos alakítást nyújt, teljesen spontán dokumentatív jellegűen sóhajt, például, de a mikrofon felmondja a szolgálatot vagy éppen akkor egy repülőgép remegteti meg a levegőt, a sóhaj használhatatlanná lesz. Ismételni kell, viszont a jelenet akkor már nem sikerül talán úgy, mint az első alkalommal. Mit tesz hát Renoir? Bemegy a stúdióba, és a mimikailag utánozhatatlan jelenethez olyan hangot csinál, amely ugyan már nem dokumentatív és spontán, de „hozza” a dokumentatív és spontán jelleget. Akkor már az sem számít, ha a két esetben nem ugyanaz a színész működik közre. Sőt, bizonyos szempontból még jobb is, ha másik színész jön, akit az egyszer már átélt jelenet nem tesz elfogulttá. Ebből logikusan az is következik, hogy az se nagyon számít, hogy a nyelv francia vagy angol. Ami azt illeti, Renoir, a legfranciább francia rendező, az *Egy szobalány naplóját* 1946-ban Hollywoodban, tehát angolul forgatta. Megváltoztatta ez a filmet?

Úgy látszik tehát, hogy Straubra, aki Renoirt, mint érvet idézi, a példa egyáltalán nem alkalmazható. Straub ragaszkodott a zajhoz, az utca lármájához, és a nyelvet nem tudó színészek nyelvbtlásaihoz. Ez nem pervertálás vagy természetellenesség. Ez legitimanipuláció. Manipulációs kényszer. A film mindaddig nem válik illegitimé, ameddig a manipuláció világosan felismerhető. Straub ezt tette. Filmjének nyelve e koncepció alapján valószínűleg nem fordítható, de reprodukálható, mert minden reprodukálható.

(. . .) A film jellegzetessége a szinkronitás. Ez két értelemben is érvényes. Aszinkron akkor, amikor a kép egy virágzó mezőt mutat, és ehhez zenét hallhatunk, tehát az aszinkronitás által egy szubjektív realitás jön létre. Technikailag pedig ezért aszinkron, mert a képet és a hangot két különböző apparátus, a kamera és a magnó veszi fel.

Sok fáradságba kerül, míg a kettőt egyesítjük, szinkronizáljuk. Az a fajta szinkronitás, amelyről Straub beszél, fikció, de fikció is előállítható. Azt az elvet azonban, amely szerint a film megvalósul és funkcionál, ez se meg nem erősíti, se meg nem cáfolja. Létrehozhatok egy látszólagos szinkronitást, de le is mondhatok róla. A nyelvet nem kell megváltoztatnom, de megtehetem és meg is tudom tenni. A szinkronizálástól való irtózás, amelyet Straub sok filmmel oszt, nem alkalmazható az elv ellenében, csupán a rossz tapasztalatok ellen irányulhat, amelyek a filmek dilettáns tolmácsolásából származhatnak. Az előzőek-

ben beszéltünk arról, hogy a mai figurák már nem beszélhetnek Strindberg stílusában. A mi szinkronizációtunk azonban lényegét tekintve megakadt a Strindberg-fordításoknál, mint hogyha nem is létezne nyelvi expresszionizmus stb. Nem lehet véletlen, hogy éppen most, amikor ezek a problémák felvetődtek, megjelent az első alapos tanulmány a szinkronizálás problémáiról. (Otto Hesse-Quack: Der Übertragungsprozess bei der Synchronization von Filmen.) Ebben első ízben kapunk kétségbeejtő anyagot a szinkronizálási munka során önkényesen alkalmazott változtatásokról. Előszavában a szerző hangot ad annak a benyomásának, hogy mindent, ami csak a társadalom egyetlen csoportjának nemtetszésével is találkozna a külföldi filmek szinkronizálása során kiirtanak. Ez természetesen nemcsak rosszindulatú manipuláció, hanem egy médiummal való visszaélés is, amely által jön létre, hogy egy új és idegen dimenzió: a szinkronstáb a rendező koncepciójába beleavatkozik és azt lerombolja. Eddig sajnos túl kevés az a kísérlet, amely arra irányul, hogy a fordítás munkáját a futószalag érzéketlen malmából kivegye és azt egy új kritikai filmértés szolgálatába állítsa.

Mínt hogy az idegennyelvű filmeknél a szövegépítéshez többféle hidat is lehet építeni, a feliratozás meghonosodott nálunk.

A világ legfontosabb filmfesztiváljain is alkalmazzák, úgyszólván meggyökerezett. Ez annál is inkább meglepőbb, mivel a feliratok barbár módon törnek meg

a kép kompozícióját. A rendezőnek, aki képeit nagyvonalúan fogalmazza meg, tulajdonképpen kínokat kéne elszenvednie, hogy koncepcióját az újra meg újra benyomott sorokkal megsemmisítik. És ami ennél is rosszabb, a befogadás intenzitását ezzel erőszakosan lecsökkentik. A kép finomabb mozgásai alig, vagy egyáltalán nem vehetők észre. Komoly formában felmerül tehát a kérdés, hogy melyik súlyosabb: a film hangjába való beleavatkozás, vagy a kép lerombolása? Ezzel szemben felhozható, hogy minden csupán szokás kérdése. Dehát a szinkronizálás maga nem lehet szokás kérdése? Ez az empirikus következtetés azonban még nem a megoldás. De a feliratok sem jelentenek megoldást. Csupán nyilvánvaló alibi-funkciót teljesítenek.

(. . .) Vannak nyelvek, amelyek a képpel együtt nem fordíthatók le közvetlenül. Ezek közé tartozik például a japán és az olasz. Vannak olyan filmek is, és Straub Othon-ja is valószínűleg ezek közé tartozik, amelyeket a fordítás segítségével nem is tudnánk megközelíteni. De ez nem a filmekben múlik elsősorban, hanem az időközben mumussá vált szinkron-tapasztalatokon. Tehát nem a filmeket kell megváltoztatnunk, hanem azt a metódust, amelynek során azokat lefordítják.

Nyomasztó, hogy a filmek nyelvi fordításait illetően csak szükségmegoldásaink vannak. Kell valamilyen lehetőséget találni arra, hogy megtaláljuk az adekvát eljárást, amely a nézőt nem klisékkel eteti

meg, hanem megfelelő szinten adja értésére a filmkészítő gondolatait. A szinkronizáció a medium-elmélet alkotórésze kell, hogy legyen. Ez ügyben azonban sajnos, még csak sűrű, de használhatatlan kezdeményezéseket találunk. Kevés az a filmes, aki megoldásokat és új kezdeményezéseket provokál. Straub ezek közé tartozik. Változásokat követel. Mi is.

\*

A szemelvénygyűjtemény végén állapítsuk meg, hogy a „legyen, – ne legyen” tulajdonképpen árnyék-vita. Leistner fogalmazza meg, hogy joggal vetik a szinkron szemére összes hibáját – szinkronizálni viszont kell, már csak azért is, mert a többi módszer még tökéletlenebb (ezt a szinkronizálás ellenzői is elismerik). A szinkron „hatalmas megműveletlen terület”, még nagyon sok lehetősége van a tökéletesedésre. Jobb szinkron kell – ez nem kérdéses, s a szinkronizálás ostromozói nagy szolgálatot tesznek, mert elősegítik a minőség – és ez az igazi vita tárgya – közeledését a tökéleteshez, az adekváthoz.

**Kovács Géza**

## **A magyar szinkron a felszabadulás előtt**

### *A szinkron születése*

A némafilm korában a mozik „kiabáló” embereket tartottak, akik magyarra fordítva mondták el a közönségnek az angol, francia és német nyelvű, a jelene-  
teket elválasztó és bevezető feliratokat. A század ele-  
jén Boda Dezső budapesti rendőrfőkapitány rendelte  
el az idegen nyelvű feliratok magyarral való felváltá-  
sát.

A filmművészet a hangosfilm megjelenésével elérte  
nagykorúságát, nemzetközisége viszont kérdésessé  
vált. A filmgyártók, a filmvásárlók és a közönség  
egyaránt nehéz helyzetbe kerültek, különösen azok-  
ban az országokban – természetesen ez volt a na-  
gyobb többség – amelyek nem voltak képesek hazai  
készítésű filmekkel ellátni a piacot.

Különböző kísérletek és eljárások próbálták áthi-  
dalni a nyelvi megértés nehézségeit.

A némafilmekből ismert feliratozás mellett meg-  
kezdődött a szöveg alakopirozása. Ez az eljárás ké-  
sőbb meggyökeresedett és elterjedt, de a korabeli  
közönség nem szívesen fogadta. A harmincas évek  
elején az analfabétizmus igen magas volt még Európá-

ban is – sokmillió közönségről kellett volna így lemondani.

A kapitalista filmgyártás üzleti szelleme ebbe nem akart belenyugodni.

1931-ben az amerikaiak Párizs melletti stúdiójukban sokverziós filmeket készítettek.

Ez úgy történt, hogy ugyanazon díszletek között, ugyanazon forgatókönyv alapján különböző nemzetiiségű színészcsoportokkal vették fel a filmet. A módszer rendkívül körülményes és drága volt, más megoldást kellett keresni.

Megkezdődtek az „egyidejűsítési” – szinkronizálási kísérletek. Kezdetben nagyobb egységekben, felvonásonként vették fel a dramaturgok által lefordított, a képhez hozzáigazított szöveget, majd felismerték a felvonás kisebb-nagyobb tekercekre való feldarabolásának előnyeit. A sok pontatlanság miatt gépi megoldásokat kerestek. A németek által kidolgozott Tapoly – Tobis – Polyphon eljárást így ismertette a Filmkultúra 1935. áprilisi számában Karbán József:

„Ennél az eljárásnál a film egyik kópiája szolgál alapul. Az idegen beszéd fonetikáját pontosan kimérik és kb. 60 cm korongra átrajzolják. Ugyanide – az idegen nyelvnek megfelelően – kerül a lefordított szöveg is, amely az előbbihez hanghordozásban és ritmusban hasonlít. A papirosból készült korongot felerősítik a vetítógéppel egyidejűleg forgó gépezetre és a beszélőnek egy-két próba után a felírt és pontosan beosztott szöveget a korong mögött lévő mikro-

fonba kell elmondania. A kellő beszédszünetek és egyéb utasítások a korongon mind megtalálhatók és egy elmésen megszerkesztett mutató mindenkor pontos útbaigazítást nyújt.

Ezzel az eljárással készült egyidejűsítések meglepő pontosak, azonban az előkészítés igen sok időt vesz igénybe. Hátránya, hogy a beszélő helyhez van kötve és a figyelme csupán a korongra összpontosul. Az ebből származó hátrányokra nem kell bővebben rámutatni.”

A magyar szinkrontechnikai kísérletek 1932-ben kezdődtek. Elsőnek Kovács G. Mihály szabadalmaztatta eljárását, amely elveti a kis egységekre, jelentekekre bontott szinkronizálási módszert. A képre sincs szüksége, az eredeti film hangja egy fejhallgatón jutott a színész fülébe, mégpedig egy fél fejhallgatón. a másikkal a saját szövegmondását hallhatta. A magyar szöveg az eredeti, hallható idegen nyelvű szöveggel egyidőben szalagon vonult el a színész szeme előtt, aki a magyar szöveget *nézve*, az idegent *hallgatva* mondta szerepét a mikrofonba.

Voltak más eljárások is: 1935-ben már 3 különböző technikával működő szinkronműteremről tudósított a Filmművészeti Évkönyv: a Kovács és Faludi cég mellett a Wucsinszky–Meitner féle „Synchrophor” és a Magyar Filmiroda „Szinkron KFT”-je foglalkozott utószinkronizálással.

## *A magyar szinkronizálás kezdetei*

A szinkronizálás technikai – gazdasági bázisának kialakulásával párhuzamosan politikai – kultúrpolitikai kérdésként is jelentkezett.

Nyugat-Európa országaiban a szinkronizálás – mindenekelőtt gazdasági érdekből – rohamosan terjedt. Franciaországban 1935-ben 466 filmet mutattak be: 386 franciául beszélt, és ebből 251 volt franciára szinkronizált külföldi film.

De a legvonzóbb példákat a fasiszta Olaszország és a hitleri Németország szolgáltatta a Horthy-korszak „keresztény kurzusa” számára. Egy korabeli hírlapíró így számol be erről:

„Olaszországban a Duce másfél évvel ezelőtti nemzeti szempontoktól vezetve rendeletileg tette kötelezővé az összes bemutatandó külföldi játékfilmek utószinkronizálását. . . Nem sokkal a rendelet életbelépeése után, 1935 őszén alkalmam volt végigutazni Itálián és megfigyeltem az utószinkronizált filmeket . . . Bizony, a kezdet nehézségei erősen érezhetőek voltak a filmekben. . . Az erős nemzeti érzéstől vezetett fasiszta közönség azonban még így is lelkes tapssal fogadta a filmeket . . .” (Dr. Ágotai Géza, Filmkultúra, 1935. június 1.)

1935-ben valóságos szinkronvita bontakozott ki a sajtóban. Jól érzékeljük ezt, ha átlapozzuk a Lajta Andor szerkesztette Filmkultúra c. havi folyóirat

1935-ös évfolyamát, valamennyi szám foglalkozik a szinkronizálás különböző kérdéseivel.

A vita nyitányának azt a K. J. jelzésű cikket tekint-  
hetjük, amely a folyóirat 1935. márciusi számában  
jelent meg „A szinkronizálás pénzügyi és lélektani  
szükségessége” címmel.

A szerző szerint a szinkronizálást „nagyon sokan  
ellenzik, míg mások helyeslik.” Sorra veszi a szinkro-  
nizálás mellett szóló érveket. Külföldi tapasztalataira  
hivatkozva megemlíti egy spanyol kormányrendeletet,  
amely a nagyfokú analfabétizmus miatt 1934-től a be-  
hozott idegen nyelvű filmek 25%-ának szinkronizálá-  
sát írja elő. „Mi a helyzet nálunk?” – folytatja. –  
*Magyarországon az analfabéta számarány igen ala-  
acsony. Talán már alig van.* Bár az analfabétizmus  
1920 és 1930 között valóban csökkent, az igazság az,  
hogy az 1930-as népszámlálás 735 ezer lakost, az  
egész népesség mintegy 10%-át találta írástudatlannak.

„*De nehezen olvasók vannak*” – folytatódik az  
érvelés a szinkron mellett. „Ha egy ilyen ember el-  
megy moziba, nem tudja elolvasni a kép alatt megje-  
lenő szöveg első betűit sem, mert a szűkreszabott hely-  
miatt a felirat igen rövid időn belül eltűnik.” A fogal-  
mazás itt is igen szemérmes, az összlakosság abszolút  
többsége nem végzett többet néhány elemi iskolánál,  
tehát a számbajöhető közönség nagyobb része az ol-  
vasási képesség hiánya miatt nem látogatta a mozikat.  
Hogy mennyire a szegény néprétegek, vagy félanalfa-  
béta közönség megnyerése a szinkronizálás fő célja,

azt más hozzászólók is kimondták a vidéki mozik nehéz, válságos helyzetét ecsetelve. Egy Heves megyei mozitulajdonos így írt erről: . . . a kis vidéki mozik közönsége különböző rétegekből kerül ki és a *rentabilitáshoz mindegyikre szükség van* . . . Már most a közönsége 10–20%-a magasabb képzettségű kulturált ember . . .” (Filmkultúra, 1935. ápr. 1.) „Szerintem, és azt hiszem, sok alföldi mozistársam véleménye szerint is, a vidéki mozgószínházakat egyedül a magyar szinkron mentheti meg . . . legalábbis addig, amíg évenként nem lesz 40-50 magyar gyártmányú film.” (A nagykőrösi mozi igazgatójának hozzászólása, Filmkultúra, 1935. május 1.)

A szinkronpártiak mindezek ellenére kisebbségben maradtak. A mozitulajdonosok és a forgalmazók az amúgyis bizonytalan gazdasági helyzetben nem óhajtottak további költségeket vállalni. A szinkronizálás tökéletlenségére hivatkoztak, a vidéki mozikat inkább bezárták, mintsem új kockázatokat vállaljanak. Az 1929. évi 539 mozival szemben 1934-ben 398 mozi volt az országban és a csökkenés háromnegyedét a vidéki – falusi mozik adták.

### *Az 1935-ös film- és szinkrontörvény*

A „magyar kultúrfőlény” realistább ítélőképességű politikusait két filmvonatkozású jelenség készítette cselekvésre, vagy legalábbis valamiféle kezdeményezésre.

Az imént beszéltünk a mozik, főleg a vidékiek – számának csökkenő tendenciájáról, amely a 30-as évek első felében volt észlelhető. Ezek a tények a környező államok helyzetével összevetve még riasztóbbak voltak. Egy összehasonlító elemzés kimutatta, hogy az 5 000 lakosig terjedő községekben levő mozik Ausztriában 82%, Csehszlovákiában 61%, Jugoszláviában 46%, Magyarországon 26%-át teszik ki az ország moziparkjának. (Filmkultúra, 1935, április 1. 6. l.)

A moziszakmá általános sorvadásán belül észlelt rohamos vidéki hanyatlásban politikai és kultúrpolitikai veszélyt láttak, különös tekintettel a „kultúrfőlényre” alapozott irredenta propagandára.

A mozik számának csökkenése összefüggött a hangosfilm okozta nyelvi nehézségekkel és a magyar filmgyártás versenyképtelenségével.

Az 1934. augusztus 1. és 1935. július 31. között bemutatott 237 film közül

amerikai	139
német	50
angol	14
magyar	13
francia	11
osztrák	8
olasz	1
dán	1

A magyar gyártmányú filmek közül csak 9 volt magyar nyelvű, 4 kizárólag német verzióban készült.

A nehéz helyzetben a Gömbös-kormány megalkotta az akkor negyvenéves magyar kinematográfia történetének *első film-törvényjavaslatát*.

A szinkronizálási törvényjavaslatot – amelyet a mellékletben közlünk – leveldi Kozma Miklós belügyminiszter terjesztette a Ház elé 1935 június 11-én. A filmügyek akkoriban a belügyminiszter hatáskörébe tartoztak. Kozma Miklós személyében olyan miniszter állt éppen a belügyi tárca élén, aki korán felismerte az új tömegkommunikációs eszközökben (rádió, hangosfilm) rejlő „nemzetnevelő” propagandalehetőségeket, az egyre jobban fasizálódó „keresztény kurzus” számára.

A rövid indoklásban Olaszország és Németország példájára hivatkozott, majd elsősorban a vidéki moziüzemek gazdasági fellendülését remélte a törvény végrehajtásától.

A törvényjavaslat ravaszul volt megfogalmazva. Az idegen nyelvű filmek magyarra szinkronizálása ellen nyilván szinte senki sem emelte volna fel a szavát – leszámítva az újabb kiadásoktól féltő forgalmazók és mozisok egy – valószínűleg nagyobbik – részét. De a szinkronizálás csak az a trójai faló volt, amelybe a kormány becsempészte azokat az eszközöket, amelyek megkönnyítették a filmszakma jobboldali kisajátításának, gleichsaltolásának lehetőségét.

Eszrevették ezt az érdekelt mozisok is. Az OMME 1935. június 17-én tartott választmányi ülésén dr. Vári Rezső ügyvéd figyelmeztette a választmányt: „A

törvény nemcsak a szinkronizálásról intézkedik, hanem kerettörvény is, amely felhatalmazást ad a kormánynak az összes mozgóképszínházakkal kapcsolatos kérdések rendezésére. Ennek az a gyakorlati jelentősége, hogy a belügyminiszter minden minisztertanácsi határozat nélkül is dönthet alapvető mozgóképszínházi kérdésekben”. (Filmkultúra, 1935. júl. 1. 42. oldal.)

Így hát a jámbor szinkronizálási törvény tulajdonképpen annak az erőszakos beavatkozásnak volt az előkészítője, amely három év múlva, az 1938-as zsidótörvény, és a Filmkamara felállítása nyomán a magyar filmgyártást és forgalmazást egyre inkább a háborús, nacionalista, fasiszta propaganda szolgálatába állította.

A törvényjavaslat képviselőházi vitáját 1935. június 18-án és 19-én tartották. *Meskó Rudolf* előadói beszédeiben nemzeti, kulturális, közjóléti és közgazdasági szempontokkal támogatta a törvényjavaslatot.

Az utóbbival kapcsolatban elhangzott az a remény, hogy a szinkronizálás megnöveli a filmek átfutási idejét, kevesebb filmet kell behozni külföldről, „kevesebb külföldi fizetésre lesz szükségünk, vagyis a magyar nyelvű filmek számának szaporodása külkereskedelmi mérlegünk javítására is alkalmas.” (Filmkultúra, 1935. július 1. 4. oldal.)

Az előadó beszéde végén rámutatott a szinkronizálási igény átmeneti jellegére: „Természetes, hogy az utószinkron, mint nélkülözhetetlen átmeneti intézke-

dés abban a pillanatban elveszti jelentőségét és létjogosultságát, amint a belföldi magyar filmgyártás a mozgófényképüzemek filmszükségletét biztosítani tudja. (4. oldal) A törvényjavaslat vitájában négy képviselő szólalt fel. *Törs Tibor* a kormánypárt nevében a nemzeti frázisok puffogatása után ugyancsak átmenetiségről beszélt: „Nyilvánvaló, hogy ez a javaslat csak átmenet, csak út, lehetőség ahhoz, hogy nagymértékben hozzásegítsen bennünket a magyar filmgyártás kifejlesztéséhez.” (7. oldal) *Bródy Ernő* a polgári ellenzék nevében támogatva a javaslatot imígyen adott ötleteket a magyar filmgyártás tematikája számára: „Helyes volna . . . ha a magyar filmek világhódító körutat tehetnének és ennek a magyarságnak eredetiségét, zamatát, lelkiségét kifejezésre tudnák juttatni azokban a filmekben, amelyek kivinnék ennek a kis országnak hírét széjjel az egész világban.”

Mit javasol tehát *Bródy*, a budapesti liberális polgárság egyik képviselője: „Én, aki olyan korszakban nőttem fel, amikor a Népszínházban *Blaháné* lépett fel, aki megtestesítette a magyar géniuszt, visszakívánom ezt a kort (Felkiáltások jobb felől: Mi is!) Visszakívánom azt a kort, amikor a magyar népszínmű termékek voltak a legdivatosabbak Magyarországon. Ez nem is utópia. Csak arra emlékeztetem a T. Képviselőházat, hogy *Zilahy Lajosnak Süt a nap* c. darabja, amely teljesen a magyar falu világában játszódik, milyen tetszést, elismerést aratott. Szeretném, ha ilyen remekművek, mint a *Süt a nap* jönnének és

foglalnának helyet mind a magyar színpadon, mind a magyar filmen. Mert igenis, nekünk a fővárosban is szükségünk van arra, hogy mindig új erőt merítsünk a magyar néplélekből. (Úgy van! Úgy van! – Taps a jobb oldalon.)” (10. oldal)

A hazafias körítés arra is szolgált, hogy Bródy a filmérdekeltségek azon nyugtalanságát is szóvá tehesse, amelyek a már említett 2. paragrafusban lappangó veszélyek nyomán keletkeztek. Két további hozzászóló után Kozma Miklós belügyminiszter zárta le a vitát a törvény távlati célkitűzéseit hangsúlyozva:

„A szinkron-kérdést másodrangú kérdésnek tekintem, mert nem ez az elsődleges cél . . . A film hatása, hogy tudniillik tényleg odasorakozott a nyomtatott betű, a művészetek és a rádió mellé abból a szempontból, hogy milyen óriási *nemzetnevelő hatása* van, kétségtelen tény. Ez a hatás tulajdonképpen talán sokkal nagyobb, mint ahogy mi ma még elgondoljuk.” (17. oldal)

A törvény elfogadása után a belügyminiszter rendeletekben szabályozta a szinkronizált filmek bemutatásának arányát.

180 100/1935. B. M. számú rendelet 1935. augusztus 1. és 1936 január 31. között minden mozit kötelezett arra, hogy teljes műsora 10%-át magyar nyelvű filmekből állítsa össze, ennek fele szinkronizált idegen film lehetett.

1936. január 31–augusztus 1 között már 15%-os

arányt írt elő, ebből kétharmad lehetett szinkronizált film.

A következő évben módosították a rendeletet, mégpedig a szinkronizálás hátrányára. 1936. aug. 1 – 1937. júl. 31. között a rendelet már 20%-ban határozta meg a magyar nyelvű filmek bemutatási arányát, de a szinkronizált idegen filmek aránya ezen belül nem változott, sőt az ún. „cenzúrajegyek” kiadási aránya – amely eddig egyformán ösztönözte és honorálta az eredeti magyar, illetve a szinkronizált filmek bemutatását – jelentősen megváltozott az eredeti magyar filmek javára.

Mi történt közben? A választ maga a belügyminiszter adta meg a képviselőházban:

„Az a törvény . . . amelyet a múlt év nyarán a parlament elé hoztam . . . *hatásában máris érezteti azt, hogy megfelel a várakozásoknak, sőt tulajdonképpen felülmúlta azokat a várakozásokat* amelyeket én . . . hozzáfűztem . . . Már akkor rámutattam arra, hogy a szinkron ügy nem elsődleges cél. A szinkron ügy másodlagos cél volt, mert csak az esetben volt hivatva nagyobb szerepet játszani, ha nem gyártatnék kellő számú magyar film. A szinkron, mint metódus bevált, mint üzlet szintén beválhat, de azt eredményezte, hogy szinkron helyett – és ez kívánatos és öröndetes – inkább magyar nyelvű filmeket gyártanak.” (Filmkultúra, 1936. február 1. 6. oldal)

A törvény tehát elsősorban a magyar játékfilmgyártásnak adott lendületet. De milyen filmeknek? Ne-

meskürty István az 1931 májusa és 1938 decembere között készült 132 egész estés játékfilm elemzése során írta: „Ezek a régi magyar hangosfilmek olyanok, amilyenek az uralkodó osztály és a kispolgár látni óhajtotta önmagát, múltját, jelenét és jövőjét . . . A szélesebb publikum körében viszont mégis azért állták meg a magyar filmek a helyüket, mert a legtöbb néző képtelen volt kellő gyorsasággal követni a gyorsan pergő feliratokat, kényelmesebb volt anyanyelven hallani a szöveget. Ennek folytán viszont a magyar film színvonala szükségszerűen fokozatosan csökkent. Az 1937-es, vagy 38-as év átlagszínvonala alacsonyabb volt, mint mondjuk az 1934-es vagy 35-ös évé. Hogy a közönség mennyire talán írni–olvasni sem tudó, de mindenesetre egyszerűbb emberekből állott, . . . arra a *népszínművek* gyakori filmrevétele is példa.” (Nemeskürty István: *Vágyak tükörképe. Fejezetek a magyar hangosfilm első évtizedének történetéből. Film-tudományi Szemle, 1974. 29. oldal*)

Paradox helyzet állt elő: a szinkronizálási törvény, amely egyebek között az idegen kultúrák, filmművészeti értékek (amelyekből persze a legszámottevőbb, a szovjet filmművészet radikálisan ki volt zárva) megismerését és befogadását is előmozdíthatta volna, a nacionalista – fasiszta viszonyok között még mélyebbre szállította le az igényeket, és a nézők növekvő seregét kiszolgáltatta a hazai filmgyártás sekélyes és romboló hatásának. Így elmondhatjuk: a felszabadulást megelőző évtized szinkronizálási törekvései –

amennyiben megvalósultak – nem vezettek eredményre, sőt a sovinszta bezárkózás, fasiszta demagógia, a szellemi igénytelenség növekvő térnyerését segítették elő.

A filmszakmát az 1938-as törvények után kisajátító jobboldali dzsentri, katonatiszti, hivatalnoki-köröknek már nem állt érdekében, hogy a silány magyar filmnek magyar nyelven megjelenő külföldi konkurenciáját támogassák. Igaz, hogy ez a konkurrencia – ami az angol, amerikai és francia filmeket illeti – a háborús években egyre jobban csökkent a behozatalt tiltó rendelkezések nyomán. Helyüket olasz és német filmtermékek vették át, riasztó képet festve a fasiszta és nemzeti szocialista „művészet” elfajulásáról.

### *A törvényjavaslat*

A törvényjavaslat szövege a következő:

1. paragrafus. A magyarországi mozgófényképipar előrehaladásához képest biztosítani kell, hogy magyar nyelvű hangos mozgófényképek (hangos filmek) megfelelő arányban előadásra kerüljenek.

Évégből a belügyminiszter elrendelheti, hogy a mozgófényképüzemek megfelelő arányban magyar nyelvű hangos mozgófényképeket adjanak elő.

A belügyminiszter megállapíthatja, hogy az előadásra kerülő magyar nyelvű hangos mozgófényké-

peknek milyen hányada legyen Magyarországon készült: ameddig a körülmények indokolják, hogy az előadásra kerülő magyar nyelvű hangos mozgófényképek bizonyos hányada magyar nyelvre Magyarországon áttett mozgófénykép legyen.

2. paragrafus. Ezt a törvényt a belügyminiszter hajtja végre, végrehajtása érdekében a mozgófényképüzemekre, a mozgófényképek hatósági ellenőrzésére, a magyar filmgyártás fejlesztésére és a filmbehozatalra fennálló jogszabályokat a szükséghez képest kiegészítheti és módosíthatja.

Amennyiben a törvény végrehajtása más miniszter hatáskörét is érinti, úgy a belügyminiszter az érdekelt miniszterekkel egyetértően jár el.

3. paragrafus. E törvény hatálybalépésének idejét a belügyminiszter rendelettel állapítja meg.

A törvényjavaslat indokolása: A mozgófényképüzemek ez idő szerint igen kevés magyar nyelvű hangos mozgófényképet mutatnak be, mert a mozgófényképüzemek mozgófénykép-szükségletét a magyar filmgyártás még nem fedezi.

A törvényjavaslatnak éppen az a célja, hogy az ilyen mozgófénykép minél nagyobb számban való bemutatását – más államokhoz (pl. Olaszország, Németország) hasonlóan – előmozdítsa. Ennek egyrészt nemzeti és kulturális, másrészt közjóléti (szociális) és közgazdasági szempontból is igen nagy a jelentősége. De vitathatatlan üdvös eredménye azért is, mert a

mozgófényképüzemeket látogató, idegen nyelvet azonban nem értő közönség részére magyar nyelvű hangos mozgófényképnek nagyobb számban bemutatását biztosítja. Ettől pedig elsősorban a vidéki mozgófényképüzemek gazdasági fellendülése várható.

A törvényjavaslat az említett célokat az első szakaszban meghatározott módon kívánja biztosítani. Mivel előre nem állapítható meg, illetőleg a magyar filmgyártás mindenkori mértékétől függ, hogy a nyilvános előadásra szánt idegen nyelvű hangos játékfilmeknek hány százalékát szükséges utólag belföldön magyar nyelvre áttenni, ezért ad a javaslat a belügyminiszternek általános felhatalmazást e hányad megállapítására.

A törvényjavaslat 2. paragrafusában foglalt rendelkezések az 1. paragrafusban foglalt rendelkezések ok szerű következményei. A nyilvános előadásra szánt idegen nyelvű játékfilmek bizonyos hányadának utólag belföldön magyar nyelvre áttételével kapcsolatban ugyanis az ebben a paragrafusban felsorolt kérdéseket ez idő szerint szabályozó jogszabályok kiegészítése s módosítása válik szükségessé.

A 3. paragrafusban foglalt rendelkezés indokolást nem igényel.

A fentiek előrebocsátása után tisztelettel kérem a T. Képviselőházat, hogy a mozgófényképek előadásában a magyar nyelv érvényesülésének biztosításáról szóló törvényjavaslatot elfogadni méltóztassék.

Újhelyi József

## A szinkronizálás kezdetei a szocialista Magyarországon

### *A kezdés korszaka*

A szinkronfilmek gyártásával köztudomásúan megalakulása óta a Pannónia Filmstúdió foglalkozik. A stúdió 1951-ben jött létre, a Hunnia Filmstúdió szinkronfilm-főosztályából. Megalakulása idején a Magyar Szinkron Állami Vállalat néven működött a stúdió. Jelenlegi nevét 1957-ben kapta.

A filmek szinkronizálásának munkája 1948 őszén kezdődött. Először a MAFILM-nál, majd néhány hónap múlva a Magyar Filmgyártó Vállalatnál (Hunnia Filmstúdió). Ezen a téren semmiféle előző tapasztalat nem volt. A szinkronfilmek dolgozói saját ötletességük, elképzeléseik alapján próbálták a szokatlan, új feladatokat megoldani. Az első elkészült filmek primitív próbálkozásoknál aligha voltak egyebek. Érdemes megemlíteni egy ilyen film elkészítésének akkori módszerét.

A szövegírás volt a legkényesebb rész. Ez úgy történt, hogy megszámozták az eredeti film szövegében a szótagokat, a szavakból kiírták a magánhangzókat, majd igyekeztek ugyanolyan szótagszámú magyar szót találni, amelyben azonos magánhangzók is vol-

tak, mint az eredeti oroszban. A szöveghűség gyenge lábon állt. Hogy tartalom és mondanivaló szempontjából hű legyen az eredetihez, de ugyanakkor játszható, irodalmi szempontból is kifogástalan legyen, ne csak a színész szájmozgását, hanem gesztusait is vegye figyelembe, hogy pontos és kifogástalan műfordítás és egyben technikailag is tökéletes, vagyis szinkron legyen, ilyen kívánság fel sem merült. Még az sem volt elsőrendű követelmény, hogy legalább valamennyire értelmes szöveget adjanak, olyan szöveget, amely nemcsak önmagában értelmes, de valami köze is van a képen látható cselekményhez. Ez a követelmény azért nem merült fel, mert megoldhatatlannak látszott. Annál inkább így volt, mert a szöveg íróasztal mellett készült. A szövegírók előtt ott volt az eredeti szöveg és annak nyersfordítása, de nem nézték a filmet szövegírás közben. Hogy a szöveget vágóasztalon kell írni, erre a gondolatra csak jóval később jöttek rá.

A hangfelvétel ugyanilyen primitív módon készült. Az elkészült magyar fordítást külön szalagra kopírozták, amit szinkronban vetítettek a képpel. Miközben a film pergett, erről a szövegszalagról olvasta be a színész a magyar szöveget. Természetes, hogy így átélésről, színészi alakításról szó sem lehetett.

A legelső magyarul beszélő film a *Hősök hajója* volt. Szövegét több dramaturg közös erővel készítette. A film rendezője Fejér Tamás, főszereplői Gáti József és Tapolczai Gyula voltak. Fejér Tamáson kívül a Hunnia több rendezője is kísérletezett szinkron-

film-készítéssel. Valóban nem lehet ezen filmek nagy részét mai mértékkel kísérletnél többre értékelni. Szemes Mihály, Zákonyi Sándor, Gertler Viktor, Keleti Márton vettek részt ebben a munkában egy-két film elkészítésével.

1948-ban összesen három film szinkronizálása készült el. Készítőik a rendezők kivételével új emberek voltak, akik akkor kerültek a filmgyárba. Sokan közülük ma is nálunk dolgoznak és élethivatásuk lett az akkor megismert szinkron.

1949-ben megalakult a filmgyár Szinkron Főosztálya, amely kezdetben 20–25 főt foglalkoztatott. A létszám 1950-ig fokozatosan 80–85 főre növekedett. A szinkronizált filmek száma is növekedett. 1949-ben 12, 1950-ben 19 magyarul beszélő film készült el. Rendezői ezeknek a filmeknek a már felsoroltakon kívül új emberek, Dienes Ferenc, Vas János, Szajkó Ferenc, Luttor Mária voltak.

Érdekes megemlékezni a filmek fogadtatásáról. A sajtó az első film kivételével az újdonságoknak megfelelően, mint érdekes eseményt regisztrálta, bár a kritika inkább hallgatott. Ez természetesen érthető, mert ezek a szinkronizált filmek nem voltak még művészi mértékkel mérhetőek. 1950-re ezen a téren is nagyot változott már a helyzet. Az első film azonban annyira rossz volt, hogy le kellett venni a műsorról. Hosszú ideig ez a film volt a szinkron ellenzőinek fő érve a szinkron ellen. Tárgyilagosan be kell vallanunk, hogyha nem is ilyen mértékben, de még később is

produkáltunk ilyen „érveket”. A nézők azonban örömmel fogadták az újdonságot. Főleg a munkáslakta kerületek moziközönsége volt hálás a magyar hangért. Még nagyobb sikerük volt vidéken a szinkronizált filmeknek. A nézők nagy része magyar filmnek tekintette és úgy képzelték, hogy eredetileg is magyarul beszéltek a szereplők. Sok levelet kaptunk ez idő tájt faluról. A levélírók például az iránt érdeklődtek, hogyan tudott Bondarczuk elvtárs ilyen jól megtanulni magyarul.

Az első magyarul beszélő filmek kivétel nélkül szovjet filmek voltak. Csak 1951-ben, hároméves gyakorlati munka után fogtunk hozzá az első másnemzetiségű film elkészítéséhez.

Nem lesz érdektelen megemlíteni azt, hogy az első nyugati film, amit szinkronizáltunk 1951-ben, a *Botrány Clochmerlben* című francia satirikus film volt. A filmet az Átvételi Bizottság többször megnézte, de nem tudtak határozni az átvétel felett. Már két éve volt a film az országban és még mindig folyt a vita az átvételről. Egyszer Révai József is megnézte a filmet és rögtön nemcsak azt döntötte el, hogy át kell venni, hanem azt is, hogy feltétlenül szinkronizálni kell. Ez a körülmény ráterelte a figyelmet erre a filmre. Egyrészt ezért, másrészt azért, mert a francia nyelvről való átültetés elég nehéznek tűnt, fokozott gonddal igyekeztünk elkészíteni. A munka jól sikerült és abban az időben egyik legnagyobb sikerű szinkronfilmünk volt.

Visszatérve a kezdeti időszakára, érdemes feljegyezni az elsők között készült néhány szinkronfilm címét. A *Hősök hajója* után *Dr. Pirogov*, *A kormány tagja*, *A vörös nyakkendő*, majd néhány egyéb után már jelentősebb filmek, az *Ifjú gárda* és *A nagy hazafi* következett.

*A kormány tagja* volt az első olyan film, amely már elfogadható módon sikerült. Rendezője Keleti Márton, a főszereplője Bulla Elma volt. De az a film, amely már mai mértékkel mérve is igazi szinkronfilmnek tekinthető, mint elmélyült nagy művészi erővel kidolgozott munka, *A nagy hazafi* című kétrészes film volt. Nagy számú szereplője között ott voltak sokan az élvonalbeli színészek közül. Ezt megelőzően készült *Az ifjú gárda*, már nagy közönségsikert ért el. A filmet díszbemutató keretében vetítették először. A sajtó is nagy figyelemmel fogadta és elismerően írt a sikerült szinkronról.

A szinkronizálás munkájába egyre több színész kapcsolódott be. Közöttük olyan kitűnő művészek, mint Major Tamás, Gózon Gyula, Urai Tivadar, Tolnai Klári, Balázs Samu, Tapolczai Gyula. De felsorolhatnánk élvonalbeli színészeink túlnyomó többségét.

Nemcsak a szinkronizált filmek száma nőtt évről-évre, nemcsak egyre változatosabbak lettek ezek a filmek, hiszen a legkülönbözőbb filmgyártó nemzetek filmjeiből kerültek kiválasztásra, hanem a gyakorlattal együtt emelkedett a filmek művészi színvonala is.

Fordulópontot jelentett a szinkronizálás történeté-

ben amikor 1949-ben meghívtuk Magyarországra Sz. A. Gudkov szovjet szinkronfilmrendezőt, aki ez évtől kezdve, 1953-ig, évenként 6 hónapot töltött nálunk. Gudkov elvtárs ismertette meg dogozóinkkal a szovjet szinkronfilmgyártás módszereit, technológiáját. Segítette, tanította azokat a fiatalokat, akiket erre a munkára igyekeztünk kiképezni.

Ebben az időben már egyre több fiatal került a stúdióba, akik itt ismerkedtek meg a filmszakmával is. Rövid idő alatt kinevelődött egy teljesen új gárda, akik a filmgyáron belül kizárólag szinkronfilmekkel foglalkoztak.

A játékfilmgyártás dolgozói közül azok, akik részt vettek az első szinkronfilmek készítésében, rövid idő múlva abbahagyták a munkát. Része volt ebben bizonyára annak is, hogy a szinkronfilmek elkészítésére fordított munka és erőfeszítés nyomán korántsem várhattak olyan anyagi eredményt és erkölcsi elismerést, mint a játékfilmtől.

Gudkov elvtárs munkája eredményeként meggyorsult a szakmai fejlődés. Munkánk mindinkább elvesztette kísérleti jellegét és azok a fiatalok, akiket tanított, egyre jobban elsajátították a szinkronizálás titkát. Így történt, hogy az 1950-es évben és attól kezdve már egymás után készültek a jól sikerült szinkronfilmek.

1950 év végén elért eredményeink alapján, a filmszakma vezetői elérkezettnek látták az időt a szinkronfilmgyártás önállósítására. Határozat született,

hogy létre kell hozni a szinkronfilmek készítésével foglalkozó stúdiót. Ekkor kezdtünk hozzá az új stúdió szervezéséhez és 1951 július 1-én megalakult stúdióink, akkori nevén a Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalat. Ezzel lezárult a felszabadulás utáni magyar szinkronfilm előtörténete.

### *A szinkronstúdió megalakulása után*

Nagy reményekkel, bizakodással kezdtük az önálló életet. Valamennyien arra számítottunk, hogy azért hozták létre a szinkronstúdiót, mert azt a feladatot akarják ránk bízni, hogy rövid idő alatt számoljuk fel a filmek feliratozását és minden külföldi filmet szinkronizáljunk. Mi ezt a feladatot 3–4 év alatt gondoltuk végrehajthatónak és meggyőződésünk szerint ezt meg is tudtuk volna valósítani.

Éz azonban hosszú ideig nem következett be. Később ugyan már több filmet szinkronizáltunk évente, mint amennyit a MOKÉP bemutatott, de ez csak azért volt lehetséges, mert 1961 óta már a televízió részére is készítettünk szinkronfilmet. A mozikban vetített filmeknek a fele ebben az időben is feliratozva jelent meg.

Reményeink tehát nem váltak valóra. Az évenként elkészített filmek száma nem növekedett, vagy alig növekedett 1951 és 1956 között.

Számszerűen ez így alakult:

1951-ben	24 db
1952-ben	24 db.
1953-ban	23 db.
1954-ben	24 db.
1955-ben	28 db.

1956-ban 35 db. volt a tervelőirányzat. Az ellenforradalom okozta kényszerleállás miatt azonban csak 28 készült el.

Ha megvizsgáljuk, mi volt az oka annak, hogy a szinkronfilmek száma nem emelkedett olyan mértékben, mint ahogy az kívánatos lett volna, akkor meg kell mondanunk azt, hogy ennek részben oka volt a filmbehozatal nehézsége, a külföldön gyártott filmek számának csökkenése. (Ez főleg a szovjet filmekre vonatkozott.) Ezen túlmenően, vagy méginkább, oka volt a filmszakma néhány felelős vezetőjének helytelen, szinkron-ellenes nézete. Természetes, hogy több filmet nem készíthettünk el, mint amennyit a tervben előirányoztak. De évről-évre nagy harcot folytattunk azért, hogy emeljük fel a tervszámokat. Nem fogadtuk el azt a nézetet, hogy nincs szükség több szinkronfilmre. Vitatkoztunk azokkal, akik nem látták be a szinkron jelentőségét. Még elméleti indokokat is találtak a számszerű fejlődés akadályozására. Inkább kevesebbet, de jobbat – mondták. Majd gazdasági okokra hivatkozva utasították el a több szinkronfilmet.

Ilyen körülmények között erőfeszítésünk kettős

irányú volt. Egyrészt törekedtünk a filmek művészi és technikai színvonalát folyamatosan javítani, másrészt sorozatos intézkedésekkel, technikai újításokkal, rendszeresen csökkentettük a szinkronizálás idejét és az önköltséget.

Munkánkban nagy nehézséget jelentett az, hogy ebben az időben a vállalat munkahelyei a város kilenc különböző helyén voltak szétszórva. A munkahelyek túlszűfoltak, egészségtelenek voltak. Műszaki felszerelésünk és műtermeink csak a legminimálisabb követelményeket vagy még azokat sem elégítették ki. Minden nehézség ellenére filmjeink művészi színvonala emelkedett. Ezt leginkább azok a filmek mutatták, amelyeknél az eredeti film is színvonalas alkotás volt. Ezek szinkronizálása rendszerint művészi sikert és a közönség elismerését jelentette számunkra. Ilyenek voltak például a Gorkij trilógia filmjei, a Maxim filmek, az *Egy életen át*, stb.

A művészi fejlődést jelentette az is, hogy ebben az időben már a legkülönbözőbb nemzetiségű filmeket is szinkronizáltuk. De újabb eredményt jelentett az, amikor elkészült az első film, amelynél a dalokat is szinkronizáltuk. Még 1951-ben történt hogy a Boldog nyár című szovjet film valamennyi dalszövegét és kórusát szinkronizáltuk és ezidőtől kezdve rendszeresen ültettük át a dalszövegeket is magyar nyelvre.

Az első olyan film, amely versszövegek szinkronizálásával készült, a *Sevcsenko* című film volt. Sevcsenko verseket ültettünk át, elég jól sikerült szinkronitással.

## *Az új szinkronstúdió felépítése*

Rendkívül nagy jelentőségű esemény volt a szinkron történetében, hogy évekig tartó várakozások és sok huzavona után 1954 végére felépült a Vöröshadsereg úton az új szinkronstúdió. A stúdió építésére még 1950-ben született határozat. A határozat megszületéséhez hozzájárult az is, hogy Gudkov elvtárs meggyőzte az illetékes vezetőket arról, hogy a szinkron nem maradhat tovább a régi helyén, mert így nem képes fejlődni. Hozzájárult az új stúdió felépítéséhez az is, hogy a régi helyén a szinkron a Hunnia filmgyár néhány helyiségét is elfoglalta és a Hunnia igyekezett megszabadulni az „albérlőktől”. Hozzájárult továbbá az, hogy kétségtelenül ily módon lehetett leg gazdaságosabban megoldani azt a problémát, hogy több legyen a magyarul beszélő filmek száma, amelyek bizonyos mértékig magyar filmeket pótolnak. Az új filmgyár felépítésére abban az időben nem volt gazdasági lehetőség. A szinkronstúdió felépítése viszont csak egy töredékébe került egy új játékfilmgyárnak. Így, ilyen meggondolások után született meg a határozat az új szinkronstúdió felépítésére. Igaz ugyan, hogy három évig tartó építésének ideje alatt többször is fenyegetett a munkálatok leállításának veszélye. Abban az időben ugyanis évente, sőt, évente többször is, újra és újra felmerült a „takarékoság” jelszava. És amilyen meggondolatlanul kezdtek hozzá sokszor bizonyos építkezésekhez, ugyanolyan meggondolatlanul

állították le, vagy hagytak félbe másokat. Amikor a filmszakmában is elrendelték a „racionalizálást”, akkor ez nemcsak azt jelentette, hogy utasítást kaptunk dolgozók elbocsájtására, hanem komoly javaslatok hangzottak el a takarékoság ürügyén, hogy hagyják abba a szinkron építését, mint felesleges pénzkidrást. Meg kell mondani, hogy kevés lett volna a mi tiltakozásunk, ha nem lettek volna a minisztérium vezetői között olyan elvtársak, akik nem értettek egyet az ilyen helytelen javaslatokkal.

Az új stúdió végül mégis elkészült és 1954 végére beköltöztünk. Az eddig szétszórta dolgozó részlegek egy helyre kerültek. Könnyebbé vált a munka megszervezése, jobb munkafeltételek alakultak ki. Bár az új épület nem jelentett egyben új technikát is, mert technikai felszerelésünk csak keveset változott a korábbihoz képest, mégis az új gyár nagyobb lehetőségei nagy lendületet adtak a munkának. Bár, mint mondtuk, a filmek száma nemigen emelkedett és így nem tudtuk hasznosítani eléggé az új gyár adta lehetőségeket, a készülő filmek színvonala tovább emelkedett. Ez idő tájt sok szinkronizált filmünk még szakmai körökben is elismerést aratott. Azok között, akik nem titkolták előítéletüket a szinkron iránt, akik meggyőződésből ellene voltak a szinkronizálásnak, egyre inkább hallani lehetett ilyen kijelentéseket: „Én ugyan nem szeretem a szinkront, de X vagy Y film szinkronja azért kivételesen jó volt”. A „kivételesen jó” filmek száma örvendetesen szaporodott. Az olyan

filmek, mint az *Egy nyáron át táncolt*, *Zavarosan folynak a vizek*, *Egymillió fontos bankjegy*, *Erősebb az éjszakánál*, *Vízkereszt*, *Othello*, *A félelem bére* stb. stb., egyre több hívet szereztek a szinkronnak és egyre többen győződtek meg nemcsak a szinkron fontosságáról, hanem a magyar szinkronfilmgyártás magas színvonaláról.

Félreértések elkerülése végett meg kell mondani, hogy a szinkronellenesség nem a közönség körében volt tapasztalható. Amint már említettük is, a közönség túlnyomó többsége a szinkron mellett foglalt állást és furcsállták azt, hogy egyesek milyen dühvel támadják. Mi sok ankéton kérdeztük meg a közönség véleményét a szinkronról. Ez minden esetben pozitív volt. A szinkronellenes kórus kicsi volt, de hangos, úgy tűnt fel, hogy a közönség hangját képviseli, pedig csak elenyésző szűk kör nézeteit fejezte ki.

### *A szinkronfilm 1956 után*

Az 1956-os év a stúdió szempontjából a fellendülés kezdetének indult. Ez évben, mint említettük, már 35 film szinkronizálása volt tervbe véve. Egyéb munkáink is növekedőben voltak és úgy látszott, hogy az évek óta folyó erőfeszítések eredményeként most már gyorsabban fogunk előrejutni. Jó jel volt az is, hogy az ebben az évben először kiírásra kerülő versenyt az

élüzem címért a mi stúdiónk nyerte meg. A Pannónia Filmstúdió lett a filmszakma első élüzeme.

Jellemző volt azonban, hogy a szinkronellenes támadások ez évben még nagyobb lendülettel folytak. Nem kritika volt ez, nem egyik-másik gyengébben sikerült munkánkat bírálták, hanem a műfaj ellen folyt a harc, kétségbe vonva annak létjogosultságát. Később az ellenforradalom mutatta meg azt, hogy a szinkronellenesség gyakran a szovjetellenesség egy formája volt csupán. Egyébként ez még inkább bizonyította, hogy fontos kulturális feladatot végez a stúdió. Az a tény, hogy a szinkronizálás lehetővé teszi, hogy a Szovjetunió és a többi szocialista országok filmjei magyarul beszéljenek és így mondanivalójuk könnyebben érthető legyen a magyar munkások és parasztok számára, igen fontos a szocialista kultúra terjesztése szempontjából. Érthető, ha ez nem mindenkinek tetszett.

Korántsem akarjuk ezzel azt mondani, hogy mindaz, ami a szinkron ellen elhangzott, ellenséges ideológiai megfontolásból származott. De abban az időben egyesek részéről volt ilyen tudatos tendencia is.

Az ellenforradalom nemcsak az 1956-os év terveinek valóraváltását akadályozta meg, de egy időre visszavetette a stúdió fejlődését is. A munka az októberi napokban félbemaradt, és csak nagy erőfeszítések árán sikerült újra megszervezni.

A legfontosabb feladat volt a politikai helyzet megszilárdítása. Már november első napjaiban újjászervez-

tük a stúdió pártszervezetét, amely komoly munkát végzett a munka elindításáért. Ehhez a munkához felettes szerveinktől eleinte semmiféle segítséget nem kaptunk, mégis sikerült már november végére két műteremben beindítani a munkát. Elsősorban néhány félbemaradt film szinkronizálását és feliratozását fejeztük be, hogy a mozik játszani tudjanak. A kijárási tilalom dacára minden nap éjfélig is folyt a munka a stúdióban, hogy a filmek minél gyorsabban elkészüljenek. Jellemző erre a korszakra, hogy a munka után dolgozóink a karhatalom fegyveres kíséréte mellett tudtak csak hazatérni. Mégis dolgoztunk, hogy ezzel is segítsük a normális élethez való visszatérést a gyáron belül és kívül egyaránt.

Az ellenforradalom utáni disszidálások és néhány politikailag kompromittált személy eltávolítása egyes területeken, bizonyos mérvű gyengülést eredményezett. Elsősorban a hangmérnöki munkán volt érezhető néhány eltávozott hangmérnök hiánya.

1957 elején azonban még további nehézségek is akadályozták a konszolidációt. Voltak a filmszakma vezetői között, akik a nehéz gazdasági helyzetre hivatkozva megint felvetették a szinkron megszüntetésének gondolatát. Majd amikor ezt az elképzelést a párt segítségével sikerült megakadályoznunk, újabb terv született a szinkronstúdió megszüntetésére. A terv az volt, hogy a stúdiót beolvasztják a Budapest Filmstúdióba, a szinkronfilmek számát erőteljesen csök-

kentik, a rajz- és bábrészleget pedig felosztatják. Ezt a helytelen tervet hosszas harcok után végre elvetették.

A stúdió létét fenyegető elképzelések háttérbe szorítása még nem jelentette egyben a zavartalan munkát. A gyártás csak dőcögve folyt, különösen az év első felében, mert a félbemaradt munkák befejezése után újabb munkát igen keveset kaptunk. A munka kiesését némileg pótolta az, hogy ekkor kezdtük meg a magyar filmek idegen nyelvű feliratozását. A később kapott tervszám 1957-re 16 db film szinkronizálása volt. Az év második felében azonban már némileg javult a helyzet. Végül elkészítettünk 1957-ben összesen 20 filmet. Nagyobb részét az év második felében.

Az ellenforradalom utáni időben nemcsak mennyiségileg esett vissza a szinkronfilmek száma, de volt minőségi visszaesés is. Okai ennek nemcsak a már említett vállalati körülmények, a szinkron léte fölötti viták, bizonytalanság, néhány dolgozó kiesése voltak, hanem az is, hogy még a kevés szinkronizálásra átadott film egy része is művészileg nagyon gyenge volt.

Fokozatosan azonban megindult újra a fejlődés minden téren. Már 1957 második felében készült egy-két figyelemre méltó szinkronmunka. Ilyenek voltak a *Halhatatlan garnizon* és *A negyvenegyedik*. 1958-ban még tovább javult a helyzet. Elkészítettünk 31 filmet. Közöttük olyan szépen sikerült filmeket, mint a *Szállnak a darvak*, *Csendes Don*, *Naplemente előtt*, *Gervaise*. Elmondható, hogy ekkorra már a stúdió kiheverte az ellenforradalom okozta visszaesést és

elsősorban a dramaturgi, de a rendezői munkát illetően is elértük a korábbi színvonalat. A legtöbb problémát még mindig a hangmérnöki munka, a hangminőség adta. Ennek személyi okokon kívül még technikai okai is voltak. A stúdió hangtechnikai berendezése elavult, elhasználódott. Nem felelt meg már a fokozódó kívánalmaknak. A későbbi években lehetővé vált ezen is segíteni. 1959–60-as években teljes egészében kicseréltük hangfelvevő berendezésünket a legmodernebb Klang-rendszerű készülékre. Néhány tehetséges új hangmérnök beállításával egy-két év alatt sikerült ezen a téren is teljes mértékben nemcsak elérni, de felül is múlni a korábbi színvonalat.

Az ellenforradalom okozta kártevést, az ebből eredő bajokat és visszaesést leküzdöttük, anyagilag, szervezetileg és amint említettük, művészileg is. A stúdió helyzete stabilizálódott azzal, hogy véglegesen tisztázódott az ellenforradalom után még sok vitát kiváltó profil kérdése is. A natúr-filmek gyártását beszüntettük és teljes erővel hagyományos munkáink továbbfejlesztésével foglalkoztunk.

1959-ben 40 filmet, 1960-ban szintén 40-et, 1961-ben 42, 1962-ben 50 filmet szinkronizáltunk. Ezen kívül 1962-ben kezdtünk el a televízió részére is szinkronfilmet gyártani és ebben az évben elkészítettünk 32 darabot. Így 1962-ben összesen 82 filmet szinkronizáltunk.

A számadatok ismertetése mellett néhány szót a munka minőségéről is. Bár nincs helyünk arra, hogy a

művészi fellendülés eredményeit részletesen bemutatjuk, az egyes elkészült filmeket elemezve. Hiszen az utóbbi években már elég nagy számban készültek kitűnően sikerült szinkronfilmek. Ezért példaként csak néhány film címét soroljuk fel, mert feltételezhető, hogy a közelmúltnak ezeket a filmjeit sokan látták, sokan ismerik és emlékeznek azokra.

Az 1957–58-ban készült filmekről már volt szó. Álljon itt néhány a később készült filmek közül.

1959-ben: *Golgota, Rendszáma H. 8., Mi csodagyerekek, Emilia Galotti, Szent Johanna, 12 dühös ember, Emberi sors, Nyomorultak, Per a város ellen.*

1960-ban: *Nagy családok, A béke első napja, Magány, A nap mindenkire ragyog, Bambi, Különleges megbízatás, Normandia-Nyemen, Oz, Magasabb elv.*

1961-ben: *El nem küldött levél, Feltámadás, Tisztes úriház, Öt történyhüvely, Kenyér és rózsák, Fehér éjszakák, Lúdas Matyi* (Ezt a régebbi nagyszerű magyar filmet új hangfelvétellel ismét el kellett készíteni. A munkát igen jó színvonalon mi készítettük el. Az új verzió hangrendezője dr. Márkus Éva volt, hangmérnöke Császár Miklós.) *Rocco és fivérei, Tiszta égbolt, Julius Caesar.*

Ezt az utóbbi filmet külön is meg kívánjuk említeni. Ismét egy Shakespeare-dráma az Othello és Vízkereszt után. Az amerikai film az év legsikerültebb szinkron-munkáinak egyike volt. A kritika a legnagyobb elismeréssel írt róla. Ami elég ritkán fordult elő, nemcsak megdicsérte a kiváló szinkron-munkát,

hanem részletesen elemezte és méltatta is. A film szövegírói ugyanúgy, mint a régebbi Shakespeare-filmek esetén, Somló Éva és Kálmán Éva voltak. Szinkronrendezője Csákány Márta.

Az 1962-es év terméséből is sokat lehetne kiemelni. Leginkább sikerültek: *A két asszony*, *Candide* stb.

Az 1963-ban és az utána következő években már ugrásszerűen növekedett a filmek száma. A MOKÉP részére 55, a televízió részére 35 film készült. 1964-ben pedig már 60 MOKÉP, és 75 tv-filmmel 135 darabra emelkedett az egy év alatt készülő szinkronfilmek száma.

(Kivonatos közlés. Az eredeti tanulmány *Az államosítás 15 éve a szinkronfilm és a rajzfilm történetében* címen megjelent a *Magyar film 1948–1963* című kötetben, *Filmművészeti Könyvtár* 21. sz.)

**Kovács Géza**

## **A magyar szinkron ma**

A Pannónia Filmstúdió 1951-ben jött létre (akkor még Magyar Szinkron Á. V. néven, mai nevét 1957-ben kapta), kimondottan azzal a feladattal, hogy az idegen nyelvű filmek szinkronizálását végezze el. A filmstúdió létrejötte szocialista művelődéspolitikánk fontos döntése volt. Tisztelettel gondolunk Gudkov szovjet filmrendezőre, aki tanácsaival és tapasztalataival jelentősen segítette a stúdió megalakulását és sokat segített a kezdeti művészi és technikai problémák áthidalásában.

A stúdió adott később otthont a meginduló magyar rajzfilmgyártásnak is és ma már a Pannónia Filmstúdió két, egyforma nagyságrendű részleg: a szinkronfilm, – valamint a rajz és animációs stúdió egysége. Vállalatunk jelenleg több, mint 600 embert foglalkoztat.

A stúdió megalakulása előtt is volt már szórványosan szinkronizálás. A szinkronizálásra vonatkozó döntés egyben lezárt egy elméleti vitát is: azt tudniillik, hogy művészileg indokolt-e, jogosult-e a szinkronizálás.

Pontosabban szólva, a vita még máig sem zárult le teljesen, mert összefügg egy másik vitával is, amely a vizualitás és az audivitás, a kép és a hang viszonyát vizsgálja a filmművészetben. A filmművészet kibontakozásának időszakában számos teoretikus – a lefényképezett színházzal szemben – hangsúlyozta a kép fölényét a hanggal szemben. Volt olyan vélemény is, hogy „a hangofilm a súlytalan szavak stílusát igényli.” Ha tehát a szavak teljesen másodlagosak a képhez képest, akkor e felfogás szerint a szinkronizálás teljesen feleslegesnek tűnik.

Nem kívánok belemélyedni ebbe a vitába, annál is inkább, mivel úgy tűnik: az élet, a gyakorlat oldja meg nap mint nap. Nem lehet egyszersmindenkorra elvi síkon eldönteni a kép és hang arányát és viszonyát: mindig egy-egy konkrét filmalkotás művészi elemzése adhatja meg a helyes választ. Úgy tűnik, mintha a világ filmművészete rehabilitálná a hangban és szóban rejlő művészi hatást és nagyon egyetértek azzal a filmesztétával, aki így kiáltott fel: „Mélyen átérzem, hogy a költészet, a szavak költészete a film kifejezőmódjának lényegi eleme.”

Elsősorban a szocialista vagy ilyen tendenciákat mutató filmművészet legjáva alkotásainál figyelhetjük meg, hogy a képi megjelenítés milyen szorosan, milyen egységben kapcsolódik a szó dramaturgiájával, s válik súlyos művészi tartalmak hordozójává.

Ha pedig a szó a film kifejezőmódjának lényegi eleme, akkor ezt művészi fordításban el kell juttatni

azokhoz is, akik nem beszélnek a filmben megszólaló nyelvet. A feliratozás – bármennyire elkerülhetetlen is a filmek jelentős részében – nem keltheti fel a művészi hatást, hiszen a szöveget egyharmadára zsugorítja és megosztja a néző figyelmét a kép és a szöveg között. (Nem beszélve arról, hogy az emberek többsége lassan olvas!) Az élmény teljessége, a mondani-  
való célbaérése tehát megköveteli a szöveg művészi és adekvát tolmácsolását. Különösen áll ez a magyar közönségre. Egyrészt azért, mert finnugor eredetű nyelvünk nem teszi lehetővé a különböző latin, szláv és más európai nyelveknek még töredékes megértését sem.

Másrészt a magyar olvasó megszokta, hogy legnagyobb íróink, költőink tolmácsolják számára immáron 200 éve az irodalom alkotásait.

A kulturális politika döntését a szinkronizálás mellett alátámasztják a *közönségszociológiai felmérések is*. Egy 1972-ből származó felmérés szerint: a nézők 72,7%-a a szinkronizálás mellett foglalt állást, 12,2%-a a feliratozást részesíti előnyben. A többinek mindegy, vagy nem válaszolt.

*A megkérdezettek közül az ipari munkások és a mezőgazdasági dolgozók, valamint a 10–19 évesek csaknem 100%-ban igényelték a szinkronizálást!*

Ez is azt bizonyítja, hogy a szocialista közművelődés fejlődése egyre inkább megköveteli a filmek anyanyelvi megszólaltatását.

## *A szinkronizálás és a feliratozás jelenlegi arányai*

Magyarországon évente átlagosan 160 filmet mutatnak be a mozikban. – Ebből kb. 20 magyar film. A fennmaradó 140 külföldi film közül mintegy 90 szocialista országok alkotása, 50–55 nem szocialista országokból való, többségében olyanok, amelyek ki-mondottan progresszív mondanivalójúak. A 140 külföldi filmnek több mint a fele szinkronizálásra kerül. Stúdióinkban történik egyébként jónéhány magyar film utószinkronizálása is.

## *Milyen filmeket szinkronizálunk elsősorban?*

A Szovjetunióból, a szocialista országokból átvett filmek nagyobb részét, ezek a filmek éppen a mondanivaló tartalmassága miatt az átlagot gyakran jóval meghaladó százalékban kerülnek szinkronizálásra. Magyarul szólaltatjuk meg a nyugati filmművészet legprogresszívebb alkotásait is. Ugyancsak így járunk el a gyermek- ifjúsági filmek esetében.

Többnyire feliratozással kerül közönségünk elé a szórakoztató jellegű filmek egy része, valamint a zenés filmek. Az utóbbi alól ugyan van kivétel. A *Fekete tollú fehér madár* című kitűnő szovjet film folklorisztikus énekbetéteit magyarul is megszólaltattuk. A *Veronika* című román gyermekmusicalt a gyermekpublikum miatt ugyancsak magyarra adaptáltuk. Úgy

véljük, hogy a jelenlegi 70–75 film helyett a jövőben 90–100 mozifilm szinkronizálására kell törekednünk. Ez látszik optimálisnak filmforgalmazásunk szempontjából.\*

### *A televíziós szinkronokról*

A Magyar Televízió 1963 óta minden filmet, idegen nyelvű sorozatot, műsort magyarra szinkronizálva mutat be. Ennek a munkának nagyrészét ugyancsak mi végezzük. Az elmúlt évben kb. 300 filmet, csaknem 25 000 percet szinkronizáltunk a televízió részére.

Itt említem meg, amit a Magyar Televízió egyik vezetőjétől hallottam. Skandináv országokban járva elmondta, hogy a magyar tv mindent szinkronizálva mutat be – és ez általános meglepetést, sőt irigykedést keltett még olyan gazdagnak tartott országokban is, mint Svédország.

### *A szinkronstúdió szervezetéről*

Stúdióinkban jelenleg 220 munkatárs dolgozik. Abból több mint 80 munkatárs a művészeti dolgozó, ezek 3 alkotócsoportha tömörülnek. Az alkotócsoporthok tagjai a dramaturgok, akik az idegen nyelvű szövegek

\*A Kulturális Minisztérium Filmfőigazgatósága 1975-ben határozatot hozott a szinkronizálendő filmek számának további növeléséről. (A szerk.)

műfordítását és szinkronizálásra alkalmazását végzik. Munkájukat az alkotócsoporthoz vezető és helyettese, a lektor ellenőrzi.

A kész szöveget a forgatócsoportok, a „stábok” veszik munkába, amelynek tagjai: a rendező, az asszisztens, a hangmérnök és a gyártásvezető.

Egyes filmek magyarra adaptálásának teljes sikere érdekében neves szakértők közreműködését is kérjük. Így volt ez két olyan film esetében is, amelyet Debrecenben is bemutatunk. Az *Illumináció* c. lengyel film konzultánsa egy kiváló fizikus, egyetemi tanár volt, a *Macbeth* magyar változatához a budapesti egyetem angol tanszékének vezetőjét kértük fel. Nagy gondot fordítunk a színészek kiválasztására, hogy megkeressük az eredeti szereplő egyéniségének leginkább megfelelő hangot és elkerüljük a hangok ismétlődését. Éppen ezért csak nagyon kicsi, 6 tagú saját színésztársulatunk, viszont annál több külső művésszel dolgozunk. Tavaly 650 színészt foglalkoztattunk, az egész magyar színésztársadalomnak mintegy felét.

A színészek túlnyomó többsége örömmel vállalkozik a szinkronizálásra, mivel ez a munka is gazdagítja művészi eszközeinek táráát és olyan szerepekkel való találkozás lehetőségeit biztosítja – legalább hangi megformálásban – amelyre a színházi munkában gyakran nincs lehetőség. Ezt a művészi ambíciót az a tény is igazolja, hogy eddig viszonylag alacsony gázsit tudtunk fizetni a szinkronalakításokért. Készülő szí-

nész-bérrendezésünk biztosítani fogja ennek a fontos tevékenységnek fokozottabb anyagi megbecsülését.

A mozikban vetítésre kerülő valamennyi szinkronizált filmet a stáb és a művészeti tanács jelenlétében levetítjük és értékeljük. Az értékelés eredményétől függ, hogy az alkotók milyen prémiumban részesülnek. A legkiemelkedőbb alkotásokat negyedévenként, illetve évente nívódíjakkal is jutalmazzuk.

Végül hadd említsem meg örömmel, hogy a kulturális élet vezetése megbecsüli, elismeri munkánkat. Számos művészünk kapott művészeti díjat, többen pedig különböző kitüntetésekkel.

(Elhangzott a Nemzetközi Szinkronizálási és Feliratozási Konferencián. Budapest–Debrecen, 1975. április 18–21.)



## ALKOTÁS



**Dr. Lohr Ferenc**

## **A szinkronizálás problémái**

### *Képies világszemlélet*

A némafilm csak első példányaiban volt valóban néma. Az ember térbeli és időbeli élete nem bírja az egyoldalúságot, nem elég a mozgás látása. A hangból legalább valami hangulatféleségnek kellett kialakulnia már a film ősi állapotában is, hogy a folyamat élet-szerűbb legyen. Így került oda már az első kávéházi vetítések perceiben is a zongorahang, majd a pálcával mutogató narrátor. Noha a hang igénye már az első perctől kezdve fennállt, annak, hogy a színészek beszéljenek is, kezdetben műszaki akadálya volt. Hangrögzítés ugyan létezett már, sőt az Edison féle viasz-hengeres hangrögzítő és játszószerkezet előbb volt, mint a Lumière film, de nem volt még alkalmas nagyobb nézőcsoport kielégítésére, főleg nem, az egyéniség jegyeinek visszaadására. A film a hang lassúbb technikai fejlődése miatt engedett utat a némafilm művészetének. A beszéd élethűsége sok ideig váratott magára és még Balázs Béla idejében is vitaanyag volt, a zörejek felismerhetőségével együtt. A film képi oldalának szabad fejlődése viszont, megfelelően az ember vizuális világgépének, mintegy negyedszázadnyi

előnyt szerzett a hang közkinccsé tétele előtt és ez a vizuális előrefutás a szemléletben rányomta a bélyegét a filmművészet egészére.

A képiesség prioritása a művészeteken kívül is áthatja az emberiség mindennapját, sőt fogalmazásait is. A vizualitás jegyeit gyakran, de sokszor pontatlanul alkalmazza a köznyelv még olyan megnyilvánulásokra is, amelyeknek nem a látvány a lényege és alapja. Pl. az értekezletek után látjuk az eredményt, hiszen szembeötlenek a számadatok. Előre kell látnunk az eseményeket, nem pedig visszafelé tekintenünk. A kérdéseket jobban meg kell néznünk, az adatokat szemléletesebben kell láttatni. Szembe kell nézni a problémákkal, mert más az ábra, ha ha mélyebbre tekintünk, nehogy felületes képet kapjunk róluk. Így már más az egész kérdés optikája.

A látásmód kifejezésétára nemcsak bőséges, hanem sokszor elvi tévedésekre, a művészeti eszközökben is egyoldalúságokra, túlhaladott szemléletekre vezet.

A filmet *látjuk és nézzük*. A nézőtíren csak nézők vannak. Az operát sokan csak nézik. A televízió riportjait látjuk, Szent-Györgyi professzort is látjuk. A Ki mit tud kérdés-feleleteit is látjuk, a tv-beszámolókat látjuk, sőt a hírközleményeket is látjuk. Nem műszaki hiba, a hang nem marad ki, szól, sőt sokszor az szól – a kép merev, de a hangról nem beszélünk, mert az úgyis velejár a képpel, azt mintegy hozzáadják.

Ilyen alaposan képreállt, vizuálisan fogalmazott vi-

lágban egyszerre csak arra vállalkozik egy kis alkotógárda, hogy egy filmet hangosítson, egy kész filmet, egy tipikusan vizuális művet, egy képsort, amelyen nem lehet többé változtatni egyetlen kockát sem és amelyet a közhit szerint az újrhangosítás után éppúgy, mint eredeti mivoltában látni kell. Vajon nem vállal-e lehetetlen feladatot ez az együttes?

### *Hangi fogalmak a valóságban*

Ne legyünk kishitűek és féltékenyek. Az ember vizuális lény ugyan, de kulturáltságát, művelődését, műélvezetét nem mindig a képiesség irányítja. Nem a képi folyamatól függenek állásfoglalásai, filozófikus eszmefuttatásai, verbális magatartása, rádiózása, a hang útján szerzett információinak befogadása, vitái és zenehallgatása, az ellesett hangok iránti érzékenysége, a hangig hangulatokban való eligazodása. Ezek az életben sem a képies látásmód függvényei. Különösen nem függvényei a kép–hang tényezőjű művészeti ágaknak, mert sajátágaik *külön kezelhetők* és módosíthatók az együtthetésben. A hangvilág fogalmai is átraentek a köztudatba. A hozzászólók hangot adnak véleményüknek. A tárlaton hangsúlyosak olyan vásznak, amelyeknek a kicsengése az egész piktúrában új irányzatra vall. Az előadás lírai hangvétele és emelt hangja visszhangot kelt. Az ábrázolás egész akusztikája elgondolkoztató. A folyóiratnak hangja van, a

közvélemény hangja az egész közéletben hallható. Meggondolandó, hogy a főnök a dolgokat hogyan beszéli meg, milyen hangot használ, érveit hogyan hangoztatja, milyen hangot üt meg. Az auditív fogalmak is bevonultak életünkbe és műveinkbe.

### *A művész súlyozhatja a mű elemeit*

Az ember a valóságban állandó kölcsönhatásban él a képi és a hangvilággal. A ráható valóság jelenségeit nem maga határozza meg.

A téridős művek két tényezőtől állnak, képi és hanghatóelemekből. A valóságtól eltérően a *művész kezében tarthatja* a ható jelenségeket és az odavalóság szerint súlyozhatja azokat: hol a kép jelenségét, hol a hangét, nincs kényszerítve csak a képi kiemelésére. A művész két folyamatot sűrít, vagy old, szabadon határozza meg a két elem kölcsönhatását, egymásbafonódását, csak egyik, csak másik kiemelését, vagy az egyik kifejejtését. A két érzékszerv közvetítési benyomásainak határfoka irányítható, alárendelhető, hatása elszűrhető, kihagyható. Az alkotónak mindenestre nagy szabadsága van a választásban. A kéttényezős művészetekben a kölcsönösség foka nem egyértelmű és művészeti áganként különböző. A színház képiességének foka nem kelhet versenyre a film képiességfokával – habár törekszik a képi figyelem folyamati változásaira, a jelenetek összefolyására a képi

változatokban is. A színháznak más a képi struktúrája, és mások hozzá az eszközei, mint a filmalkotásnak. A film képi struktúrája és váltási sebessége a film sajátja – pontosabban *a film képi oldalának* sajátja. A hang megjelenési sajátja és váltásmódja is más a színházban, a tévében, a filmen, az operában és más a kiosztásuk ezek műfajaiban is. A választhatóság nemcsak a kölcsönhatásban, hanem a sajátosságok gazdagításában vagy egyszerűsítésében, művön belül is változtatható vagy elhanyagolható.

Az egytényezős művek is egyszerűsíthetők, vagy gazdagíthatók. Egytényezős, de variálható pl. a szinkron szempontjából a zenei hangulat azzal, hogy a zenét zörejesítik, vagy kihagyják belőle a harmóniát, a dallamot és valamely moderneskedő atonalitással a ritmust tekintik egyedül zenei kifejező erőnek.

A két tényezős a hang is választható a film vezetőfonalának. Ilyenkor a *hang a film horizontális montázs* pl. *A mi útunk* című szovjet filmben az egész történelmi folyamatot (Auróra, Téli palota) a hang viszi, a kép inkább csak szemelvényeket ad hozzá, a kép a vertikális montázs. A legtöbb tudományos film is ilyen, a hang irányítja a horizontális montázst.

Vajon a szinkronizálás hova tartozik a kéttényezős művek csoportjában? Szabadon választhatja-e meg az eszközeit?

## *A szinkron egyidejűség vagy azonosság?*

A szinkronizálás fogalmát a film népszerűsítette. Bevált a szinkron szó a közéletben és a fogalom átment a köztudatba. Szinkronban kell lenni az anyaggazdálkodásnak a termeléssel, a termelésnek a felhasználással. Nincs szinkronban a sajtó és a film átfutási ideje. A fogalom a közéletben nem annyira az egyidejűségre, mint inkább az *egymásrautaltságra*, több tényező párhuzamos egybefonódásának folyamatára utal. A hang a film szerves eleme, formailag párhuzamos ugyan a képsorral, kapcsolatuk azonban több is, kevesebb is az egyidejűségnél. Az egyidejűség ebben félrevezető, azt a látszatot idézi, mintha a hang a *kép* velejárója volna, holott más a struktúrája, mások az eszközei.

A kép és a hang kapcsolata az eredeti filmen a sokféle lehetőség közül az eredeti szerző által meghatározott *egyféle* párhuzam és *egyféle* egybefűzés. Olyan eredeti *szinkron* megteremtése, amely modellnek tekintendő a másnyelvű szinkronizáláshoz.

Az idegen területre alkalmazandó szinkronizálás alapkövetelése az eredeti szinkronnak. Egy új szinkronnal való helyettesítése: *szükségesség*. A szükség azért lép fel, hogy az emberiség közkinccse lehessen egy mű, amelyet a maga – szigorúan vett – eredetiségében más nyelvterületen csak egyes kultúrrétegek értenek meg. A közkinccsé válás már önmagában sem

egyértelmű, mert a népek kulturális rétegződése az eszmei értékeket *különféleképpen méltányolja*. Azonban azok számára is hozzáférhetővé és *értelmezetté* kell tenni az értékeket, akik csak sejtik és tisztelik az alkotásokat, tehát nem akarnak közönyösen elmenni mellettük.

Az egyféleképpen már rögzített eredeti kép–hangkapcsolatot az új nyelvezet miatt – de más kódok miatt is – honosítani kell. Tehát szükségesség, kényszerűség, hogy ne maradjon meg az eredeti munka, mert a szinkronizálással a hang egész struktúrájával együtt átváltozik.

Ha viszont valamely mű elemei, sőt alapvető alkotó tényezői nem maradnak meg, felvetődik az azonosítás kételye, sőt – nézzünk szembe mindjárt a legnagyobb gonddal, legyünk nyíltak, – az új szinkron nem lehet *azonos* az eredeti művel.

Aki az „egyszeri”, „hamisítatlan” művet akarja látni, annak meg kell néznie az eredeti filmet.

Generális ellentmondás van ezen egész filmművészeti ténykedésben, a szinkronmű nagyfokú ellentmondással indul. A szükségesség nem mentesítheti az alkotót az eredeti mű tiszteletbentartásától, mégis szükséges, hogy a mű ne az eredeti megjelenítésben maradjon meg. Ha azonban nem lett volna áthidalható ez a dialektika, az évtizedek során kivívott sikerekkel, nem is értékelhetnénk többre a szinkronművészetet, mint valamiféle *alkalmazott művészetre*, vagy

művészeti ágazatra. A szinkronizálás egyre általánosabb és egyre követelőbb szükségletté vált, művészeti hovatartozása esetenként határozható meg.

### *A művek és az eredetiség*

Az azonosságról tehát le kell mondani. Vizsgáljuk meg inkább az eredetiség problémáját. A mű új megformálása tulajdonképpen esztétikai ténykedés. Ha a szinkron nem volna művészeti ténykedés, akkor igen kényes további következményekkel járó kérdéseket lehetne felvetni, amelyek nem is művészetiek, inkább etikai jellegűek. Szabad-e egy kőszobrot átfaragni, vagy akár hozzányúlni? Ráfesthető-e bronzra vagy márványra egy szín? Szabad-e egy Csók- vagy Cézanne-festményen akár egy ecsetvonást megváltoztatni? Szabad-e egy szignált műalkotást utólag *más jelekkel* ellátni? Még az is e kérdéscsoportba tartozik – bár nem látszik ennyire kényesnek: vajon azonos hatású-e az eredeti mű egy új környezetben? Hiszen még a Mona Lisa sem tehető át környezeti megfontolások nélkül egy másik tárlatba.

A szinkronizálásban ezek után így tehető fel a kérdés: szabad-e egy egyértelmű, világos, egyéni stílusjegyekkel ellátott alkotást újrafogalmazni, egy hasonmást azonosnak, vagy az eredetivel egyezőnek minősíteni?

A kérdés – akár Adorno, akár Lukács, akár Hauser

eredetiség meghatározásában fogadjuk is el – a művészi ágak elfogadott kapcsolásaiban, a kódok egymásra irányulásában válaszolható meg. A példánkban említett alkotások mind képzőművészetiek, ezekkel kapcsolatos „megbolygatás” valóban hamisítás.

Az irodalmi, továbbá az *irodalomban fogant*, a reprodukálást más művészi eszközökkel megformáló, tehát nem a pillanatot, hanem a konfliktusok és a katarzisok folyamatát választó, megismételhető művek eredetiség megfogalmazásában mást jelent egy műalkotás. Arany János Arisztophanész és Hamlet-fordításai, Petőfi Coriolanusa, Babits Dante-ja, Szabó Lőrinc vagy Vas István Villon-fordításai, vagy Petőfi műveinek számos idegen nyelvre való – profán szóval – reprodukálható „áthonosításai”, az irodalom és a költészet elfogadott, megbecsült, sőt részben az Akadémia páncélszekrényeiben féltve őrzött kincsei.

Az opera műfajban Muszorgszkij Borisz Godunov-ját teljesen átdolgozta, sőt teljes egészben Rimszkij Korszakov hangszerelte, mégis, mint Muszorgszkij-mű szerepel a repertoárban. Paganini D-dúr Capriccio: La Campanella című hegedűdarabjának teljes harmóniavilágát átvette Liszt, áttette zongorára, és így az eredetileg hegedűn fogant alkotás mint zongoramű Liszt nevének szerepel a műsorban. Folytathatjuk a színpadi művek egész arzenáljával, pl. a Madách-művek színrevitelének számos változatával, színre alkalmazásával, sok világhírű alkotás felújításával, újraalkotásával, vagy a Biblia újraértelmezésével.

A költészet újraéled a másik nyelv szférájában, a történelmi magok művészeti síkokra emelkednek, a *művészeti ágak* egymásbakapcsolódnak, megújulnak, értelmeződnek, áthangolódnak, mégsem vesztik el, hanem megtartják különféle új tükrözésükben akár történelmi, akár típusbeli és környezeti eredetiségüket. Más művészeti eszközökkel – esetleg többel egyszerre – újraélednek, *újrhangolódnak*.

### *A hang leválasztása a filmről*

A szinkronizálendő film képsora a leválasztással, a hangtól megfosztva és így vetítve *nem némafilm*, sőt nem is mű többé. Ilyen állapotában a képszalag a moziban ülő szemében – a film vizuális mindenhatóságában, sőt „tiszta filmnyelvével”, a filmművet általánosan megfogalmazó esztéták előtt vetítetten is, a maga karakterformáló, strukturált funkcióival, a tárgyak körüljárásaival, mimikai közelségével, színeivel és egész képi dramaturgiájával együtt – élvezhetetlen, esetleg értelmetlen látványsor. A „tiszta filmművészet” helyett tiszta operatőri munkának tűnik, amely olyan mestermunka lehet, hogy a szemlén akár díjazható is, mégis megszűnik mű lenni. A hang hiánya *alapos munkát* végzett a művön, megcsorbult, az egyéniségek érthetlenségében, filmi megformálásában és a mű célkitűzéseiben.

Pedig valójában – és éppen ez az érdekes – a

képsoron *mégis* több tartalom van, mint ami csak látszik rajta. A képsor mint film nem érthető, mivel nincs semmiféle eszköze a kamerának, amelyet egy másik művészeti eszközzel lehet csak értésül adni. Az érdekes az, hogy a képen *mégis* van ebből valami, mégpedig a hiányzó auditív anyaggal szervesen kapcsolt része, valami bizonytalan sejtés a hangból, a hangsúlyból. Anélkül, hogy a figura a némafilm módszerével a füléhez tartaná a tenyerét, nemcsak a figura jellemzéséből, hanem a *környezet hangjából* is van a képen valami sejtés. A néma képsorban benne van a hangnak a *látható* jele. Tehát a pusztá látványból is kiderül, hogy szerves a kapcsolat a másik alapelemmel. A hang sajátosságát a kamera és a vizuális mozgás nem pótolhatja, nem tud hangot adni. Ha a hang megértésére mégis megpróbál saját eszközzel vállalkozni, azt legfeljebb időhúzó körülményeskedéssel körülírhatja, szemben azzal a móddal, ahogyan a hang a megértést és értelmezést könnyűszerrel, közvetlenül, értelmi és érzelmi telítéssel, tömören, mint egy közmondást, egyértelműen kifejezi. A kamera más eszközű, mint a mikrofon. Hiba, ha indokolatlanul eleve át akarja venni egyik a másik kiváltságát.

Annak ellenére, hogy a képszalag átvesz bizonytalan értelmezéseket a hang világából, mégis csak sejtés. Hasonló, vagy kevesebb, mint a süketnémák jelbeszéde, amely a maga kialakult tipizált kódjaival egyértelműbb bizonyos eszmei, oki és érzelmi mo-

mentumaiban, mint a képközlésnek az efféle jelbeszéde.

A leválasztott képszalag, tehát nemcsak a beszéd belső tartalmi kifejezéseivel marad adós, hanem a hang minden karakteres jellegével. Általában és nagyvonalúságában még azt az őскеzdeti hiányt sem képes pótolni, amit a némafilmek narrátora, monoton hangon, egyhangon már meg tudott magyarázni, tehát a nézőt teljes bizonytalanságban hagyja összes kamerai bravúrjaival és közelhözásával együtt.

Persze mások azok a filmek, amelyeknek a témája és feldolgozási módja majdnem kizárólag csak képi megformálásra törekszik, mivel mondanivalója, gondolatvilága a képpel majdnem tökéletesen kifejezhető. Kaneto Shindo *Kopár sziget*-e azért kielégítő a képi kifejezéssel, mert maga a film majdnem néma embereket ábrázol. Életmódjuk annyira primitív, hogy még a jelbeszédre is alig van szükségük, élük az ősemberek elsősorban élelemszerzésre koncentráló életét. A növények ültetése, az ivóvíz hegyre cipelése, a civilizáció távolsága, a csodálatos, különleges tájjal a film képi elemének, egyedüliségének és művészetének igazolása, nem jellemző a hangos filmre! Mégis van hang ebben a némafilmben is, mégpedig nem is akármilyen. Csak a beszéd hiányzik. De van állandó természetzőrej, neszek, vízcsorgások, tengeri hangok, sőt van egy ősi szamuráj ének, mindig visszatérőben, eredetiben, amely beszédesebb a figuráknál. Ez a film a képi kifejezőerő nagyszerű példája.

De van másik véglet is. Nem is a sokbeszédű film, hanem az *érvek* emberi jellemzését és a konfliktusok képi eszközzel való kifejezhetetlenségét felhasználó, tehát főleg a *hang* elemet követelő sikeres mű. Ilyen pl. a *Tizenkét dühös ember* filmváltozata. Egyetlen díszletben (teljesen statikus a képi atmoszféra, képileg kizárólag a mimikai magatartások, jellegzetes arcok és mozdulatok látványa. A film majdnem hogy fehér háttér előtt mutatja be *hang* építkezéssel az egész folyamatot, amely karakteresen belső indítékú jellemeket ábrázol. Érdekes kísérletet mutathatna be Mitry, a közismerten képcentrikus esztéta, ha ezt a filmet kívánná képi struktúrával „körüljárni” vagy Chiarini, azzal a meghirdetett elvvel, hogy a tárgyakat a maguk képi ekvivalens valóságukkal kell bemutatni a filmben. Vajon mit kezdenének ezek az esztéták a *Tizenkét dühös ember*-rel, ezzel az egydíszletes dialógushalmazattal, ha a hang helyett a cselekvéseket, az elbeszéléseket, a vitát és érveit megkísérelnék a kép funkcióira bízni?

Persze ez a példa a másik véglet. Ez a film sem lehetne mű a képsor nélküli.

Az a sikeres eredmény, hogy egy csupán vitára, tehát főleg *hang* érvelésre termett, verbális egyediséggel felépített film ennyire érdekes, feszült lehet a szinkronizálásban – csaknem teljesen nélkülözve a kameramozgás előnyeit, tipikus *képi* eszköziségét – arra mutat, hogy a *hang* emberábrázolása, a beszéd beszédessége, képzeletet izgató sajátosságaival a befo-

gadót még a vizuális lényt is ki tudja elégíteni, mert képet idéz, képre kapcsol, képi illúziót teremt, kiviszi a cselekményt a *képen kívülre*, dísztelenül is képes a fantáziát képesíteni. Azt igazolja, hogy a hang nem a képet szolgálja, de nem is egyedül próbálja szolgálni, hanem a *filmet szolgálja*. A két említett ellentétes példa a szinkronizálendő film hangszalagjának leválasztásával a film mindkét elemének szigorú kapcsolata utal ugyanakkor, amikor eszközeik és magafartásuk merőben kifejezhetetlenek a másik filmszerűség szférájában. Ahogyan a leválasztott képszalag a maga sükettségében is hangot *idéz*, utal, követel, úgy a hang sem szólhat *külön* hangként (filmhangként) a maga hangszórójával, mintegy rádiószerűen, a képsortól elkülönítve, mert elveszti filmretermettségét.

Volt pedig olyan irányzat is, hogy a film hangja *külön is* kompozíció legyen. Az egyik Homoki filmben egy egész felvonást, az erdő égését, a menekülő állatokkal csak a zene eszközével és hangulatával szóltatták meg azzal a szándékkal, hogy a zene kiváló filmrealkalmazása egyben *külön zenemű* is legyen. Ez azonban nem jellemző, nem általánosítható, sőt nem is lehet egy egész filmre megoldható irányzat. Jellemző és általánosítható az (a negatívum), hogy a filmen sem a kép, sem a hang *külön* nem mű, hanem (a pozitívum), hogy az egymásra utaltság eszközeivel mindkettő nem egymást, hanem a művet szolgálja.

A konklúzió és minden további vizsgálódás a szinkronizálásban elsősorban az, hogy a szinkron nem a

képsort szolgálja ki, az csak a formai és egyéb szükséglete, hanem *elsősorban* – és művészeti vonatkozásában *a művet*.

### *A szinkronizálás veszélyei*

A kezdeti veszély magában az alapténykedésben van, abban, hogy az eredeti hangszalag levált az eredeti képsorról és azt új hangfolyamattal kell helyettesíteni. Vajon, ha az új hang *híven* követi a kép által bemutatott szövegutalásokat és *helyzeteket*, teljesíti-e a szinkronizálás feladatát? Szinte kézenfekvő, hogy sokan ebből a valójában *hamis alapállásból* indulnak ki, abból, hogy a képsorból kell kiindulni, visszamenni a fára, ahonnan a szinkron szüksége évtizedek előtt kiindult. Visszatérni a film egytényezőjűségére és a *hang velejáróságára*. Ez vezet a gyakorlatban a műhelyszerűségre, a szolgai pepecselésre, a mechanizálódásra, a farigcsálásra és a kész szobron való ügyeskedésre.

Már a felvetés pillanatában világos, hogy ezzel a mentalitással a hang (értelem) milyen könnyen leválhat, nem a képről, hanem a filmről és ez veti fel a bizalomkérdést.

Hogyan, hát nem elegendő egy *jó* tolmácsolással ugyanazt a látványt és látványmimikát kielégíteni, amelyet az eredeti *hang* kielégített? Nem elegendő megérteni, amit a figurák közölnek? Nem, hiszen

ehhez akár a narrátor is megfelelne. Nem elég a *hiteles*, szó szerinti fordítás, elismerve, hogy műfordítás is létezik? Igen, műfordításról van szó és mégsem választható szabadon a szöveg. Nem költői műfordításról van szó, hanem a drámaiság figurához szerkesztése a döntő szempont. Változhatnak-e a jellemek egy típusangon belül, szükségesek-e bizonyos képhez illő tipizált hangorgánumok a színészi válogatásban? Típusok igen, de a típuson belüli változatokra, jellemformálásokra, sőt a típusból esetleg *kilépő* kifejezőtehetségekre van szükség. Átcsaphat-e a figura vagy a figurák együttese, dialógusa egy megváltozott társaság hangulatába? Könnyen. Változhat-e a figura *pillanatszerű* viszonya egy hangi miliő miatt? Változhat. Új hangúvá teszi-e a zene módosulata, esetleg csak hangossága, de különösen egy új zene a jelenetet? Teheti. Megváltoztatja-e a természethangok intenzitáskülönbsége a környezet stílusát? Igen. Módosulhat-e a jelenetsorok ritmusa új zörejek, vagy ezek hangkeverékei használatával? Módosulhat. Hathat-e az alkotógárda sajátos összetétele egyéni súlyarányaival? Módosulhat, hatásában is hathat. Azonban mindezen alkati változatokon túl ezeknél kényesebb kérdés is felmerülhet és veszélyezteti a szinkronizálást. A hangelemek *sűrűjében*, hangulatváltásaiban (nem szándékosokban), folyamati önkéntelen stílusvariációiban, *vadonatúj* nyelvi-népi légkörében, sőt fogalomvilágában nem születhet-e valami idegen információhalmaz a film tiszta, világos pirosvonala helyett? Születhet.

Lépjünk még tovább. Még ezeknél is élesebb lehet – ezekután beszélhetünk már erről is – a mű megbolygatása a figurák túljátszásával, jótakaró túlméretezettségével, szélsőségeivel, esetleg csak önkéntelen *önkifejezésével* (rá lehet ismerni a színész modorára), továbbá a szövegek egy-egy értelmezési súlyozásával, észre sem vett belemagyarázásaival, továbbá a csoportjelenetek meglepően újszerű hangulatú újdonságaival, a hangi légkör túlzott kiélezésével? Hiszen az együtteseket, egyedi temperamentumuk szerint más és más kitörések, népi spontaneitások jellemzik. Az eredetiekkel összevetve a csoportok kisugárzása új kollektív közegbe kerül. Olyan a hatás, mintha új társaságba kerültünk volna. Ez a kép hangulatának látása közben önkéntelenül ráhangol ugyan a képre, tulajdonképpen mégis idegenül. Új lesz a társasági hang (talán nem hiba, ez kell az új befogadói területen). A társaság miliőjében viszont mások az egyedi kiemelések hangban, a viszonyulás pedig értelmezési veszéllyel járhat.

E módosulatok egymásra építése esetleg nemcsak *epizódhibákban*, hanem az egész mű értelmezésére kiható változatban jelenhet meg olyan fokban, hogy a mű *akár a visszájára* is fordulhat. A hitelesség egyéni sajátosságai miatt kívánt áthangolás nem egyszerű bal-fogás, hanem a film *elhangolása*, azaz a mű teljes meghamisítása, pedig – a képszalag egy kockával sem változott.

## *Tiszta lap az induláskor*

A szinkronizálendő film egész vizuális anyaga már megtette kötelességét és abban a kényelmes bíráló helyzetben van, hogy társfolyamatától a hangtól várja el ugyanazt a hatást, amelyet egyszer már hozzákapcsoltak az eredeti szinkronizáláskor, a filmmű érdekében. Most társtalanná vált a kép, a hang pedig tiszta lappal indulhat. A hang azt akarja, amit az eredeti rendező egyszer már elvárt tőle. Kezdjük azzal, hogy a magnószalag indul tiszta lappal, maga a lap nem. A lapon írottan (de főleg íratlanul) szokatlanul nagyszámú feladat sorakozik fel, amely nemcsak egyenkénti, hanem kapcsolati rendezésre vár. A lapon írottan csak szöveg van, íratlanul az összes kategóriát újra kell szerkeszteni. Nem elég megelégedni a „nyersanyag” segítségével.

A változatlan képmozgáshoz akár húszféle nyelven is hozzáidomítható egy-egy új hang a sok választékban, de ha leszűkül is egynyelvű feladatra, *a nyelv nem egymaga a szinkron*. A nyelven belül máris egyre bővül, nemhogy szűkülne a probléma. A nyelv maga nyers, idegen szöveg, a film írott magja. Idegenül képzett túl sok, vagy túl kevés szöveg, magyarul gondolva *hamis* az emberhez is, a szituációhoz is. A megfelelő fordítást hozzámondva a filmhez, a hangsúly nem illik a látványhoz, a szereplők egymásba beszélnek, sok a zavaró sallang, a beszéd csak írás.

Van-e még ilyen nagyfokú segítség a tiszta lap

indulásakor? Van. Sokszor műélvezhető az eredeti film.

Megfigyelhetők külön-külön a figurák — erősen figyelve a hangszemélyiségüket. A beszédtonusuk máris megfelelő kritikával, gyanúval hallgatható, asszociációkkal a hazai színészegyéniségekre. Újra vetítendő a film a dialógusok és a temperamentumok hangulati hatásaiért, tehát az emberi hangok más hangoktól különválasztott atmoszférájának tanulmányozásáért. Külön is vetítendő az eredeti film a nem emberi hangok miatt, többféle megfigyelésszerzésre. Ilyen minden természeti és mesterséges hanghatás, a zene, a zörejek, neszek megfigyelése. Figyelendő a hangfolyamatokban a kiemelt hangok lélektana.

Az írott lap és az eredeti film elemzése — más segítség nem lévén — ezzel le is zárulhatna, sok előkészületben esetleg le is zárul. Az új művészeti tevékenység szempontjából ennyi azonban nem több, mint kötelező információgyűjtés.

Mélyebben is elgondolva a mű feldolgozását, az új rendezőben felbukkan a néző véleménye a filmről, elsősorban a rendező saját véleménye az eredeti feldolgozásról. Mi célja volt ezekkel az eszközökkel a szerzőnek? Mint rendező, aki most a hozzáértő bíráló fülével hallgat, azt kezdi mérlegelni, hogy a film igazsága érdekében nem kellett volna-e egyes részeket módosítani a hang jobb kapcsolásai érdekében? Tehát a legeredetibb szinkronhang így jó-e, vagy módo-

sítható lett volna-e egy még jobb eredeti kép–hang-együttessel?

Most legyünk önbírálok magunk is a vizsgálatban és vessük fel, vajon nem léptünk-e túl messzire a szinkronizálás problémájában, hiszen kész filmmel állunk szemben. Ezen már nem segít az újraalkotói bírálat, elvesztegetett időnek tekinthető.

Igen, csak hogy a tiszta lap ügye még nem dőlt el az írott idegen szöveg és a film megtekintésének informatív „előkészítésével.” A film szándékait, célját tekintve úgy gondoljuk nem elég a *dokumentális anyagot* információnak tekinteni, hanem főleg azt, hogy már az eredeti anyagot is tükrözték ezekkel az eszközökkel. Az eszközök megítélése szükséges, a részletek megfigyelése kell ahhoz, hogy *mivel érte el* a film igazságát az eredeti szerző. Az új eszközök kiválasztásában az egész hanganyagot „előlről kezdve” ki kell keresni. A hang egészét mód van az új értelmezési területen újra választani és főleg ráirányítani az anyagot az új műélvezők területére. A rendező már előre úgy nézi, hogy a film új hangi szereplőit azzal a rendezői elvvel kell irányítani, amelyet Apáthy Imre a Nemzeti Színház színésze és rendezője így vallott: „nem a ti érzések számát, a nézőé.” A szinkronizálás művészete – nemcsak a rendezőé, a társaié – nem az, hogy a dokumentációs anyagot másolja, (habár ez is fáradságos, de eredményét tekintve pepecselő és satnya megoldás), hanem az, hogy a kész film egyszeri

valóságtükrözését egy új befogadóterületre *továbbtükrözze*.

Talán ez a felismerés és egyáltalán a *továbbtükrözési elvnek* nevezhető merész felfogás mint újdonság elfogadása és gyakorlása teremthet meg új művészeti ágakat és viheti előbbre a szinkronizálás jövőjét is. Úgy gondoljuk, hogy az eredeti film maga sem a valóság dokumentuma, hanem annak művészi tükrözése, bizonyos válogatott és a befogadóterületnek legjobban megfelelő eszközökkel való rögzítése. Ezt a művészetet az új területen kell értelemszerű dokumentumnak tekinteni, de csak ilyen értelemben dokumentum az eredeti film.

### *A szinkronizálendő dokumentum*

A szinkronizálás, profán fogalmazásban szigorúan dokumentális munkát ír elő. De már az első dokumentum, az eredeti hang sem érthető, nem lehet másolható az új nyelvi környezetben. A dramaturg a tiszta lapot már csak a dokumentációs „nyersanyag” teljes értelmezési ismeretében, sőt az új tükrözési szándék konkrét megfogalmazásának biztonságával teheti maga elé. Az új nyelvezet – ami pedig még nem új hang – a maga sajátosan *nemzeti* jelentéstartalmával és időtartamával, méginkább pedig hangsúlyeltolódásával egyszerűen nem tehet eleget a modellnek: az eredeti dokumentum kritériumának.

A dokumentális modellnek a nyelven kívül még sok más ilyen furcsasága is van. Ezekből kiderül, hogy van ugyan dokumentum, de az *nem önmagáért* van. A gondosabb előkészületi meggondolások alapján kiderül, nem elegendő, hogy van dokumentum. Pedig annál pontosabb nyersanyag nem állhat rendelkezésre.

A hangidokumentum fényképe – szószerinti fordítása –, továbbá a többi hangidokumentális megnyilvánulás művészi állásfoglalása az új funkciókban kevés utalás az új lényegkimondásra azzal együtt, hogy tiszteletben kell tartani, mert az egyféle nyelvezetben az eredeti szerző és az eredeti színész már ellátta állásfoglalásával a film igazságkimondásával. Az új nyelvi közegben a műfordító dramaturgnak nemcsak a szótár fölé kell emelkednie, hanem a rendezővel karöltve *újra* el kell gondolnia a verbális anyagot, *újra* el kell *helyeznie állásfoglalását* a filmben. Nem a képi kényszer szinkronjában, hanem a pszichológiai *pillanat hangszinkron*-jában, esetleg – de ez már a jövő kutatási témája lehet – talán nem is e pillanatban, hanem a későbbiekben ideutalva. Az új állásfoglalás természetesen nem lehet olyan jellegű, hogy változtasson az *eredeti filmigazságon*, de változtathat az igazság nyelvi fogalmazásán. Letisztul, világossá lesz az új területen. A probléma tehát nem a másolásban, hanem a minőség keresésében van a befogadóterület fogalmi szerint.

## *Minőségi kísérletek a szinkronban*

A legkezdetlegesebb és már a film őskorában gyakorolt módszer a filmen kívüli magyarázat és hangulat-keltés. Megmagyarázták a látottakat, esetleg szellemeskedtek előszóval, vagy feliratokkal közbeiktatták a sűrített közlési anyagot. A hangulatok aláfestése a hangkategóriák között egyedül a zene volt. A zeneszerző legtöbbször ma is képszinkront komponál, nem a magasabb fokú filmszinkront, akárcsak régen a zongorista. A zongorával keltett hangulatot később kiszélesítették zenekari apparátussal, majd külön a képre – nem a filmre – komponált zenével. A zörejeket is a zenekar szolgáltatta, pl. az arculütést cintányérral, a verekedést dobolással, vállalkozó zenészek egyéni zajkeltéssel. *Mindössze* a beszéd hiányzott, a színész munkája. Egy bizonyos: bármily kezdetlegesnek tűnik ma a filmezésnek ez a módja (nem is annyira lebecsülendő az élőzene ereje) az bizonyos, hogy már kezdetben is a *saját eszközetvel* lépett fel a hang, amelyeket a kamera nem tudhatott használni. *Az élő szöveg és az élő zene* hozzákapcsolása a filmhez ma is felvet izgalmas egyesítési módokat, pl. a poliinszenálás kísérleteit (a cseh *Laterna Magica*), amely a szinkronizálás egyik különös műfajának tekinthető: vetített anyag és élőjáték. A filmfejlődés következő fokozata hatalmas előrelépés volt: a beszéd és a színészhang közzétételének lehetősége és kezdetben a talkie *divatja*. Volt beszéd a filmen, de színhá-

zat csinált. (Kamaraszínházat csinál ma is egy-egy lélekrajz-téma). Ha elhagyják a film képi szárnyalásait, ma is színház lesz a filmből. A talkie után a hangkategóriák egy másik eleme, a könnyűzene *divatja* lépett előtérbe. Nem a tartalom bősége, hanem a szemet-fület gyönyörködtető költséges revü, operett vászna és hangszórója. A hang minden fajtája bevonulhatott a moziba, megszületett a kép–hang *tökéletes* szinkronja. A mechanikus értelemben vett tökéletesség. Ami a képen látszik, az van a hangban is. A kép–hangkapcsolásnak ez a primitív egyidejűsége maga a valóság, minden más hangi előny felhasználása nélkül. Minthogy a hangnak fő eleme az emberi hang, abban pedig sok egyéb is hallatszik az életből, mint a valóság, ez a mechanikus kapcsolási mód kielégítő volt, marad, úgy látszik marad is sok alkotó szerkesztői tehetségével még hosszú ideig. Érdekes módon a szinkron, az idegennyelvű szinkron veti fel élesen és próbálja feloldani azt a meggyőződést, hogy lehetséges a mechanikus hangkapcsoláson kívül is szinkronmódszer, amely nem a hang és a kép szíamüikresítését szorgalmazza, hanem szabadabb módozatokat enged meg a filmépítkezés megújulásáért.

Ennek az elvnek az általánosabb elismerése valószínűleg akkor várható, ha – és erre már sok példa van – a filmet nem *egyértelműen* képpel vezérelt művészetnek fogják tekinteni. Amikor egyértelművé lesz az is a filmesztétikában, hogy a hangyi folyamatokat nem a kép határozza meg, hanem a film. A

„néző” oldaláról felismerik, hogy a mozilátogató valójában nem nézni megy a filmet, hanem átélni. Erre pedig nem elég a nézéssel együtt adott hangéret, sőt mi több, kevés csupán az eszköz, vagy többféle eszköz, amellyel a filmet tudomására hozzák. (Nem azért csökken a látogatottság, mert a film nem elég képszerű, vagy mert torzan szól a hangszóró, azért sem, mert a kép és a hang mechanikus kapcsolatában „hiba” van, mert szinkronizált a film.)

Térjünk vissza a szinkronminőség vizsgálatára. Tegyük egyetlen lépést olyan óvatos kísérlettel, hogy keveset változtatunk a közel-kész, majdnem-kész *eredeti* filmen. A kísérletben maradjon meg a teljes képi folyamat, nem érintik a látvány prioritását, a hang megmarad, sőt tegyük fel sztereo, vagy már kvadrofonikus tökéletességű, jól érthető a szöveg, a zene marad, a helyzeti hangulatok nem változnak, a szövegek is maradnak, csak egy kis változás legyen a kísérlet célja: egyes epizód szerepben beszédhangot cserélnek. Helyettük más személy szóljon. A kísérlet merészebb továbblépése (sőt máris jogi vitája is lehet), hogy egy-két jelentős szereplő hangját is cserélik, de megahyva az eredeti nyelvet, pl. *olaszról – olaszra*. Tétélezzük fel – nem kell erőltetni – hogy maga a rendező tartja kifejezőbbnek ezt a módszert, jobbnak tartja az új hangot, ezzel módosít, finomítja a majdnem kész eredeti alkotást. (A képzőművészetekben nagy művészek, festők, szobrászok részlettanulmányokat rajzolnak, szobormaketteket készítenek töb-

bet, különböző pózokat, együtteseket próbálnak ki a végleges mű elkészítése előtt.)

A fő esztétikai kérdés – és ez bennünket is elsősorban izgat az – hogy a hangok ilyenféle cserélgetésével meghamisítják-e a színészek *egyéniségét*? Percig nem vitás, hogy a színészekét igen. Viszont a rendező, az alkotó nem színészegyéniségeket másol, nem színészegyéniségeket dokumentál, hanem filmet készít, a dokumentális elemeket a filmben tükrözi. A képben is azt teszi: a valóságos, vagy valóságosnak *tartható* embert maszkkal átalakítja, figurát csinál, nem embert másol, a filmembert formálja meg. A színész által formált ember a műélvező embere, nem a hétköznapban, vagy a saját felfogásában kifejtett ember, hanem a rendező által megkívánt egyénisége. A színész nem az utcán találkozó barátja előtt hiteles, hanem a kamera és a mikrofon előtti átlényegülésében az. A filmben tehát a rendező azt találja, hogy az átlényegülés egyik vezető eleme – akár orgánum az, akár hanglejtés, – a kívánt figura telítettsége fokozható, lehet teltebb is, hatásosabb is, azért hangot cserél. A csere, mint a film finomításának művelete, az eredeti filmé, a művészeti tükrözés szempontjából elhárítja a vitanyagot. Szinkron szempontjából tökéletes, szájmozgásban, kifejezésben *maga a szinkron*. Csak éppen nem maga az eredeti hang, hanem javított új hang, szinkronhang.

Nézzük meg a kérdést a színész saját egyénisége oldaláról – ez a kényes. A valóságban nem választ-

ható külön az ember látszatra és hallatra. Ezt a művészetek közül *egyedül a film* teheti meg, a filmen viszont a szinkron folyamatban gyakorolja, ez a sajátja. Olyannyira különválasztható, hogy ugyanabban a filmes folyamatban a színész saját hangjával ellentmond önmagának. (Kívülről beszél, vagy a vágó egy „nem” szót bevág a filmbe.) Ha az egyéniség külön kifejezésmodorát, kettőselemű megnyilvánulásait az életben tapasztaltak miatt a filmen elválaszthatatlannak tartjuk, a *színészegyéniség felbontásának* tekintjük és emiatt *nem fogadjuk el* a filmi tükrözhetőség kettőességét, bármely indokolt okból is, akkor sokminden felborul a filmezésben. A szinkronban az, hogy *megsemmisül* egy olyan nagy művészeti vívmány, mint a filmművészet világméretű tömegkommunikációs ereje. Szükséglet, erről már írtunk előbb.

De magát a filmkészítés nem indokolatlanul kifejlődött módszereit is megkérdőjelezzük, amelyeknek pedig szintén szerte a világon elterjedtek a vívmányai. Filmes eszközzé vált pl. az ún. utóhangosítás. Majdnem lehetetlen – legalábbis csak nagy nehézségek árán, költségesen vagy sehogysem – a színészek spontán, eredeti hangját a végleges filmben használni. Orkánszerű szél fúj, a mikrofon használhatatlan, a traktort nem lehet eltüntetni, a repülőgép a legsikerültebb történelmi jelenetet tönkreteszi, a mikrofon belátszana a képbe, száyszámra felsorolható nehézség. Még a szabadtéri zajoktól védett műteremben is sokféle idegen

hang hallatszik. A képfelvétel miatt pedig gyakran hibás a mikrofon elhelyezhetősége. A nem minőségi elhelyezés rossz hangfelvétellel, de más igen fontos előnnyel jár. Rögzíti a pontos szöveget – amit a forgatókönyv nem úgy rögzít – a továbbiakban mégis írásban rögzítendő, az utóhangosításhoz, illetve az utóhangosítandó szöveg előzetes betanulásához. Mindez a spontaneitás érdekében és amiatt történik, hogy ne legyen szükség a valódi – utólagos hangfelvételen – kitalálásokra. Az utóhangosításban maga a színész mondja a szöveget, nincs különválasztott egyéniség. Csak időbeli eltérés van a képfelvétel és a jó minőségű hangfelvétel között. Az eredeti kép és az utólagos hangfelvétel között eltelt időben gondolkozott rajta a rendező és a színész. Nincs szükség más kitalálásra, mint éppen csak a spontán eredetiség *még spontánabb* hangjára. Nem változik a figura – nem tiltakozik a színész – csak érthetőségében, hangsúlyban, hanglejtésben, esetleg szócserevel! (!) indulati töltéssel maga a színész, de inkább a rendező *javít a figura tükrözésén* és ezzel a módosított tükrözéssel véglegesíti a filmhangot. (Pedig hol van az még a véglegességtől.)

Minden ilyen változás a műélvezőtől függetlenül, a műélvező érdekében történik. A színész színházi hangja amit kimond az „ül”, a film egyszer már kimondott hangja azonban többféle utólagos spontaneitással és igazmondással utólag értelmeződik.

(Szinkron). A színész színházi élménytadó hangmódosulatai hetekig tartó színházi próbák változásai után az előadásban válnak újra spontánná. A filmen, ha végre spontánná teszik az utólagos szöveget, az mindig egyformán a legjobb figurahang maradhat. (Szinkron.) A közönség nem reklamálhatja az utóhangosításban kapott hang spontánságát, mert nem az a mű, amit próbálgattak, hanem az, amit a közönség most hall. A színészgyakorlatból egyébként is gyakran – irányzata válogatja – az derül ki, hogy a színész valószínűbb, mint az eredeti, (tükröz), a műélvező a tükrözöttet tartja igaznak. Más a paraszt maga, mint a paraszt színrevitele, színházi figurája, kevésbé más a filmrevitele, de mindkét műfajban olyan a paraszt, ahogyan a lényegét találják. (Tükrözik.) Ez a színház és a film igaza a néző szempontjából. Ha az eredeti filmben nem történik más, mint a színész saját hangjának javíthatása, esetleg szövegének kisebb módosítása, bizonyára szentesíthető az eredetiség. Sőt, olyan dokumentális műben (nem szinkronban) is elfogadható az ilyen fokú korrigálás, amely valamely szempontból (pl. érthetőségi okból) nem történt meg egy eredeti dokumentális valóságban sem, de a bemutatás érdekében megtörténhetett *volna*. Tulajdonképpen az egész művészettükrözési tevékenység abból indul ki, hogy valami megtörténhet. A szinkronizálásban a színész hangjával is az történik, ami az eredeti filmben is már valamiképpen megtörtént – sőt, amit egyszer már

tükröztek – maga az eredeti szerző tükrözte, most azonban új tükrözésre van lehetőség, hogy az eredeti mű a nyelv miatt mindenekelőtt érthetővé váljék.

Egy-két színészhangot, vagy több színészhangot az eredeti film javíthatása érdekében cserélhetnek és magát a módszert sem ellenezhetik, a *saját nyelvű* filmben kicserélhetik akár az összes szereplő hangját is. Ez a módszer történik más nyelvű szinkronizálásban is, amely e tekintetben semmiben sem különbözik az eredeti film hangcseréinek jogosságától. Eddig a gondolatmenetig arra kaptunk utalást, hogy a szerkezet-hűség helyébe a *funkcionális modelleket* kell előtérbe helyezni. Az utóhangosítás, tehát mint a szinkronizálás első foka, pl. olaszról – olaszra („eredeti szinkronizálásnak” mondhatjuk utóhangosítás helyett) azonos nyelven másutt is teljesen elterjedt. De a nyelven kívül az eredeti filmekben van még sok egyéb utólagos hangminőségi változtatási lehetőség, amelynek hatásait ugyanolyan gondossággal lehet elemezni a szinkronizálásban, mint a nyelv és a beszéd hatását és áttételezését. Ezek a hangok gyakran csak hangulati elemek, de ennél többre is hivatottak, mert alkalmasak lehetnek a látszatok értelmezésére. Ezekről az atmoszférateremtés fejezetében lesz szó.

## *A tökéletes áttétel és a filmigazság*

Filmet más nyelvterületre átvinni szinkronizálás nélkül csak több verzióban lehet, amikor a képsort is újraalkotják. A kétverziós film nagyobb tőkecsoportokkal készült és azt a szándékot valósította meg, hogy elkerülje a szinkronizálás értelmezési „hamisításait”.

Mindkettő a saját nyelvén, saját színészeivel, de ugyanazon képi megjelenítéssel, díszletekkel, megvilágítási effektusokkal, színészmozgatással, azonos jelenetcsoportosításokkal, azonos képi montázzsal, azonos zenei kompozícióval, sőt teljesen azonos témával készült el két külön nyelven. Az elgondolás az volt, hogy minden filmes eszközt és módszert elfogad mindkét nyelvterület, csak a nyelvre és a színészeire kényes. A harmincas években ezért sok többverziós film készült hazánkban is. Ilyen volt a *Hyppolit a lakáj*, német címe: *Er und sein Diener*, egy másik, a *Vén gazember*, egy harmadik, a *Szerelmi álmok* (Liszt-film), a *Treňul fantoma* (Kísértetek vonata), vagy a Fejős film Annabellával, a *Tavaszi zápor*, Eggerth Márta *Pacsirtá*-ja és sok egyéb, mind azzal az alapállással, hogy az eredetiséget és az *azonosságot a nyelv és a színész képviseli*.

Ezért aztán a Liszt-filmben Liszt Ferenc azt vallotta, hogy ő magyar, a németnyelvű változatban nem azt mondta. Ezt az aprócska történelmi módosulatot az egyik és a másik nyelvterület műélvezői javára

szinkronizálással gazdaságosabban meg lehetett volna oldani, annál inkább, mivel Liszt mindkét műben azonos zeneszerzői és zongoraművészi ténykedést hajtott végre, tehát a film lényege, egy zenei világnagyság lélekrajza mindkét verzióban csorbítatlan maradt. Nem úgy a *Hyppolité*, amelynek kettőssége elgondolkoztató. A magyar változatot 45 év óta számos esetben újrátstázzák ma is a magyar nyelvterületen, akkori eredetiségében, viszont a német változat mindjárt a bemutatás után megbukott, a maga komplett eredetiségében. A német változatot ugyanaz a Székely István rendezte, a főszerepet, Hyppolit figuráját az akkori legkiválóbb színészegyéniségek egyike, Paul Henckels alakította. A téma, a helyzet, minden filmteremtő eszköz azonos volt, azonos rendezővel.

Kitűnő filmesztétikai és szinkronanalizálási téma volna ennek a számunkra már távlati kísérletnek elemzése pl. a filmklubokban megvizsgálni a személyiség, a nyelvezet, a téma és a személyiség viszonyát egy olyan lehetőségben, amely ritkán, vagy egyáltalán nem adódik újra. Ugyanis a többverziós filmek készítéséről már a harmincas évek végén, tehát egy évtized tapasztalatai során alaposan leszoktak, de nem első-sorban gazdasági okokból.

Egy ilyen elemzésben talán igen egyszerűen kimutathatók volnának a szinkronra nézve igen érdekes megfigyelések. Elemezhető volna, miért volt egyazon fogantatású társadalmi jelenség más hatású az egyik és a másik nyelvterületen. Különösen érdekes, hogy *sza-*

*vankint* azonos értelmezéssel, a lehető legjobb német kiejtéssel, tökéletes szájmozgással, azonos játékvezetéssel és filmigazsággal, kitűnő hangegyüttessel *mi volt más*, mint ami a szinkronhoz szükséges? A színészek nem magyar egyénisége, a szituációk másfajta sugárzása, a filmi fogalmazás idegenszerűsége, vagy mi más hatott különbözően? Játsszunk avval a gondolat-  
tal, hogy szinkronizálni kellene először az egyik verziót, mondjuk a német verziót magyarra. Ma már nem tehetnénk meg Csontos, Kabos, Jávor miatt, Fenyvessy Éva, Erdélyi Mici még tehetné. Vajon ezek a képzeletben legművészebben, legjogosabban megbízott színészegyéniségek hogyan fognának hozzá a német képsornak, hogy az a magyar nyelvterületen sikeres magyar *Hyppolit* lehessen? Nekünk magyaroknak a hiteles magyar változat beidegződései és mondásai: „a hagymát is hagymával,” stb. után ma elfogadhatatlan és nevetséges volna egy ilyen kísérlet, vajon akkor igen?

Kérdezzük meg az ellenkezőjét is. Mi lett volna a sorsa a magyar változatnak német nyelvterületen, német szereplők hangjával, azokkal, akik szerepeltek a német verzióban, vagy éppen azért nem azokkal, hanem másokkal, akik jobban visszaadhatták volna a látott magyar típusegyéniségeket egy jó német műfordító nyelvezetével, nem éppen jó szájmozgással, de kitűnő „magyar” áttétellel?

A képzelt kísérlet mindenesetre élesen felveti a színészegyéniségek választásának kérdését, de nem-

csak azt. Láttuk, hogy kitűnő színészekkel kitűnő fordításban is van *valami egyéb*, ami nemcsak a kiviteli eszközök remek megválasztásától függ. Mások lettek a filmek külön-külön, de hamisak lettek volna szinkronizáltak.

Messzire vezet és talán megoldhatatlan valamely híres, sikeres, már klasszikussá vált film más nyelvterületi áttételi eredetiségének ismérveit ilyen mélységig analizálni, megoldani. A szinkron javíthatási lehetőségeire később kitérünk.

A szinkronizálás minőségi kísérleteiben bizonyára tanulságosak volnának az ilyen megfigyelések. A mai szinkronizálási áradatban a gyakorlat dönt a kérdésekben, mégis fel kell tenni a kérdést, hogy szükséges-e ilyen mértékben ismerni az eredeti filmet egy jó szinkronmunka elkészítéséhez és megfelelő áttételéhez? A megismerés leegyszerűsítésének bizonyára határa van, hiszen nem szabad nem törődni a film lelkületével, sőt szándékainak feldolgozási módjaival, pl. *megelégedni csak a nyelvvel* és a színészválogatással. Kihagyható-e az eredeti film műfaja, szellemessége, helyzeti könnyedsége az *előkészületekből*, éppen annak eldöntésére, hogy mely áttételi elemek kidolgozásával maradhat igaz, *filmigaz* a mű? Nyilván ennek az eredeti filmlelkületnek ismeretében kell mindent elkövetni, megkívánni a nyelvi egyéniségek-személyiségek kifejtését, vállalni a személyi gondokat, nem valamely hiábavaló és céltalan azonosságahajszolás, hanem

a megformálható, egészséges értelemazonosság, hatásazonosság és helyes figuratükrozés érdekében.

Ezzel a mentalitással kell bevetni az új hangatmoszférákat és a képen kívülről behangzó akusztikai jellemzéseket is a filmigazság leghűbb megközelítése ügyéért.

A munka túlegyszerűsítő vagy bármi más – esetleg túlterhelésből származó – engedményei a filmen rész megoldásokban, féligazságokban jelentkezik, esetleg lakkozási módszerekre vezethet, amelyek értékes *valódi művészi lehetőségekkel* és eszközökkel ugyan, mégis hamis művet hoznak létre.

Ilyesféle hamisítás volna pl. egy bevált filmes eszköznek, a play-back-nek különös felhasználása. A *rajzfilm* dolgozik azzal a kitűnően bevált módszerrel, hogy a hang ütemére készítik a rajzok ütemeit, tulajdonképpen a képpel szinkronizálják a hangot. A játékfilm sok esetében is előbb készül a hangfelvétel és annak alapján készül a képfelvétel. De ez a kitűnő play-back módszer valamely okból hamisan is felhasználható volna pl. olyan esetben, amikor a hangfelvételt egy primadonnával nem a képfelvétel idejében, hanem jóval előbb, mondjuk húsz évvel előbb készítenék. Az eszközök valódiak, a kép is, a hang is eredeti, a szinkron kitűnő, a nyelv azonos, talán egyedül a filmigazság sántíthat egy kissé.

## *Alkotói előnyök és gondok*

Az általánosan fogalmazott „filmigazság” felismerése után még mindig bőségesen jelentkeznek olyan problémák, amelyek külön-külön is befolyásolhatják a szükséges tükrözést és annak minőségét a különböző eszközök kiválasztásában és használatában. Megkíséreltük igazolni, hogy az áttételezés megköveteli a mű lelkületét, át kell itatódni annak keletkezési okaival, helyére kell tenni a film műfaji hovatartozását – ez utóbbit rendszerint utólag a kritikusok tudják pontosan megítélni – és csak ilyen minőségi felkészültséggel szabad elkezdni a szinkronmunkát.

Az ún. részletelemek a szinkronban főelemekké válnak és ezért fontosságukat éppúgy tiszteletben kell tartani, mint a művek eredeti alkotóinak kétségkívül szabadabb elvi és módszerbeli mozgási tevékenységét.

A szinkronmunkában *nem egyformák* a kötődés elemei az eredeti filmhez. Vannak *szigorú* kötöttségek. Azokat annyira meg kell hagyni sajátos eredetiségükben, hogy a kötődés ne is lehessen kétséges. Vannak továbbá esetenként megítélhető, rugalmasabb tényezők, amelyek valamivel hosszabb szíjra ereszthetők, de azok se bolygassák meg a művet, és végül vannak választhatók, amelyek közül a pszichológiailag fontosabbnak lehet előnyt adni.

A legszigorúbb kötöttséget, az eredetiséget, sőt az azonosulást nem szabad vitatni, módosíthatóvá tenni a film témaválasztásában, vagy annak bármilyen mó-

dosulatában. Nem lehet engedni a feldolgozott korhűségben, vagy annak értelmezésében. Nem szabad megváltoztatni a film magjának, nevezzük közvélemény-formálásnak, irányzatát. Nem lehet engedni a feldolgozás sorrendiségében, könnyed vagy költői vagy műfajbeli meghatározottságában és más, az eredetiséget nem könnyen megfogalmazható, de a konkrétumban mindig felbukkanó megformálások igényében.

A felsorolt kötöttségeket azért nevezhetjük előnyöknek, vagy könnyebbségeknek, mert a szinkronnak látszólag nem ezek a fő gondjai, elvileg mentesül az eredeti szerzők fő gondjaitól, a filmi lényeg, a filmi igazságok tárgyától és a film egyfajta megnyilvánulásától. Mégsem mentesül teljesen ezektől, mert az új területen szünet nélkül maga előtt kell tartania azt a kötelezettségét, hogy az új megfogalmazásokban is ugyanolyan értelmű legyen a téma, a felfogás, a cél, a közlésmód közvetlensége, a folyamati rend és a súlyosság, vagy a súlytalanság (szórakoztatás). A szórakoztatásban sem azt nevezhetjük könnyebbségnek, hogy a szinkronizáló együttes megkönnyebbül, vagy mentesül a legszigorúbb elvi gondoktól. Ugyanis a film szórakoztatása a *mozilátogató* számára könnyebbség. A könnyű film szinkronmunkájának felelőssége azonban azonos a súlyos témájú filmével, a mozilátogató sem mindig a film könnyed témája miatt „megy moziba”. A munka embere a napi egyféle megterheléséből kiengedetten, mentesülve a fele-

lősségtől figyelhet meg eseteket, más emberek más gondjait. A mozilátogatónak nem kell alkotói tevékenységet tanúsítania, azért „szórakozik”. Bármilyen a film súlyossága, a látogatót mégsem terheli, hanem az is szórakoztatja a szó kulturális értelmében. A film ugyanis megtiszteli őt a szabad bírálat szabadságával, mégpedig a felengedettség szférájában. Ez a moziba-menés és a tv-film szórakoztatása. A szinkronmunka csak az eredeti feldolgozástól mentesül, nem pedig annak (képi)-hangyi élményszerzői megisméltésétől. A szinkronmunkában lehet ugyan némi nagyvonalúság, esetleg annak a könnyítési elvnek a jegyében, hogy a mozibajáró úgyis csak a hazai verziót kapja. Ez nem művészeti, etikai kérdés. Az önbírálat olyan nagyfókúságot követel, hogy bármily lazaság az eredeti szerzőnek az új területen való kisebb jártassága és a nyelv különösségei miatt a rendező – mintegy társszerző – nem vonhatja ki magát a film egyértelműségének etikai kötelezettsége alól. Ilyen értelemben nincs is előnye az eredeti kifejezéstartalmak gondjaiban. Csakis olyan előnyei lehetnek, amelyeket már mintegy elválasztottak előle valamely egyszerezőjű mű érdekében, de ő új eszközöket választhat hozzá. Ez viszont nem engedmény a szinkronban, sőt éppen az eszmeiség megtartása a legnagyobb fokú kötöttség. Viszont erre vállalkozik. Elfogadja a megkapott dokumentumot és nem mentesülni akar a szerzői tárgytól, hanem *éppen az* a szándéka, hogy minden gondot vállaljon, ami az eszközök sokféleségét újra az eredeti-

ség szolgálatába hajtja. Ez a megfogalmazás minden részlet gondozását megkívánja, a külön ötletek meghallgatásával és ellenőrzésével. Ilyen gond a rendező szerzőtársi állásfoglalása a nyelvezetben, a színészválogatásban, a nyelv és a hang megfelelésében, a csoportok hangulatában, az atmoszférajátékban és a képenkívüliség szférájában. Ezek a részlettényezők váltják ki a szinkronizálás minőségi gondjait, az új játéktérben mégis a könnyed közvetlenség eredményével.

### *A szinkron szervi hibája a szájmozgás*

A rendezői, továbbá a műfordítói és az újszólású gondok között elsőként a szájmozgatás gondja a legszembetűnőbb, valójában nem az. A szájmozgás betartása, formai egyezése a hanggal ellentmond az azonosítási *lehetőségeknek*. Ha nem is állandó az idegenség foka, a szájmozgás mechanizmusa ráirányítja a figyelmet a szokatlanságra, amelyre a valóságban soha nem kell figyelni, mert a beszélő ember tökéletes szinkronban van a jeleivel. A szájmozgás két részre osztása képre külön, hangra külön tulajdonképpen ellenszenves, mert a valóságos személyek beszédében az életben nincs ilyen zavaró jelenség.

Es mégis, a szájmozgásnak az eltérése még ezen idegenszerűségében sem elfogadhatatlan, ha nem lépi túl a valószínűség határait olyan *személyi kisugárzásban*, amely feledtetni képes az aszinkronitást. A meg-

figyelő egy bizonyos gyakorlat és megszokottság után, mintegy tudat alatt afféle technikai hibának hajlandó felfogni magában ennek a kettősségnek *formai* eltolódásait. Az első néhány szokatlan transzponálás tudomásulvétele után nemcsak elviseli, hanem *túlteszi* magát a változtathatatlanon.

Az, hogy a megfigyelő egyáltalában hajlandó ilyen valóságidegen fizikai jelenséget egységes információnak elfogadni, érdekes jel, és alkalmas volna lélektani tanulmányozásra.

Magát azt a tudomásulvételt, hogy egy ember *két eszközzel egyé* fogalmazható, de mindenekelőtt, hogy ilyen furcsaság egyáltalában lehetséges és megszokható, az más művészeti ágakban, mint a filmen és a televízióban nem fejlődött ki, *azt a szinkron teremtette meg*. A szinkronizálás mindennapi gyakorlata, az idegen filmeknek a szinkron fogalmával való asszociációja, a személyi sajátságok széjjelválasztása, majd újra összeforrasztása – különböző információs kódokból – ez a szinkronizálás *kulturális sikere*. Ezzel válik lehetővé a hangcsere is. Ez az egyik tanulság.

A másik még érdekesebb, de ebből következik. Ez pedig a filmmű tükrözési sajátságának hallatlan ereje. A filmet már első eredetiségében is tulajdonképpen nem másolják, hanem utalják a valóságra, ezt a látogató nemcsak befogadja, hanem a mű fogalmához kapcsolja. Ennek csak egy további változata, egy tükrözésváltozata a szinkron, amelyről nem tudja a befogadó, hogy azt egyszer már tükrözték (ha tudja is,

tudomásul veszi) és ez a tudomásulvétel megteremti benne az egységes átélési lehetőséget, amely hibáival együtt is élményszerző eredmény. A szájmozgást hibának tartja ugyan, de már gyakorlattá emeli. A módszerrel jár és igazolható, hogy a megfigyelő számára fontosabb az ábrázolt személy funkciója a filmben, mint a technika precízsege. Ezt megbocsájtja és mást figyel. Még azt is megbocsájtja, ha a hallott mimika nem pontosan egyezik a látottal, tehát a hangsúly esetleg késik a látványhoz képest.

Ez a szervi hiba ellensúlyozható és feledtethető többféle szinkroneszközzel, a szöveg formálásával, a személy közvetlenségével, egyéni magatartásával.

A szinkronsajátság, vagyis egyszerre két különféle elem és mód egyidejű megjelenése hogy egységet képezzen, hasonlít egy másik művészet kifejező módszeréhez, a *karikatúrához*. Két figura szituációjában az egyik kérdez, a másik felel is egyazon rajzon belül, holott a valóságban csak egymás után lehet reagálni. A jellemző ebben nem az elemek különválasztása – ez csak eszköz – hanem az, hogy a két elem együtteséből egy fogalmi általánosítás születik. A különböző kód folyamatok a szinkronizálásban a maguk többtényezőjű összefüggéseiben teremtenek összefüggő egészet. A kép és a szöveg, a szöveg és a tolmácsolás, a tolmácsolás és az orgánus, a szerepek és a csoporthangulat, az ember és a környezet hangulata a kapcsolások módjaiban válnak egésszé. A szájmozgás ennek a fontos összefüggésláncnak nem a lényege, hanem *formai* hibája.

## *A beszéd áttétele*

A szinkronizálás alapvető feladatai között a dramaturg beszédáttételi munkája és a színész hanggi adottságai döntő fontosságúak. A nyelvi áttételhez korántsem elég a dramaturg nyelvismerete. Az eredeti film különleges fogalmi légréteget képvisel a maga sajátos társadalmi szervezetével, tájjellegű szokásaival, temperamentumával, nyelvjárásával. A dramaturg nem elégedhet meg a kapott idegen írott szöveg áttanulmányozásával, de ezen túlmenően nem lehet feladata a költői értelemben vett műfordítói tevékenység sem. Nem absztrahálni akarja az írott anyagot, hanem ragaszkodni akar az eredeti szöveg tartalmához, egyben alkalmazkodni a figura habitusához. Nézi–hallgatja a film figuráját és figyeli alakításbeli adottságait.

Ami több, mint a fordítói munka, azaz a szöveg minél pontosabb tartalmi megközelítése, azzal behatóan kell törődnie. A hitelesség megközelítése talán nem is okoz olyan gondot – hiszen a nyelvészek felfogása szerint a nyelvek egyenrangúak a *tartalmak* azonosságában – azonban vannak szólásmódok, közmondások, tájjellegű fogalmazások, amelyek nemcsak idegenül hatnak, de esetleg teljesen értelmetlenek az új nyelvezetben, amelyek tartalmilag sem egyeznek, legfeljebb utalnak a lényegre. Far vedere una luna nel pozzo (megmutatni a holdat a kútban) tartalmilag nem azonos a magyar értelmével: lóvá tenni valakit. És a lóvátetés magyar értelmét esetleg nem lehet

pontosan visszaadni mondjuk portugál nyelven. Quando li mangiamo questi confetti (mikor esszük már azt a cukros mandulát), nálunk kevesen gondolnak arra: mikor lesz az esküvő? De ha arra gondolnak is, a tartalom nem úgy hat, nem ugyanazon jelentőségű, mint az eredeti, tehát *nem azonos* az eredetivel. Pedig ez még csak nyelvi oldala a szinkronnak, nem pedig a hallható, újra formálandó, személyiséggel telített *hangzás*, amely az eredetitől elütő megformálásban újabb változatot visz a film részletigazságaiba, esetleg lényegbeliségébe.

Hasonló feladatok előtt áll a dramaturg többek között az argot kérdéseinek megoldásában. Pipa vagyok, jó vagy nálam, menő fej stb., tartalmilag bizonyosan megtalálható valamilyen formában a célnyelvben is, azonban ez a rátalálás a befogadó oldalon gyanút kelt, hogy vajon honnan ismeri ezeket a „magyar” kifejezéseket az eredeti film huligánja? Ez a kényszerű dramaturgia könnyen veszélyezteti az átétel azonosságát, holott a nyelv megtette kötelességét, nem volt akadálya a tartalom pontosságának, a szinkron jóságának. Tehát a fordítás – leleményessége ellenére – mégis oka lehet annak, hogy az eredeti légkör hamis lesz. Pl. az arab kasba látványa egy magyar kocsmai hanggal keveredik. Bizonyos, hogy ilyen esetben a szinkron nem pontos, nem lehet azonos az eredeti ábrázolással, hanem hamisít vagy csökkenti az árnyaltságot.

A nyelvi problémákat tovább bővítik azok a lehető-

ségek, hogy egyes nyelvekben mások a szavakban rejlő értelmezések, kettősségek. Az egyik nyelvben egyértelmű kifejezés a másokban kétértelmű lehet. Olyan értelmezés is belevihető a fordításba, amely az eredetiben nem is szerepel. Az új kifejezés esetleg előnyös is, jobban élénkíti a figura jellemét, sejtet ki nem mondott gondolatot. A dramaturg ilyenkor nagyobb feladatra vállalkozik, mint csak a találó tartalmi azonosságra, a nyelvileg helyes fordításra. Ez lehet az a többlet, amely a jelleme fordítói elszürkülését a szinkronban esetenként korrigálhatja.

A nyelvi kód mindenesetre funkcionális elem a filmben, a szinkronmunkában alkotói elem, amely a dramaturg munkájának minősége szerint vesz részt az új nyelvterület besugárzásában. Pedig a dramaturgiai munka még nem a szinkron hallható hangja. Azt meg is kell formálni, hanggá kell tenni. Ez a feladat a színészegyéniségre tartozik.

### *Hangegyéniség a szinkronban*

A szinkron szempontjából a hangnak a *személyiség kibontakozása* miatt van jelentősége. A beszédhang teste, alakja a szöveg, funkciója pedig az, amit a színészegyéniség tölt be, és amit jelentésnek, hangulatnak és hatásnak mondunk. A beszéd természetesen nem önmagában tárgyalható, mint ahogyan a filmen nem önmagában jelenik meg, hanem a kép- és hang-

mimika együttesében. Ugy van igazi funkciója, ha a képkamerával nem is fényképezhető, lévén sajátosan akusztikai kód. A képi-hangi kifejezések válogatásában nincs is vita, hogy melyik a kifejezőbb, annyira jellegzetes az egyik, vagy a másik ereje, sajátága. A filmen gyakran minősíti is a helytelen munkát: ha az egyik tulajdonságot rá akarják erőltetni a másik sajátágára, ha a kép ugyanazt mutatja, amit a szöveg úgyis elmond, vagy fordítva. Tehát a szinkronban sem azt kell eldönteni, hogy a képpel, vagy a hanggal fejezzenek-e ki valamit. Azt kell minőségben eldönteni, hogy amit az eredeti filmen hanggal fejeztek ki, az meg is tudjon maradni hatásos hangnak az új nyelvi légkörben is. A szinkronban az egyéni hangnak kell vállalnia ezt a szerepet. A szót fel kell ruházni egyéni jelekkel, hangsúlyokkal, köhéntéssel, nevetéssel, a hang induktív elemeivel.

A hangalakítás művészete nemcsak született tehetségek tapasztalati és ösztönös adottsága. A hangképző szervek beható ismerete, a hangok osztályozása, időtartamproblémái, a hangnyomaték, a hangzósság, a hangképzés, az érthetőség érdekében elméleti ismeretek szükségére utalnak. Az olvasásból divatos szóval élve olvasat lesz, a hangig magatartásból mondhatjuk „hallat” lesz. A szinkronnak szüksége van a személyiség árnyalati bőségére, mert az nem látható az eredeti képen. A szinkron leírt szövegéből a színész alkot hangot a maga kultúrájával. A gyakorta panaszt tipizáltság a szinkronszínészek kiválogatásában arra

vezethető vissza, hogy az egyszer sikerrel kiválasztott hangyi egyéniségnek helyes szereplését már típusnak tekintik és a színész többoldalúságából csak ezt az egy hangyi tulajdonságot veszik igénybe. A nagy színészetet a hangyi árnyalásmódok bősége jellemzi. Kállai Ferenc egyik nyilatkozatában találóan utal erre: „nem szeretem – mondja – az »állok a saját szobromban« típusú színészeket”. A különböző karakterek formálásához szokott színészre nemcsak ilyen egyféle típust lehet rábízni. A nagy színész típuson kívülre is gondol, és az embert árnyaltabban építi fel hangban is. Pl. monodrámát csak ilyen mélységű színésztől várhatunk. Bodrogi Gyula említi egyik nyilatkozatában: „a shakespearei vagy showi értelmű szó magától nem kel életre.” Veres József pedig Vonzás és taszítás c. kandidátusi értekezésében Huszárik Szindbád-filmjét méltatva azt írja Szindbád egyéniségéről (Latinovits Zoltán): „Huszárik . . . Szindbád kettős időrétegével együtt a *személyiség kettősségére* hívja fel a figyelmet, a gáláns úr és a lelkiismeretlen kalandor egyéniségére”.

A sokszereplős szinkronfilmekben szétválasztható hangszínek, az elütő hangszemélyiségek teszik világgossá a szinkron szándékait. Olyan országban, ahol sok a szinkronizálnivaló, fontos a hangszemélyiségek többoldalú bemutatkozása, nem pedig a tipizált polarizáltság.

El sem képzelhető a dramaturg szövege valamely belső hallat nélkül, a színész hangyi habitusának szemé-

lyi árnyalásmódjainak előrelátása nélkül. A kisugározandó szöveg a színész személyiségében válik megformálttá. Nem is annyira az eredeti színészmodell, mint inkább az újravetülő személyiség természetessége a döntő szempont. Ennek az elvnek megvalósulásához megfelelő elméleti eszközismeret, hozzátehetjük, szinkroneszköz ismeret szükséges. A szinkronalkotásnak is „fogásai” vannak, akárcsak a színpadi fellépésben a belépésnek, a mozdulatnak, a megjelenésnek. A szinkronnak szüksége van a hangbeli anyagismeretre, mert csak hangi mód áll rendelkezésére. Nem fejlődhet elmélet nélkül csupán a megérezés készülségével. A nyelv és a személyi hang minőségkapcsolása teremthet meg új irányzatokat a szinkron fejlesztésében.

### *A hang atmoszférája a szinkronizálásban*

A filmben nemcsak a figura, hanem a szituáció is játszik. A környezet nemcsak látszik, hanem hallatszik is. A környezetet nemcsak a kép mutatja be, hanem a hang játéka is. A hang hangulata. A hangi környezetnek lehet álláspontja, különválása, amely a művet befolyásolja. Csupán pejoratív szerepkörben az atmoszférhang csak szolgálja a képet, azt erősíti. Más az, amikor arra van szükség, hogy a látszatot tisztázza, *saját magatartása* van, esetleg kiélezi a konfliktusokat, pl. egy gyászszertartásba behangzik távolról egy vidám társaság hangja, amelynek jelentése van.

A hangulatteremtésnek többféle megoldása lehet az eredeti filmben. Használhat zömmel természethangokat, vagy mesterséges zörejeket, zenei hangulatokat, elektronikus hangkeltést. Ezeket kiemelheti egyenként, mint a kép a plánokat.

A szinkron szempontjából külön jelentősége is van az eredeti atmoszférának, amennyiben a filmtől elválasztott atmoszféraszalagot – amelyet külön meg kell teremteni az eredetihez – azért készítik el, hogy eleve a szinkronizálás segítségére legyen.

Ez a *nemzetközi hangszalag*, minden nyelvhez használható.

A nemzetközi hang birtokában a szinkronizálás mentesül a hang atmoszférateremtés külön gondjától és a gond egyedül a verbális újrateremtésre, illetve a hangoperatőr szempontjából a beszédfelvételeken túlmenően már csak a beszéd és a nemzetközi hang *keverésére* szorítkozik. A hangoperatőr feladata mégsem ilyen egyszerű. Ugyanis már a beszéd felvétel sem független a film *fizikai helyszínelésétől*. A beszédhang a tárgyalt személyiségjegyeken kívül felruházandó a helyszínek jellegeivel is. Nemcsak a színészek hangjának *érthetősége* fontos, – a szinkronban kiemelten fontos, mert a kép nem segíti az érthetőséget, sőt zavarja azt – hanem a hangok helyzetváltozásai is, amelyek külön effektusként teremtenek meg, függetlenül attól, hogy a nemzetközi hang már magában hordozza a helyszíneket. A helyszínek atmoszféráhangját igen, de az új színészek térbehelyezését nem

tartalmazza. Ugyanis az új beszélők nem állnak egy helyben egy mikrofon előtt, hanem állandóan változtatják a helyüket, elfordulnak, hátramennek, egymás között is távolságot változtatnak. A beszédhang az ilyen jellegű váltásokra érzékeny, színezete változik, hangminősége nem marad azonos, illetve éppen ezt kell kihasználni. Ezek a ténykedések hasonlóak a képkamera mozgásaihoz, a plánok megteremtéséhez. A beszédhang plánjait külön meg kell teremteni, hogy hozzáilleszkedjenek a megfelelő terekhez, ahol az eredeti beszédhangok szólnak. A probléma a térbehelyezés szempontjából abban van, hogy a szabad térben másképp szól a beszéd, mint egy zárt fürdőszobában, egy kis, vagy egy nagy zárt térben, pl. más egy lakószobában, mint egy hangversenyteremben. A szinkronteremben – ha abban nincsenek „helyszínelkalkulációs pontok,” az említett helyszíntulajdonságokkal nem lehet felruházni az új beszédhangot. A hangoperatőr kénytelen az utózenéseket külön elektroakusztikai bravúrokkal megteremteni, a beszédhez a felvételkor külön hozzákeverni. A szinkronteremben minden hang egyforma, monoton lesz a film végig az egyetlen hangtér miatt. Az eredeti filmben hallott csarnokhangot, templomteret, egy szőnyegezett kis szobát, vagy egy parkbeli hangot külön minden változáshoz külön kell idomítani. Ez vonatkozik az új beszédre, végig a filmen.

Abban az esetben, ha a hangmérnöknek rendelkezésére áll az eredeti film nemzetközi szalagja, azt

hozzá kell kevernie az új beszédszalaghoz, illetve új kevert felvételt kell készíteni, hogy az új film hangja véglegesített legyen.

A *nemzetközi hang* készítése az eredeti filmben is külön probléma. Hogyan lehet megszólaltatni az eredeti film hangját, úgy, hogy minden más hang szóljon, de a beszéd ne legyen rajta a hangszalagon? (Ugyanis ilyen hangszalagra van szükség.)

Az eredeti filmhez teljesen új hangot kell készíteni, olyant, amely a hang összes atmoszféráját és hangikülön effektusait folyamatosan tartalmazza. Furcsa, de így van, a beszéd nem választható le külön az eredeti filmben sem másképp, mint teljesen új hangfelvétellel. Az eredeti hangépítkezésben is el kell választani egymástól a hangkategóriák egy részét, a verbális részét mintegy el kell távolítani a hangfolyamatból. A filmhez, a kész filmhez, tehát tiszta lappal indulva újraterezzük a hangatmoszférát. Ezt a módszert akár *előszinkronizálásnak* is nevezhetjük, elfogadott elnevezése a nemzetközi hang.

Itt álljunk meg egy pillanatra az eredetiség vizsgálata miatt. Ismét egy tükrözésmódosulattal állunk szemben, mint a beszédáttételnél. Maga az eredeti hang is külön kategóriájú – külön felvételek halmozását megkívánó – effektusokból „keverendő”. Ha elfogadjuk azt az alkotói követelést, hogy az atmosféra sem csupán valóságutánczás, hanem mint a *nem verbális hangkategóriák magatartása* külön is megalkotandó folyamat tényező a filmben, akkor az atmosz-

féra szinkronizálásában is többről van szó, mint természetutánzásról. Sőt, tekintettel arra, hogy maga a természet sem akkor és olyan mértékben nyújtja a természet hangjait, amikor azt a filmjelenet megkívánja, már az eredeti filmhez is külön jelenetenként meg kell választani a megfelelő időben és mértékben rögzített természethangot, hogy az hatásos legyen. Szó volt már előbb arról, hogy az eredeti hangfelvétel (képpel együtt, egyidőben) ritkán használható, inkább vezérhangként rögzítik egy későbbi alkalomra, amikor a hangra külön lehet megfelelő akusztikai alkalmat teremteni. Lehet az is, hogy más természeti hang adja a hatást, nem az, amelyet a kép mutat, vagy amely a filmfelvételkor szólt. Tulajdonképpen tehát nemcsak az emberi hang, az egész hangi atmoszféra külön megteremtést kíván. Művészi szemmel-füllel mi történik? A természethangot és általánosan kimondva minden hangelemet tükrözéssel használnak fel a filmben. Technikailag pedig külön alkotják meg. Külön veszik fel a hangokat és azokat *hangmontázzsal* szerkesztik meg. Az atmoszférával tehát játszanak. Nemcsak a szinkronban, hanem már az eredetiben is. A szinkron szempontjából ezt a már említett előmunkálatnak, előszinkronizálásnak tekinthetjük, mert magát az eredeti hangstruktúrát is – *külön plánozzák*. Sas György igen találóan „a környezet realisztikus megidézéséről” ír. Mándy Iván pedig azt állapítja meg, hogy „a helyszínek őrzik az embert”. Pl. a tanyai otthon – mondja –: „kapacsendülés, tyúkkaparás,

tűzhelysustor, harangszó a táj fölött.” Mi a „realisztikus megidézésekkel” a fenti megfontolások szerint értünk egyet, mert azokat is külön alkotói feladatnak tartjuk. A realiztikus megidézéseket még abban az esetben is külön meg kell teremteni, amikor azok a képet erősítik, mert a harang nem akkor szól, tehát külön felvételt és utólagos képkapcsolást kíván. A kapacsengés és a tyúkkárálás nem önmagától válik helyszínné, hanem azzá kell tenni, alkotói kézben kell tudni tartani külön is, hogy pl. ne legyen túldimenzionált, továbbá az alkotói akarat pillanatában jelentkezők meghatározott ideig – nem a saját realiztikus időig, akkor halkuljanak, vagy tűnjenek el, amikor az alkotó, nem a harangozó akarja, amíg tehát megidézik őket.

A realista hangokat tudatos montázssal kell filmi realizmussá tenni, azt is tükrözni, mint más valóság-hasonmást. A hang anyag is játszik a valósággal, *mindig idéz, de nem mindig azonosít*. A képhez kapcsoltan is játszik, tehát nem mindig *akkor* reális, amikor a kép realiztikusságát erősíti.

A hang játszik a saját struktúrájával és játszik a képpel, mindkettő pedig egy harmadik folyamatot teremt, a film élményét. A nemzetközi hang ezen leválasztása a verbális anyagról és felépítése eszerint már eleve is külön munkálat, az eredeti filmben is külön szükséglet. Ha nem a másnyelvű szinkronizálás előnyét tekintjük is, tehát nem úgy értelmezzük a nemzetközi hangot, mint leválasztást egy filmről, ha-

nem úgy, hogy ez a ténykedés egyben eredeti *film-építkezés* is, akkor a másnyelvű szinkron egy eredetileg tükrözött hangfolyamatot kap. Az az előnye tehát, hogy a filmkifejezésnek ezt az oldalát, az atmoszférák hangfolyamatát *nem kell* újra tükröznie, nem úgy, mint a nyelvet és az emberi hangot. Éppen azért nevezték el nemzetközinek, mert nincs szükség újratükrözésre egy meghatározott sajátos befogadóterületen.

A realiztikus megidézéseknek ez a módja ráismeretet a filmezés egyéb területein tapasztalt ún. *spontán* megnyilvánulásokra. A valóság és a film spontaneitása nem azonos. A spontaneitás a filmben – gyakran *utólag megidézett*, odavalóbb tulajdonságokkal, sajátosságokkal lesz spontánabb, mint maga a valóság dokumentuma. Ez a tapasztalat az emberábrázolásban és az atmoszférateremtésben is külön *filmszerű* megfontolást kíván. Már maga az eredeti hangépítkezés is ilyenfajta „spontaneitás.” Tulajdonképpen az a ritka eset, amikor nem ilyen jellegű, hanem mintegy magától adódó egy-egy spontán megnyilvánulás a filmezésben, amelyet nagy lelkesedéssel vesznek tudomásul. Külön irányzatoknak kell születniök ahhoz, hogy az alkotói lelkesedés folyamatosabb, ne véletlenszerű legyen. Ilyen irányzat volt a méltán díjazott Jutalomutazás is. Dárday István filmje, amelyben sikerült a spontán dialógusokat a kívánt kulturális réteg síkját, sőt az egész folyamatot a teljes eredetiség hangulatával, mégpedig nem tapasztalt színészekkel, hanem a

spontaneitást magukban hordozó falusi figurákkal hitelessé tenni.

Visszatérve a nemzetközi hangra, annak dokumentális mivoltára, eredeti tükrözésére, a nemzetközi hangszalagot az áthonosítandó filmben gyakran nélkülözni kell. Sok esetben nem jár vele – mármint az eredeti filmmel – a nemzetközi hang, hanem minden hangfajta, zenét, zörejt, mesterséges hangot újra kell teremteni. A feladat kibővül. Nemcsak új beszédhangot és annak térbehelyezését, hanem az atmoszférák minden hangját *újra kell teremteni*, esetleg élőzenével, sokszor a zenearchívum szalagjaival, állathangokkal, sőt dinamikaváltásaival együtt. Minden lépéshangot, fa- vagy kőlépcsőnjárást, pohárcsengést, vihart, vízcso bogást, ajtónyikorgást térhelyzeti ábrázolással, távoldásokkal, hangplánokkal újra meg kell oldani. A szinkronizálásra fordítható időtől, a hangarchívum gazdagságától és a hosszabb szíj megfogalmazásától függ, hogy egy spániel hangjából nem lesz-e tacskó, egy gall kakaséból egy törpekakas, a spanyol boleróból románc . . . Ahogyan a képi emberábrázolás megfelelő háttérrel kíván (a személyek nem fehér háttér előtt játszanak), a hangatmoszféra hitele és telítettsége is más-más szinkronminőséget hordoz magában. A minőség a semmitmondástól kezdve különböző fokozatokat érhet el, a hangnak juttatott szerepkörökben, az atmoszféra esetleg nemcsak háttérként, hanem a *kép mellé*, sőt kifejezőerejével a film érdekében *esetleg a kép elé* kerülhet.

## *Hangok „kívülről”*

A képen kívülről behangzó hangok módszere nem atmoszféra, hanem üzenet. Ha a jelentésbeli kódokat rangsorolnánk, első volna az emberi hang, a második az atmoszféra, a harmadik a kívülről behangzó üzenet kategóriája. Tipikusan auditív lehetőség a filmépítkezésben. Nemcsak hamleti ereje van, lehet az egy bölcsődal is, amely üzen a múltból, vagy egy kis faluból. A kívülről szóló hang a szinkronban, éppúgy, mint az eddig tárgyalt többi elem az áttételben újrafogalmazandó, mondjuk már erre is: továbbtükrözendő. A kívülről behangzó auditív elem nem újdonság az eredeti filmen sem, azonban nem szokták külön filmes eszköznek tekinteni, azért szerepe inkább esetleges, mint tudatos, és felhasználását vizsgálva csak ötletszerű lehetőség. Sajátságának sokfélesége miatt a szinkronizálásban dramaturgiai funkciója van, megoldását illetőleg pedig nem utolsósorban a hangoperatőrre tartozik. Ugyanis a külső hangok tálalási módja, pl. úriésítése, közeledése, a film funkciójába beleszóló tevékenység.

### *Javíthat-e a szinkron az eredeti filmen?*

A kérdés gyakran elhangzik a szinkronmunkában tevékeny és a kívülálló bírálók körében. A válaszok különbözők, óvatosak, vagy egyenesen mereven ellen-

tétesek. A felvetés azért érdekes, mert művészeti vitákra ad okot, mindkét oldalon igazoló, meggyőző példákkal. Talán nem is méltányos egy szóval, igennel vagy nemmel válaszolni.

Bizonyára nem szükséges vitatni sem azt, hogy a mű eredetiségén nem szabad változtatni. Nem szabad hamisítani, ferdíteni, szellemét, célját torzítani, sem gondolati, sem érzelmi anyagát szépíteni, tompítani. Még sok mindent fel lehet sorolni, hogy mit *nem szabad* tenni, hogy megmaradjon a mű.

Az viszont túl általános követelés, hogy eredetien, vagy méginkább, hogy azonosan kell megalkotni a szinkront.

A szinkronizálás művészet-voltának igazolására az egyik szinkronszemlén egy igen gyenge alapfilmet választottak és megpróbálták *jobbá* szinkronizálni, sikertelenül.

Más alkalmakkor ellenkezőleg, csupa ismert világgal filmmel indultak, hogy a szinkronban kidomborodjék a rendező művészete, külön a dramaturg művészete, a férfihang, vagy a női legjobb hangalakító művészete, végül, hogy a hangoperatőrök közül a legkiválóbb munka elismerést nyerjen.

A zsűrit a filmszakmában jártas személyekkel, később filmkritikusokkal bővítették, majd más művészeti ágak kiválóságaival, társadalmi, filmforgalmazói, tudományos vezető személyiségekkel, nyelvészekkel, esztétákkal, a mozinézők képviselőivel tették teljessé. A bírálói szemléletet is megváltoztatták. Nem egyes

kiemelt alkotói tevékenységeket, hanem egész szinkronegyütteseket kell bírálni. Nem a munka szerteágazó funkcióinak különválasztott csúcseredményeit, az összmunka együttes eredményét kell mérlegelni. Közömbös a munka veritéki méltatása, eredményt kell bírálni. A szinkronmunka minőségi szintje ilyenformán a szinkronizálás egészével a kész műveknek a szemlén bemutatott egymásközötti nivójával kapcsolatos.

A minősítésben *különböző* alapfilmek futnak párhuzamosan. Az egyik történelmi film, másik vígjáték a harmadik kétszemélyes konfliktus, a negyedik tízszer annyi szereplőt kíván, az ötödik – mint alapfilm – olyan feszült érdeklődést vált ki, hogy . . . a bírálók főleg a filmre figyelnek nem annyira a szakmájukra. A minőségek küzdelmében nem azonos alapmű a kiindulási alap?

Hogy a bemutatott *különböző* művek közül melyik keltette a legmélyebb, legtermészetesebb hangú benyomást, azt titkos szavazással el lehet dönteni. Azonban a döntést indokolni kell. Az indokolás nem maradhat olyanféle méltatás, hogy az első díjas film jobb volt, mint a második és harmadik helyen álló, hanem részletezni kell az alkotói tevékenységek közül a legművészebb benyomást keltő tevékenységeket, nyilván azokat, amelyek a *leginkább fedik az eredeti* film tulajdonságait és alkotói módszereit. Hiszen az eredetiekben is volt rendezés, szöveg, színészet, zene, természetzőrej, hangulati építkezés, jelkép, hangdina-

mikai egyensúlyozás, kívülről ható drámai hang. Azt kellett megállapítani, hogy ezek külön, de főleg együttesen *legjobban egyeznek* az alapfilm céljával és hatásával. Úgy kell ebben dönteni, hogy a bírálók nem tudnak svédül, nem ismerik az ural-altáji nyelvcsaládnak a bemutatott nyelvezetét, sőt mi több, nem is voltak műélvezői magának az alapfilmnek. A bíráló bizottság egy magyar *megoldást* kap bírálatra azzal a feladattal, hogy egy *másik* film magyar megoldásával hasonlítsa össze.

Egyes bírálók értik a nyelvet, meg is indokolják a nyelvi áttétel eredetiségi fokát és ezzel megmagyarázzák, miért különösek a mozdulatok, a tempók, amelyek miatt a többi bíráló nem erre a szinkronmunkára szavaz. A nyelvész nem bírálja a rendezést és a többi tevékenységet, csak a nyelvet. Más bírálók már korábban, többször is látták a filmet, magyar moziban, már szinkronizálva. Ők részletezni is jobban tudnak, mert zsürizéskor „nem az eredetit nézik”, hanem a szinkrontevékenységet alakítják ki magukban, abban a szemléletben, amiért joguk van bírálni. A kérdés tehát az, hogy az alapfilmmel való összevetés nélkül tehát *csak* a szinkronváltozat ismeretében mit „hasonlít össze” a bíráló? Egy másik szinkronmunkát? Igen. És ebben a készütségekben kell arra válaszolni, hogy miért azonosabb az egyik munka a másikkal, azaz melyik azonosabb azzal, amit nem ismer. A külön tevékenységekről elhangzik egy-egy szakbíráló, azonban nem

az a fontos, hanem egy összbenyomás egy másik összbenyomás mellett.

Az egyik szemlén előírás volt, hogy a szinkronfilm lejátssza után azonnal egy felvonást az eredetiből le kell vetíteni, hogy a szinkron az alapfilmmel legyen összehasonlítható. Az összevetésnek ez a módja bizonyodalmat keltett. Az eredeti figuráknak mintha más hangjuk lenne, mintha pontosabban beszélnének, mintha a figurák együttese merőben más hatású volna, mint kilenc felvonáson át a már elfogadott szinkronfiguráké. Abban, hogy nagy különbség van a megjelenítésben, elég egységes volt a megfigyelő együttes álláspontja. Ott kezdődött a vita, hogy ezt a mást itt magyar nyelven mely különösségek jegyei okozták. Mit kellett volna tenni, hogy ilyen nagy különbséget senki se érezzen? Ugyanis a szemléken bemutatott szinkronmunkák nem elnagyolt színészválogatásnak, vagy más hang drámai hatásoknak a hordozói, hanem elitmunkák, versenyfilmek és az a kritériumuk, hogy azonos hatást keltsenek az eredetiekkel. A személyiségek varázsának a magyar területen le kell győznie a szájmozgások hibáját. A szubjektumoknak befolyásolniok kell a szituációkat olyan fokban, olyan szellemességgel, modorban, emberismereti jegyekkel, a pillanatok és a folyamatok feszültségével, hogy nemcsak nagy különbség, de kisebb se lépjen fel olyan megfigyelőben, aki mindkét nyelven jól beszél.

Csak ilyen ismerettel, kultúrával lehet különbsége-

ket megítélni, mert ha nem ez a mód az irányadó, akkor szerencsére az eredetitől való eltérést úgy is meg lehet ítélni, mint olyant, mint ami jobb, mint az eredeti. Szellemesebb, színesebb, könnyedebb (itt nálunk). Javítani vagy rontani csak olyan jelekben lehet, amelyek vitathatók és amelyekben dönteni kell. Nem lehet vitaanyag az eredetiség megkövetelése a figura alaptípusában, de lehet rugalmasnak lenni egyes mikrokifejezésekben, szórendben, más szó használatában, a figura ismétlődő „manir”-jában, pl. egy-egy visszaterő csuklással, hümmögéssel, sőt lehet változás – és talán ezt a különbséget lehet első pillanatra felismerni – a figuracsoportok temperamentumában. Ez a javítás azonban inkább a színházi próbák hangulatát idéző sajátnyelvű finomítást segíti. Természetesen nem élezhető ki olyan mértékben, hogy egy ötlet kedvéért a hang leváljék a figuráról. A figurának lehetnek félszavai, jobb absztrakciót kiváltó értelmezései, jelképei. Az együttesek lehetnek hangulatosabbak (nekünk), a munka a mi kulturáltságunkban feszültebbnek tűnő. Persze nem azonos annak, aki könnyedén érti az idegen nyelvet is. Neki biztosan más a szinkron. Jobb, rosszabb? Más. A javítás indítékai és módszerei általában zártan maradnak meg az együttműködő, tapasztalt alktócsoportokban. A *közbenső* ötletek elfogadásáról, elvetéséről, mérsékléséről mit sem tud a közönség és a bíráló. Azt, hogy jó a szinkron, abból lehet megállapítani, hogy könnyed, zavartalan az élmény, az új hang viszi az eredetit. De hogy

mennyiben eredeti, hogy mennyiben fellebbezhetetlen az ítéletünk egy olyan munkában, amelynek eredetijét nem ismerjük, azt csak külön szakmai és kulturális elemzéssel lehet megítélni. Az áttétel rugalmassági területe nemcsak a személyiségek megnyilatkozásaira, hanem az atmoszférateremtés minőségi változatra is kiterjed, amint azt az előbbieken kifejtettük.

És most újra azt kérdezzük, szabad-e egy művet kitenni ennyire más eszközök hatásának? Kötelezhető-e egyáltalán a szinkronegyüttes a mű tökéletes azonosítására? A mű lehet szorosan megközelítő, talán egyes részleteiben, jeleneteiben hatásosabb is (nekünk), csak azt nem állíthatjuk, hogy azonos.

De vajon végzetes hiba ez? Megkérdeshetjük-e az eredeti szerzőt, hogy mi történt a művével? Megkérdeshetjük, de ő nem magyar. Megítheti-e a szinkront az az eredeti szerző, akinek visszatolmácsolják a szöveget? És mi történik a világon a különböző nyelvű szinkronokkal? Csak a nyelven múlik a különbség? Igyekeztünk kimutatni, hogy hányféle egyéb áttételi magatartásforma és mód történik a szinkronizálásban.

A szinkronizálás a saját eszközeivel törekszik a mű eredeti tükrözését átmenteni az új területre *azzal dacolva*, hogy minden hangelem áttétele nem az eredeti filmesek, hanem más emberek saját tevékenységén múlik. Azokat kell a filmre – nem a képre, a képpel együtt újra a filmre – irányítani, az eredetit újratükörözni, hogy az a filmkultúra közkinccse lehessen.

## *A szinkron és a játékfilm*

Hetekig visszhangzik a lapokban egy-egy játékfilmszemle vitaanyaga. Maga a vita látszólag nagyobb érdeklődést kelt, mint egy éves filmtermés. Aggodalom van a levegőben a film jövőjéért, a mozibajárók kultúrájáért, az önvizsgálat és az átháríthatóság szereposztásáért, a szervezés és az eredmény egyensúlyáért, a fogyó közönség miatti világviszonylatú aggodalomért, a hazai statisztikák tanulságáért, a humor hiányáért, a fiatal törekvések megbecsüléséért. Az aggodalmak még olyan hangokat is megpendítettek, amelyek nemcsak a filmkultúra stagnálását említették, a tömökommunikációban való elszürkülést, hanem a művészetek kulturális célkitűzéseit, sőt magát a film létjogosultságát is megkérdőjelezzik.

Időnkint volt ilyen létkérdésvetetés az opera műfajában is. Fábíán Imre (1969) *Válságban az opera* c. könyvében (36–47 old.) ezt írja: „A rossz opera valóban válságban van. Két kérdést észlelek: a kompozíták és az előadás válságát, semmiképpen sem az opera műfaját.” „Ahol a laikus csodálkozik, ott végül a szakember is meglepődik.” (58. old.) Pierre Boulez világhírű zeneszerző és karmester a *Der Spiegel* nyugatnémet lapnak adott nyilatkozatában 1967-ben kijelentette: „fel kell robbantani az operaházat.”

Az 1976-os játékfilmszemle filmjein érezhetően új szempontok érvényesültek, igazolva, hogy nem egy helyben topog a film ügye. A múlt évi filmtermésből

mintha nem véletlenül maradtak volna ki egyes alkotók művei annak az irányelvnek a dokumentálására, hogy a fiatal új törekvések teljes szabadságot élvezhessenek. Az „anyag” kellő nyilvánossága, az aggodalmakra történő bőséges reagálások, a pécsi közönség figyelmének állandó ébrentartása, a film iránti vélt közöny felengedése, a televízió segítőkész magatartása éppen nem a művészetekkel való egyenlőtlen bánásmódot igazolta. Maga a szemle is nyilvánvalóvá tette, hogy a közönségnek cégér nélkül is szimata van. Egyes filmekhez csak ügyeskedéssel lehetett hozzájutni. Nem volt észlelhető a film nagyfokú, sőt kislefokú válsága sem, nem vetődött fel a moziban a film létjogosultságának kérdése sem a fiatalokban, sem a meglettebb közönségrétegben. Egyes filmek számos meggyőző jellel igazolták életképességüket, sőt tömegkommunikációs erejüket. Anélkül, hogy modernkednének, régimódi formalista kavalkádokkal szűrnének szemet, inkább korpét nyújtanak, abban állást foglalnak, inkább foglaltatnak.

A forma a tartalomhoz idomul. Nem menekülnek az időszerű problémák veszélytrejtő közeléből s vonulnak vissza régi, biztonságosabb talajra, lezárult jelenségekre. Nem adnak fel túl nehéz talányokat a műélvezőnek, és nem erőltetik a tegnapi problémákat a holnap nyelvén közölni. Hogy nem csappant meg a film iránt az érdeklődés, egyes szónokok elismerték és alátámasztották azzal, hogy a nézők, főleg a fiatalság

egy-egy érdekes filmért éjjel is hajlandó sok kilométert utazni.

A filmképletek modernségének, korhűségének felújítása érdekében a fiatal szerzők is megkapták a szakma támogatását és a szabad játékeret képességeik maradéktalan teljesítésére. Egyesek még arra is, hogy eddigi hatáskörüket lényegesen kiszélesítve, elsőfilmesként akár az előkelő szerzői film minősítésére is pályázhassanak. Igaz, ilyen nagyfokú szabadság vállalása szerzői oldalon önérzeti kérdés, a befogadónál azonban Parkinson-téma, az, hogy hány fokozattal szabad túllépni a szakmai biztonság határát. Arra gondolunk, hogy a *képies* szemlélet bravúros szakmaisága, a képpel építkezés vélt és hirdetett, de beszűkített alapszabálya, a képi váltakozások teljessége és montázsszabadsága átemelhet-e egy egyébként ragyogó művészeti eszközt – akár egész plánrendszernek bevetésével – a művészet lényegébe, a filmnek művé avatásába, a művészetek valamely kategóriájába? Nem inkább azt igazolja-e – ezer bocsánat – hogy a kép is a film eszköze, nem lényege. A mű *egyik* eleme ugyanolyan jelentőségű kódkapcsolatokkal, akár a *másik* eleme más kódkapcsolatokkal a *mű eszmeiségéhez*, gondolatfűzéséhez, kifejtéséhez. A szinkronizálás ugyan csak a *másik* elem formálásához tartozik, mégcsak nem is szól bele (beleszólhatna) a mű eszmeiségébe, az új hanggal legyűri a kényszerűségek korlátait és az újként megteremtett hatóanyagot a műélvezőre hangolja. A vállalás nem nagyobb,

mint a feladat, az újratükrözés, mégis ezzel a kevésebb markolással is milyen hatalmas művészeti anyagot ölel fel, hasznosít és a saját keretében minden igyekezetével nem túllépi, kifejleszti hatáskörét. A filmszerűség újításait nem a szerkezetszerűségben látja, hanem funkcionális modellekben. Igyekszik kifejteni a jelek, jelentések, jelképek eredményes közelítését a mű jelentéséhez. Fejlődésének érdekében nemcsak gyakorolja a szinkronizálást, hanem elméletileg is foglalkozik tárgyával. Kisebb lehetőségei között is keresi az újszerűségeket, az új jelzéseket, a kapcsolóelemek új összefüggéseit. A játékfilm eszközei sem etalonok, kódjai nem véglegesítettek. A játékfilmnek is sok művelnivalója van műfajproblémákban, azok részletesebb elemzésében. A játékfilm élményszerző hatásos klasszikus értékeinek, vagy új modelljeinek tüzetesebb megfigyelései kívánatosak a játékfilm elméleti tárgykörében is. A szélesebb befogadó rétegek pszichózisának tanulmányozása, a korhű gondok felismerése és elhárítása a film hatásos és fokozott elmélyülésében nemcsak mesterségbeli tudást, hanem jelentős kisugárzási tehetséget és műveltséget kíván.

A szinkronizálás ilyen törekvései felhívást jelentenek az egész filmlényeg szemlélet megújulására, saját tökéletesedésének igényével az *egész filmművészet* átértékelésbeli, elméleti, megújulásbeli *új tükrözésmódjának* szükségességére és ezzel talán az átmeneti válság feloldására.

## Felhasznált irodalom

- Lukács György: Az esztétikum sajátossága, Magvető, 1969
- Bárcki Géza: Fonetika, Tankönyvkiadó, 1960
- Prof. Dr. Otto v. Essen: Allgemeine und angewandte Phonetik, Akademie Verlag. Berlin 1962
- Gerald Barr: Die Welt verständigt sich. Mittel u. Wege der Kommunikation, Sprache usw., Verl. Buch und Welt, 1970
- Veress József: Vonzás és taszítás, az irodalom és a film kapcsolatának néhány kérdéséről. Kand. ért. 1974
- Fábián Imre: Válságban az opera? Zeneműkiadó, 1969
- Ujfalussy József: A valóság zenei képe. Zeneműkiadó Vállalat, 1962
- Alekszandr Macseret: Film és valóság, Gondolat, 1973
- A jel tudománya, válogatott tanulmányok, Gondolat, 1975
- Roman Jakobson: Hang – jel – vers, Gondolat, 1972. 2. kiadás
- O. Nagy Gábor: Magyar szólások és közmondások. 2. kiadás, Gondolat, 1976

Nemes Károly

**A vizuális és az auditív világ  
az emberábrázolásban**

*A szinkron művészeti stíja*

*Elmélet és gyakorlat*

A szinkronra – legalábbis a magyarországi szinkronizálásra – teljes mértékben érvényes Engelsnek az a megállapítása, hogy *a gyakorlat sokkal előbb megoldotta a problémákat, mint ahogy az elmélet kitalálta őket*. Az a minimális elméleti tevékenység, amely a szinkront egyáltalán illette, még akkor is a szinkron jogosultságát és művészet voltát vitatta, amikor annak, mint kiterjedt és jelentős tevékenységnek már egészen más gondjai és nehézségei voltak.

Az elmélet – meglehetősen spekulatív – számtalanszor állt ki a feirat mellett és a szinkronizálás ellen, nem véve figyelembe azt a csonkítást a műalkotáson, amelyet éppen ez a megoldás okoz. Sőt ezzel a kiállással implicite megtagadta annak lehetőségét is, hogy egy magyar színész – a hangjával – olasz vagy bármilyen más színészt alakítani képes.

Az elmélet – nyilván rosszul értelmezett önvédelemből – még azt is megtagadta a szinkrontól, hogy valóban művészeti tevékenység. Ezzel a műfordítás és a színészi játék művészet voltát egyszerre kérdőjelezte meg.

Ezek mellett a tagadások mellett viszont az elmélet nem kis figyelmet szentelt annak a ténynek, hogy lehetséges-e egy magyar szöveget úgy átalakítani, hogy az eredeti értelme is megmaradjon és a más nyelven beszélő színész szájmozgásával is valamennyire összhangban legyen. Mintha a nézők valamennyien birtokában lennének a szájról való olvasás képességének.

A gyakorlat azonban elkerülte ezeket a csapdákat, a film után pedig a televízió követelményei általánossá tették a szinkronizálási munkát. Ezzel már feleslegessé vált a szinkronizálás létével vagy nem létével való foglalkozás, de egyre inkább szükségessé problémái megoldásának elméleti segítése. Ez az elméleti munka pedig nyilvánvalóvá tette, hogy a szinkron problémái művészetiek. S mint ilyeneket aligha lehetséges egyszerre átfogni. Sokkal inkább kívánatos egy több oldalú vizsgálódás. Ezen belül a *jelen tanulmány az emberábrázolás és a szinkron kérdését kívánja csak felvetni*. Persze az ilyen vizsgálódással azt is tudomásul kell venni, hogy az elmélet nem prakticista módon tapad a gyakorlathoz, hanem egyre inkább tudományként kapcsolódik hozzá, tehát nem tanácsokat ad, hanem az összefüggések feltárásával foglalkozik.

## *Az emberábrázolás*

A szinkronizálásnak, a szinkronizmusnak (egyidejűségnek) csak akkor van értelme és helye, ha a filmben látható (vizuálisan jelenlévő) és hallható (auditíve megnyilatkozó) hősök (emberek) szerepelnek. Következésképpen ha a film a legközvetlenebbül embert ábrázol. S ebben az ábrázolásban nyilvánvalóan nem csak a megjelenítés játszik szerepet, – nem csak a hősök láthatóvá és hallhatóvá tévése –, hanem emberi teljességük, világuk visszaadása, illetve a hozzájuk való alkotói viszony kifejezése is. Ha ez nem így lenne, akkor egyáltalán nem létezne szinkronizálási probléma és nehézség, annak ellenére, hogy végeznek szinkronizálást.

Persze egy dokumentumfilm narrátora is (aki nem jelenik meg személyesen a vásznon) bírhat egyéniséggel és kifejezhet viszonyt a bemutatott dolgokkal, személyekkel, eseményekkel kapcsolatban. Ez esetben sem mindegy, hogy ezt a szinkronizáló milyen mértékben őrzi meg az eredetihez ragaszkodva vagy módosítva. Mégis ez a kérdés nem képez szinkronizálási problémát. A látható és hallható komponenseknek ugyanis a valóságban ebben az esetben egymáshoz semmi közük sem volt, kapcsolatuk tehát mesterséges és mint ilyen, teljes mértékben az alkotótól függ –, akit e tekintetben legfeljebb a történelem vagy más tudomány, de nem a filmtudomány ítél meg. Ebből már az is nyilvánvalóvá válik, hogy a szinkronizálás

célját képező egyidejűség megteremtése – annak ellenére, hogy egy szakkifejezés értelme a szó eredeti jelentéséhez képest általában módosul – nem az *eredeti szöveg* (már itt hangsúlyozandó: beszéd!) *pótlása*, nem behelyettesítés, hanem meghatározott feltételek, kötöttségek között az eredeti tartalmak új formába öntése egy új formarendszerben, valami *olyannak a megteremtése, amelyet az eredeti egyáltalán nem tartalmazott* és nem is tartalmazhatott. Ennek tagadása egyet jelentene az idegen nyelven hangzó és a magyar nyelven hangzó beszéd azonosításával. Ebben az esetben pedig a két nyelven beszélés egy nevezőre jutva, feleslegessé tenné a szinkronizálást. Sőt az ilyen tagadás nem csak a beszédeket, hanem a nyelveket is azonosítaná. S ezzel a műfordítások is feleslegessé válnának. Nem beszélve arról, hogy ha egy filmben egy külföldi – mondjuk X színész – játssza a szerepet, s ő magyar nyelven, de nem is csak magyar nyelven, hanem egy magyar színész – tegyük fel Y – hangján szólal meg, akkor már nem lehet önmaga, nem lehet egyenlővé tenni X-szel, csakúgy, mint ahogy nem válik egyenlővé Y-nal sem. Itt persze nemcsak a beszédről van szó, hanem a nyelvről is, de nem egyszerűen a fordítás nehézségeiről. A *Would you open the door, please?* (Kinyitná az ajtót, kérem?) magyarul egy nagyon udvarias kifejezés, angolul egyszerű felszólítás az ajtó becsukására. A grázsdányin (polgártárs) megszólítás oroszul hideg és elhatároló, s távolról sem emlékeztet a francia *citoyenre*, pedig

magyarul csak ugyanazokkal a szavakkal jelölhető. Nem beszélve a német – és más nyelv – szenvedő szerkezetéről, amelyeket magyar alakváltozásai tartalmilag is módosítanak. A külföldi szöveg magyar nyelven való előadása tehát magát az előadót is módosítja. Következésképpen egy új ember „születik”, pontosabban *egy új hőst kell teremteni*, aki nemcsak magyarul beszél, hanem magyaroknak beszél – s ez a két dolog gyakorlati értelemben nem ugyanaz. Nyilvánvaló azonban, hogy egy szuverén világú hőst kell létrehozni, tehát az emberábrázolás teljességéről nem lehet lemondani. Ez pedig arra mutat, hogy a kulcskérdés az emberábrázolás, illetve a vizualitás és az auditivitás az emberábrázolásban.

### *Szergej Eizenstein és a vertikális montázs*

Szinkronizálás a művészeti alkotás csorbítása nélkül csak akkor lehetséges, ha a vizuális és auditív világ elválasztható, vagy legalábbis bizonyos mértékig elválasztható egymástól, anélkül, hogy az így keletkezett feltételeesség megsemmisítené az emberábrázolást.

Magában a valóságban – legalábbis külsőségeit véve – szintén gyakran szétválik a két világ. Egyrészt úgy, hogy a legáltalánosabb felfogás számára különböző rangúak (s ennek nemcsak pszichológiai, hanem történelmi-kulturális okai is vannak), másrészt úgy, hogy a két világ egysége nem függ össze sem normatívákkal,

sem ideálokkal, tehát követelménye legfeljebb az igények és nem a szükségletek szintjén jelentkeznek.

A filmművészet többszörös feltételezettsége azonban méginkább szétválasztotta a vizuálist és az auditívet. Részben azzal, hogy a filmen nem az élő ember, hanem csak annak – némileg más törvényszerűségeknek engedelmessé -- mozgóképe van jelen. Másrészt a némafilm kialakult gyakorlatával.

Szergej Eizenstein „A vertikális montázs” című cikkében (eredetileg az *Isszkusztvo Kino* 1940. 9., 12. és 1941. 1. számában jelent meg) ezért foglalkozhatott a vizuális és az auditív világ összekötésének problémájával -- indulhatott ki abból, hogy valamilyen egységbefoglaló tényezőt kell közöttük találni. S ilyen tényezőként nem jelölhette meg egyszerűen a valóságot, az élő embert. A vizuális oldal kidolgozásához a horizontális montázst csatlakoztatva, az auditív oldal ehhez mint vertikális montázs kapcsolódott. A kettő egységét Szergej Eizenstein a közös emócióból eredeztette, hangsúlyozva, hogy a művészet azzal kezdődik, hogy a *kettő természetes kapcsolata (a kettő kapcsolatának valóságos ténye) helyét a mű kifejezőerejét fokozó egyesítés foglalja el*. A kettő közötti szinkronitás megteremtésének lehetőségét a mozgás adja, s az összekapcsolás kulcsa a jelenség diktálta ritmusnak való alávetettség. A vizuális és az auditív oldal egysége tehát ugyanúgy nem másolható le egyszerűen a valóságról, mint ahogy külön-külön egyik

oldal sem másolható. A kettőt csakúgy, mint a kettő kapcsolatát a filmben az alkotói tevékenységgel kell létrehozni. Ez pontosan összehangzik a probléma későbbi kutatója – Antonio Napolitano (Filmkritica, 1968. 187.) „Az audio-vizuális kölcsönös viszonya filmen” című cikkének állításával: „Még ma is vannak olyanok, akik makacsul egyszerű fizikai reprodukciónak tekintik a film minden lexikális elemét, anélkül, hogy figyelembe vennék: amit (képi és hangi síkon) felfognak nem felel meg reálisan a valóságosan előadottnak.”

Mindennek megfelelően az emberábrázolás a filmben – sem vizuálisan, sem auditíve – nem másolás, s ennek a tagadásnak érvénye a kettő kapcsolatára vonatkozva a szinkronizálásra is érvényes. Ez nem jelenti azt, hogy a szinkronizálásban érvényesülő emberábrázolásnak – túl a leggyakorlatibb adottságokon – semmi ilyen korlátozó tényezői nincsenek, de *ezek a korlátozó tényezők ugyanúgy pszichológiai és művészeti törvényszerűségek, mint a filmalkotás más területein.* Ezt egy rövid fejtegetés, bár nem bizonyíthatja, de legalább megfogalmazhatja, hangsúlyozhatja, *kiindulópontjává teheti egy kiterjesztettebb kutatásnak.*

## *A beszéd és a kép*

A vizuális oldal nagyobb jelentőségét Rudolf Arnheim – „Vizuális gondolkodás” (Los Angeles, 1969) című művében a következőképpen magyarázza: „A vizuális terület azért annyival magasabbrendű, mert strukturális ekvivalenseit nyújtja a tárgyak, az események, a kapcsolatok minden tulajdonságának... A vizuális terület legfőbb erénye az, hogy a formákat két és három dimenziós térben jeleníti meg, szemben a szavak egydimenziós sorával. Ez a sokdimenziójú tér nem csupán jó gondolati modelleket eredményez, a fizikai tárgyak és események modelljeit, hanem izomorfikusan reprezentálja azokat a dimenziókat is, amelyek kiindulópontjai a gondolatoknak.”

Ez az állítás lényegében úgy is tekinthető, mint más oldalról való megfogalmazása annak, hogy a valóság vizuális mása (a kép) mennyire különbözik a valóság auditív másától (ez esetben nincs a képhez hasonló speciális kifejezés, de amúgyis csak a beszédről van szó). *Egyik döntő különbség az absztraktság fokában van.* Kétségtelenül érvényesül a kép és a beszéd viszonyában is valami olyasmi – legalábbis bizonyos mértékben – mint a kép és az abszolút zene (a programzene ellentétéként értelmezve) kapcsolatában. Az abszolút zene szinte minden képhez alkalmazható, mert elvont (képi asszociációkat csak nagyon általánosan síkon kihívó) jellege ezt megengedi. Bizonyos strukturáltság a beszéd ilyen lehetőségét

csökkenti, hiszen jelentésétől nem lehet eltekinteni, de annyi szabadságot a képtől való különbözősége mégis biztosít, hogy a kettő összekapcsolása kifejezetten alkotó mozzanat legyen.

Mindez azonban csak egyik oldala – vagy befoglaló, bevezető része – a dolognak, hiszen nem egyszerűen filmművészeti alkotásról, hanem egy alkotás szinkronizálásáról van szó, s ennek problémái felderítése érdekében tovább kell lépni.

### *A beszéd és az ember*

A filmhősökkel egy-egy személyiség áll a néző elé, akinek pszichikus folyamatai (s a beszéd is ebbe a szférába tartozik) nem egyebek, mint magának a személyiségnek a megnyilvánulásai. S mivel *a beszéd az egyéni tudat kontextusában funkcionáló nyelv*, ennek megfelelően a beszéd pszichológiája elhatárolódik a nyelvtudománytól. (Mindezt Szergej Rubinstein „Az általános pszichológia alapjai” – Akadémiai kiadó, 1964 – című művében részletesen kifejti.) A nyelvben rögzített, társadalmi tapasztalatot tükröző általános jelenségek a beszédben, mint egyéni tevékenységben individuális jelentéshez, értelemhez jutnak, s ezek a beszélőnek nemcsak ismereteit, hanem élményeit is tükrözik. Ez megfelel annak, hogy az érintkezésben a beszéd a ráhatás eszköze is. Minden beszéd *mond valamit* (tárgya van, amit megjelöl), ugyanakkor *szól*

*valakinek, s kifejez valamit* (a beszélő viszonyát ahhoz, amiről beszél). Az élő beszéd általában jóval többet fejez ki, mint amennyit megjelöl. Az élő beszédben érvényesülő interpretálás olyan belső értelmet tárhat fel, amit a beszélő egyediként tulajdonít mondandójának. A beszéd kifejező – emocionális mozzanatait (ritmus, szünet, intonáció stb.) nem lehet teljes egészében intellektualizálni. Az élő beszéd legkevésbé sem csak jelentések összessége. Minél kifejezőbb, annál inkább tekinthető beszédnek, annál inkább előtérbe lép benne a beszélő. *A művészi beszéd legalapvetőbb sajátossága a kifejezőerő*, amelyet különböző eszközök teremtenek meg, illetve fokoznak fel. Például: A szavak kiválasztása (lexika). A szavak és a mondatok összekapcsolása (frazeológia és kontextus). A beszédstruktúra (főleg a szórend) stb. Ezek teszik lehetővé, hogy a beszéd ne csak gondolati tartalmat adjon vissza – emocionális színezettel –, hanem benne kifejeződjön a beszélő viszonya beszéde tárgyához és beszélő társához. Így lehetséges, hogy a *beszédben nem csak a manifeszt szöveg, hanem az emocionális szöveg alatti is érvényesül*. S ez már nemcsak értést, hanem átélést is feltételez (különösen ha az emocionális szöveg alatti eltér vagy éppen ellentmond a manifeszt szövegnek).

A beszédben tehát többfajta cselekvés, magatartás elem összegződik pszichikus folyamatként. Valamennyire vonatkozik, hogy egyenlők a személyiség megnyilvánulásai. De figyelembe kell venni azt is,

*hogy a személyiség a cselekvésben nemcsak megnyilvánul, hanem alakul is.*

Ha fenti rész elkerülhetetlenül sommás összegezése is néhány jellemzőnek, az nyilvánvalóvá válik belőle, hogy a szinkronizálás nem lehet egyszerűen fordítási probléma, sőt még az írott szöveg – az irodalmi szövegek – műfordítási gondjaitól is különbözőkkel rendelkezik. A film vizuális világa (oldala) bizonyos értelemben elválasztható az auditívtól, következésképpen összekapcsolásuknak meghatározott lehetőségei és korlátai kell, hogy legyenek. A vizuális és auditív bizonyos különállása nagy szabadságot enged a beszéd felhasználásának, a hős (a személyiség) és verbális megnyilatkozásának kapcsolata viszont a legfontosabb korlátozó tényezőként jelenik meg. Ennek ellenére, bár egy külföldi filmhős személyiségének visszaadása magyar beszéddel eleve torzításra, hamisításra enged következtetni, mégis éppen *a személyiség emberi vonásai teszik lehetővé a szinkronizálást.*

### *Az ember és az általános emberi*

A személyiséget legáltalánosabban irányultságai, képességei, jelleme és temperamentuma határozzák meg. Az élet már eleve hasonlóságot teremt ezen a téren, de a műalkotások még túl is lépnek rajta, amikor a művészeti általánosítás folyamatában az általános emberi mozzanatokot hangsúlyozzák. Az em-

ber cselekvései olyan aktusok, amelyek meghatározott tárgyakra irányulnak és meghatározott célokat követnek. Ezek tekintetében az általános mozzanatok különösen gyakran érzékeltetik. *A személyiségek a filmben tehát nem olasz, francia, amerikai stb. emberek, hanem olyan hősök, akiknek emberi vonásai dominálnak.* Ez nem mond ellent annak, hogy olasz mivoltuk, vagy angol mivoltuk szorosán beletartozhat jellemzésükbe, csakúgy, mint beszédességük vagy hallgatagságuk (s persze beszédjük tartalmi jegyei). De a nemzeti vonásokat – amelyek jelentős megnyilatkozási területe a saját nyelv – a dramaturgiai, az esztétikai–művészeti feladat fogja össze és sorolja az emberábrázolás területéhez.

Az összes kiindulópont, a vizsgálat bármelyik síkja – a szinkron vonatkozásában – tehát az emberábrázoláshoz vezet, vagy legalábbis érinti azt.

### *Még egyszer: az emberábrázolás*

Az emberábrázolásnak a filmben – a film sajátos audio-vizuális közegében – két alapvető vonatkozása van a hős valósággal való kapcsolatának és annak megfelelően, hogy a hősnek csak a közönség számára van értelme (csak a közönség információkra, esztétikai érzékre, művészeti formanyelv ismeretre stb. támaszkodó műélvező tevékenysége következtében létezhet). Egyik a vizualitással összhangban lévő *hiteles-*

ség megteremtésében, a másik a *korszerű szemléletnek* való megfelelés kialakításában, – mindkét esetben tehát a hatásban – kulminál.

Tapasztalati megfigyelés sejteti (de nem bizonyítja), hogy ismert magyar színészek hangja akkor lép előtérbe, akkor önállósul, ha az eredeti film mint műalkotás nem elég színvonalas, alakjai dramaturgiailag nem hitelesek. Ugyancsak a tapasztalat mutatja, hogy a művészileg eredetileg nem kielégítő filmek esetében a szinkron az egész filmre kiterjedő érvennyel javíthat az ábrázoláson. A hitelesség – bár nagy mértékben részleteken múlik – nem lehet részletkérdés. Ahogy például a pszichológiai pontatlanság a hősök magatartásának indokolásában leronthatja még a fényképszerűség nyújtotta hitelességet is, úgy a vizuálisan és az auditíve érzékelhető magatartás szétválása az egész figurát felbonthatja.

A hitelesség a közönség élet- és művészeti tapasztalatával egyaránt összefügg. A különböző típusokkal kapcsolatban az életben is kialakul vizuális és auditív elképzelés, sőt ideál. Ezt a művészet részben felhasználja, részben erősíti. Elegendő ezzel kapcsolatban olyan sablonra gondolni, mint a vámp szerepekhez csatlakozó alt, bűgő vagy éppen rekedtes hang (amelynek egyik változatát Marlene Dietrich képviseli). Nyilvánvaló, hogy amint például a huszas évek szovjet filmművészete valóságos vizuális (arc) tipológiát készített (használt fel), – amelyben olyan árnyalatok is voltak, mint a mensevik értelmiségi –, úgy a

*hangosfilmnek szintén szüksége van egy hangtopológiára* (amit nem lehet egyszer s mindenkorra adottnak elképzelni). E tekintetben figyelmet érdemel, hogy a modern filmművészet arctipológiája már nem a társadalmi rétegekkel és csoportokkal egyezik. Éppen a képi és a hangvilág bizonyos önállósága miatt például a paraszti hang és beszéd teljesen hiteles atmoszférát biztosíthat egy vizuálisan egyáltalán nem paraszti megjelenésű szereplőnek. (Más kérdés, hogy az adott szinkronizáló színész képes-e paraszti hangra és beszédre.)

Mindez már átvezet a korszerű szemlélet kérdéséhez. A figurák a szinkronizálás folyamatában gyakran válnak anakronisztikusokká csupán azért, mert a magyar közönségben az adott hős – a valóságos tapasztalat hiányában – némileg másképp él, mint az eredeti filmet készítő művészen, illetve a művész hazájának közönségében. *Egész műfajok* – nemcsak a western, hanem egyre inkább a bűnügyi is – *válnak akkor is parodisztikussá* a hősök félreértése folytán, amikor szerzőjük eredetileg nem tűzött ilyen célt maga elé. Elképzelhető, hogy milyen könnyen alakul át egy, az elidegenedés problémájával küszködő hősnő egyszerűen nyavalygó úriasszonnyá, ha magyar szövegéből és beszédjéből eltűnik az a kettős jelentés, az a szöveg alatti értelem, amely a film eredeti változatában még megvolt és megakadályozta a szereplő teljesen valóságos felfogását. (Elegendő ezzel kapcsolatban olyan

filmekre gondolni, mint Michelangelo Antonioni *Vörös sivatag* 1964, vagy Ingmar Bergman *Persona* 1966. című műve.)

### *A szinkron-filmművészet*

A filmművészet (a maga egészében) már akkor is szép eredményeket produkált, amikor még senki sem tekintett rá művészetként, senki sem tartotta művészetnek. A mozgófénykép-anyag technikai alakítása – a szándékosság nélkül is – eljutott arra a fokra, amelyen már a művészeti alkotás törvényszerűségei érvényesültek. Ennek felfedezése nemegyszer éppen azért rontotta le még az elért eredményeket is, mert az alkotók ráébredve művész voltakra, a már elismert művészeti területek – irodalom, színház stb. – hatása alá kerültek. A szinkron is megjárta ezt az utat, s nemegyszer vált teljesen színpadiassá (az élő ember nélkül) és teljesen hangjátékivá (a vizualitás jelenléte ellenére). Mindkettő a szinkronizáló színész sajátos „győzelme” volt a filmbeli hős felett – s ezzel a szinkronrendező, mint filmrendező felett is. Pedig *a szinkronrendező nem lehet meg filmművészet nélkül*. Természetesen nem azért, mert munkája tárgyát a filmművészet produkálja (ez banalitás), hanem mert a filmművészet változik, s a változásaival módosul a vizuális, az auditív, s a kettő kapcsolatának milyensége és szerepe a filmben. Elegendő a belső monoló-

gok elterjedésére, a dokumentarizmus gyakoriságára, a szélsőséges jelenetek (naturális szeretkezés például) megjelenésére stb. gondolni, hogy nyilvánvaló legyen: a szinkronizálásban is létezik fejlődés, léteznek stílusjegyek stb., összefüggésben az emberábrázolás, a valóságtükrözés változásaival a filmművészet egészében.

Mindennek megfelelően létezhetne már szinkronfilm-kritika, sőt szinkronfilm-tudomány is.

Fehér Imre

A szinkronrendezés  
néhány művészi kérdése

A számos összefüggő, komplex kérdésből mindent felölelni teljesen reménytelen, ezért én a rendezés néhány művészi kérdésére szeretnék szorítkozni. Előre elárulom: rendező-centrikus beszámolót fognak hallani, nem azért, mintha a dramaturgiai, vagy a hangmérnöki munkát nem tartanám a szinkronizálás rendkívül fontos mozzanatainak, hanem pontosan azért, mert ezek is megérnek majd egy-egy tanácskozást a következő években, szakavatottabb előadóval. Azért is aktuális, úgy gondolom, hogy a rendezői munkát a középpontba állítsuk, mivel így egy sereg lényeges kérdést tettenérhettünk. Nem szeretnék arról vitatkozni – mert teljesen meddő vita volna – hogy ez a művészet a rendező vagy az író művészete, de filmművészetünk azért egy kicsit még forgatókönyvcentrikus.

Megszoktuk a fogalmi gondolkodást, az írásbeliségnek több évezredes előnye van a képi kifejezéssel szemben. (Persze nem vagyok benne biztos, hogy a jelekkel, mozdulatokkal, gesztusokkal való érintkezés, a rítusok, nem voltak-e régebbiek, mint a tagolt be-

széd kialakult rendszere, de hát ez utóbbi maradt meg írásban, a másikról csak rekonstrukcióink vannak.) Azért is választottuk ezt a témát, mert az elmúlt években különféle szakmai tanácskozásokon a szövegkönyv kérdéseit többé-kevésbé körbejártuk, és ez nem véletlen. A nyelv a maga kialakult szabályaival, a grammatikával, a stilisztikával, vagy akár a szemiotikával is, sokkal könnyebben elemezhető, és a kutatás módjai is előrehaladottabbak. Nem kétkedem abban, hogy például a nálunk most alakuló szemiotika valamikor a képi rendszerekre vonatkozóan is megbízható kódoló jeleket fog alkalmazni, – hanem azt vitatom, hogy a szinkronizálás egyik leglényegesebb mozzanatát, az eredetihez való hűség kérdését, nem kizárólag a nyelvi anyag fordításának a hűségéért kell felfognunk, mert ezzel kapcsolatban van egy másik követelmény is.

Gyakran elhangzik, hogy a film audio-vizuális műfaj. Mi két csatornára bontjuk, egy képet hordozó rendszerre és egy hang csatornára, a képet adottnak vesszük, a hang csatornáról leválasztjuk a szintén adott zörejelvilágot, hangulatot, zenét, marad tehát a dolgunk a nyelvi kifejezőeszköz, a nyelvi információkat hordozó dialógusok lefordítása. Én azt hiszem, hogy ez nem egészen pontos. Ugyanis a hang csatornának, a dialógusnak önmagában nemcsak *információ-hordozó*, hanem *emocionális* tartalma is van.

A színész kifejezőeszközeinek egy része képi meg-

fogalmazású, — a gesztusai, mimikája, mozgása — más része viszont hangig megfogalmazású, de ez nem pusztán a közlés, hanem a helyzetekben való viselkedés megjelenítése is. Ha tehát megfelelést vagy hűséget követelünk a szinkrontól, akkor mind a két tartalomnak, a fogalmilag felfogható és az emocionális tartalom megfelelését is kutatnunk kell. Nos, ha középpontba állítjuk a színészt úgy a dramaturgi munkának, hangmérnöki munkának is ezt a központi célt kell szolgálnia, helyzeteknek megfelelő, helyzetekben igazként ható dialógusokat kell írni, illetve az így eljátszott dialógusokat rögzíteni, Itt van az egyik alapontja a mi munkánkkal kapcsolatos vitáknak, hogy vajon mi is a színész munkája a szinkronban, valamilyen utánczás, leképezés, átélés, vagy csak amolyan beleélés-féle.

Ha kritériumokat akarunk felállítani, nem árt egy kicsit megvizsgálni a színészi munka mechanizmusát. Engedjenek meg nekem egy kis kitérőt a szinkron kialakulásával kapcsolatban.

A szinkront tulajdonképpen az tette lehetővé, hogy az a bizonyos felosztás, amit én az előbb tartalmilag vitattam, a képi és hangig rész, az a technikai megjelenésben valóban igaz. A film születésétől kezdve a képi és hangig rész lényegében elkülönül, külön munkálják meg, külön vágható, és csak a végtermék formájában kapcsolódik ismét össze, — vetíthetően, a filmszalagon —, de például a televíziós filmeknél még akkor

sem, mert egy képszalagot és egy külön magnetofon-szalagot vetítenek. Az, hogy a felvétel két különféle technikai módszer szerint történik, már kezdettől fogva magában hordozza azt a lehetőséget, hogy ezeknek nem föltétlenül fontos időben ugyanakkor megszületniök. Lehet elsődleges a hang, ez például zenefelvételknél, énekeknél a mai napig így van, vagy rögzíthető előbb a kép és utólag a dialógus. Azt hiszem, hogy az utószinkron létjogosultságát az döntötte el, hogy a filmművészet fejlődése során kilépett a műteremből, azokból az atelier körülményekből, ahol a képet és hangot egyszerre lehetett felvenni, s a külső helyszínen való forgatásoknál, utcájában, városban, elsődlegesnek minősítette a képet. A kép technikai szempontból vált elsőrendűvé, hiszen számos körülményt – világítás, jó idő, rossz idő – kellett egyeztetni, míg a hang kevesebb szervezési nehézséggel, megfelelő ideális atelier körülmények között utólag is rekonstruálható. Az utószinkron tehát lassan a filmművészet bevált, sajátos módszerévé lett. Nem ment ez könnyen, magában a filmművészetben sem, hiszen még ma is akadnak olyanok, akik egy kicsit mitizálják azt a bizonyos egyszeri, megismételhetetlen pillanatot, ami szerintük csak akkor, a felvétel pillanatában hiteles, utólag nem rekonstruálható. Ha ezt elfogadnánk, nagyon érdekes, paradox helyzet lepleződne le, az ti., hogy ma, a filmek túlnyomó többsége csak a képi részében hordozza a valóban művészi kvalitásokat, a hangi rész pedig, miután az saját nyelven történt

utószinkron eredménye – csak valamilyen utánzás. Azt hiszem, ez képtelenség. A színészi mesterség tudniillik az egyszeri, nagyszerű pillanatok újra meg újra felidézhetőségének a művészete. Ha elfogadnánk a fenti elméletet, nem lenne érdemes színházba járni. Mert az a bizonyos ott a szemem előtt életre kelő, ihletett pillanat nem ott születik a színpadon – próbákon született, amikor egy-egy színész egy csomó kísérlet, nekifutás, körbejárás nyomán rátalált arra a bizonyos pillanatra, amit beépít a színészi alakításába, és amit egy különleges színész emlékezet révén, a mnemotechnika révén úgy rögzít magában, hogy bizonyos körülmények felidézésével ezt a pillanatot, a pillanat ihletettségét, átéltségét estéről estére felidézi. Ez a sajátosan irányított színészi emlékezet az alapja, azt hiszem, az utószinkronnak is.

Nem szeretnék erre bővebben kitérni, Sztanyiszlavszkij egy életet szánt rá, hogy kidolgozza azokat az összefüggéseket, ahogyan egy színészben a fantázia cselekvést szül, a cselekvés elindít egy érzést, az érzésből akció, szó, vagy gesztus, – lényegében a szó is gesztus – születik, a gesztus újabb gondolatokat szül, tehát egy színész emlékezete – még a szövegtanulása is – nem pusztán szavakhoz kapcsolódik, hanem pontosan ezekhez az említett cselekvésekhez.

Ezért képtelenség a szinkron-ellenzőknek az az állítása, hogy itt azért nem lehet művészi alakításról beszélni, mert sok a megkötöttség, mert az eredeti színész már mindent megcsinált, és mindez lényegé-

ben megöli a színészi fantáziát. A színészi fantázia tudniillik éppen a megkötöttségek útján lép előre, az első pillanatban a lehetséges viselkedések köre rendkívül széles. De ezt aztán a jellem, a történet, a partnerek, az előző mondat, annyira behatárolják, hogy az adott viselkedés éppen ebből a lehetséges sokféle variációból a legmegfelelőbbnek a kiválasztása, és annak a reprodukálása. Lényegében tehát a színész számára a filmen már egyszer látott jelenet segítség, indukálja az érzés újra való megszületését.

Például egy saját szerepét szinkronizáló színésznek három vagy négy hónap múlva mikrofon elé kell állnia és vissza kell idéznie azt a bizonyos pillanatot. Nem emlékszik rá. A saját mozdulatai, a saját gesztusai indítják el benne azt a folyamatot, amely ugyanazt a szóbeli megfogalmazást, ugyanazt az emocionális állapotot váltja ki belőle, mint akkor. Az, hogy ez a három hónappal vagy egy évvel ezelőtt történt, teljesen lényegtelen. Hiszen felvétel közben az egyes jelenetek is eltolódhatnak időben. Kimentem a szobából ma, három hónap múlva kerül rá a sor, hogy belépek a másikba. És mégis három hónap múlva azt a jelenetet azzal a töltéssel kell elindítanom, ahogy most kimentem a szobából. Talán a saját gyakorlatukból is megfigyelhették, hogy ott, ahol egy színész látja a saját szinkronizálandó figuráját, mennyivel jobb, mint az úgynevezett képen kívül megszólaló szövegekben. A napokban láttam egy szép bolgár filmnek a szinkronját, *A legjobb ember akit ismerek*. Nevena Koká-

nová szerepét a nagyon tehetséges Győry Franciska kapta, aki a megszólalásokban szinte döbbenetesen azonos az eredetivel. De a közbevetett gondolati monológreszkeknél, ahol nem segíti semmiféle képi gesztus, mintha nem is ugyanaz az ember volna. Ehhez hasonló példát azt hiszem mindenki tud mondani.

A szinkron is, mint fiatal művészet, a saját létét akarta a kezdeti időszakban elfogadtatni. Bizonygattuk a különlegességünket, bizonygattuk a szinkronizálás szükségességét, azt mondtuk, még mindig a kisebb rossz, mint a felirat, és akaratlanul is saját magunkat toltuk ki a szakma perifériájára. Pedig a színészekkel való munkánk leglényegesebb mozzanata, hogy a színészeket meggyőzzük arról, hogy ez nem valami speciális dolog, hanem pontosan behelyezhető a színészi alkotómunkába, a film – vagy színészi szerepformáláshoz hasonló folyamat. A szinkronizálás nem egyfajta szükséges rossz vagy valamilyen erőszaktétele, hanem az a technika adta lehetőség, amellyel megsokszorozhatjuk kifejezési eszközeinket.

Egyre gyakrabban történik, hogy egy-egy film valamelyik szerepére baráti országból hívunk meg színészt. A néző egy pillanatra sem ütközik meg azon, hogy Maria Markovicovát a *Hószakadás*-ban vagy Lucyna Winnickát Szabó István valamelyik filmjében magyarul hallja megszólalni. Ritkán jut eszünkbe, hogy az a film, amit eredetinek tekintünk, legtöbbször tulajdonképpen már maga is utószinkron. Az következik-e ebből, hogy más nyelvre való fordításkor

egy második, vagy harmadik áttétel születik? Nem, mert a fordítás nem az utószinkron hangjához igazodik, hanem az alapfilm képi világához, az a kritérium. Néha megesik, hogy egy-egy fordítást, vagy annak egyik-másik részletét jobbnak ítélünk, mint az „eredeti”-t. (Ez legtöbbször a néző szubjektív érzése, s abból fakad, hogy a fordítás révén a film részleteinek teljes megértése növeli az élményt.) Megeshet persze, hogy a nyelvi fordítással együtt járó utószinkron valamelyik részletében jobban illeszkedik, adekvátabb az eredeti képi világgal, mint az eredeti *utószinkron*. Természetes, hogy van valamilyen eltérés a színész saját figurájának a szinkronizálása és egy más által alakított figura szinkronizálása között. Nem biztos, hogy a saját szerep szinkronizálása mindig nagyobb sikerrel jár, mint egy idegen szerepé.

Saját gyakorlatomból ismerem kiváló színészeknek azt a hallatlan drukkos szorítását, amikor saját szerepüket kell utólag szinkronizálniok. Azt hiszem, ez természetes. Ebben az esetben sokkal több a megkötttség. Először is, a fülükben van az a bizonyos egyszer volt pillanat, aminek a mértékéhez a színész el akar érni. Másodszor, nem „körülbelül” szinkronnak kell lennie, ritmusban megfelelnie, hanem egészen pontosnak – ha egy hangzó nincs a szájon, már érezhető az elcsúszás. Ezek az emberek sokkal felszabaldultabbak egy hozzájuk közelálló, más színészegyéniség szerepének megformálásánál, hiszen az elvárás is nagyjából más. Ne értsék félre. Nem azt akarom ezzel

mondani, hogy nekünk meg kell elégednünk a körülbelüli megfeleléssel. De számot kell vetnünk a módszer korlátaival. A megfelelés sohasem lehet egészen pontos, vagy tökéletes. Két egyforma ember nincs. Nyilván a hangszín vagy az adott színész temperamentumának a kiválasztásánál kompromisszumokat kell tennünk. Néha el kell döntenünk, hogy a hangszín, vagy a színész egyéniség lényegesebb-e a megformálásban. De egy a lényeg. Hogy az a színészi alakítás, ami így létrejön, önmagában is egységes, saját részleteivel egységbe kerülő öntörvényű alakítás legyen, ami természetesen az adott feladatnak minél több pontjával találkozik, azt minél jobban megközelíti. Nézzük végig a megfeleléseket, szöveggel, gesztussal, és a szituációkkal. A legtöbb félreértés, vagy kezdő szinkronrendező munkájában adódó hiba, hogy a szöveget el akarják játszani. Hogy azt hisszük, a szövegek egy az egyben kifejezik egy ember bensőjét, gondolatait, céljait, vágyait. Márpedig ez a legritkább esetben fordul elő. Az ember tudniillik az életben is „viselkedik” Ránkrakódott egy csomó társadalmi konvenció. Egy sereg gátlás, ami megszabja, hogy egy adott helyzetben mit mondjunk. A legtöbbször a beszéd nem a gondolatok kifejezésének, hanem azok elleplezésének eszköze. (Én most nem arról beszélek, amikor egy hazudós fiút látunk filmen.)

Dehát vegyük Hamletet. Nagyon kézenfekvő: Hamlet viselkedik. Az egész környezete számára. Csak úgy tudja velünk közölni a saját belső céljait, hogy meg-

szakítja a jelenetet, és „kiszól”. Elmond egy monológot, beleavat a gondolataiba. Az idők változnak, a monológ már nem divat, kitaláltuk a „belső hangot,” ugyanez a funkciója. De ha a drámai hős nem közli velünk a valódi érzéseit, ha csak eljátssza azokat, a hangsúlyával kell árulkodnia arról, amit ellhallgat, mert néha ezek sokkal izgalmasabbak, mint az, amibe beavat. A legizgalmasabb dolgok szülehetnek az emberi törekvések, vágyak, célok, – és a valóban megvalósított cselekvések közti elcsúszásból. Rendkívül sok örömet jelentett számomra, amikor az *Alfredo*, *Alfredo* című Germi-filmet szinkronizáltam. Alfredo gondolkozik, fontolgat, kívülről látja saját magát. „Most odamegyek és megszólítom a nőt.” Odamegy, és képtelen rá. A barátja bemutatja s valami furcsa konvencióból azt mondja, hogy „örülök”, vagy morog valamit. Germi a humor elsődleges forrásának használta fel ennek a kétféle plánnak az elcsúsztatását.

Rettenetes, amikor egy színész még azt is eljátssza, hogy „jónapot,” vagy hogy „jóestét.” Tudomásul kell vennünk, hogy a szavak sajnos nagyon sok esetben elvesztették a szerepüket, súlytalanná váltak. Gondoljunk a sematizmus korára. Vagy arra, hogy akár egy felszólalásunkban is mennyi a kötelező fordulat, amire már nem is figyelünk oda, csak mondjuk! Ott válik különösen izgalmassá ez a dolog, amikor egy-egy szép emberi filmben pontosan arról van szó, hogy az elköptatott szavaknak visszaadjuk a hitelét.

A *Csendesek a hajnalok* című szovjet filmben Vaszko őrmester, aki állandóan a szabályzatot emlegeti, ha csak a szövegi részét nézem, rettenetes ember. Ugyanakkor cselekvéseiben, saját magával való küszködésében mélyen érző, széles skálában gondolkozó, cselekvő ember. Abban a pillanatban, amikor már csak kettő marad életben az öt lányból, azt mondja: „Kiadom az utolsó napiparancsot.” Beszédet, szónoklatot kezd mondani, hiszi is, amit mond. Ha ez ránk úgy hat, mint valami sablon, akkor vége van a jelenetnek. Ehhez még vegyük hozzá, hogy a gesztusai is egy kicsit szélesebbek, lassúbbak, ünnepélyesebbek. A pátosz talán a háborút aktívan végigélt szovjet népnek egy természetesebb esztétikai élménye, mint mondjuk egy másik ország közönségének. Mit lehet kezdeni ezzel az érzelmi tartalommal, ezekkel a széles gesztusokkal, hiszen a hűség nemcsak azt jelenti, hogy azt fordítsuk le, ami elhangzik, hogy azt teremtsük újjá színészileg, ami az eredetiben van, hanem, hogy ez az újjáteremtett jelenet egy adott ország nézőjére ugyanazt a hatást tegye, mint a készítő ország közönségére. Dehát a pátosz rajta van a mozdulatain! Azt hiszem, lehet találni olyan pillanatot, ahol ebből a pátoszból egy pillanatra kiesik a színész. Egy pillanatra az emelkedettség helyett valami egyszerű őszinteség izzik át a mondatán. És ez az egy kis félmondata, ami szigorú törvények szerint nincs a helyén, ez előre és hátra úgy hitelesíti az ünnepélyességgel elmondott szavakat is,

hogy pontosan ez a hétköznapiság idézi fel a nézőben egy emelkedett pillanat hatását.

Itt mostmár eljutottunk egy olyan pontig, amit ugyancsak szövegelemzéseink során hosszasan vitatunk: a „hűség” ugyanis együttjár azzal az ellentétpárral, hogy „szabadság.” Mi a költői, a műfordítói szabadság? S ha a szövegben megengedhetünk ilyen szabadságot, akkor vajon megengedhetjük-e gesztusokban, emóciókban is? Azt hiszem, igen. Csakhogy ezt sohasem a szinkronrendező ízlése szabja meg, hanem az a közeg, amelyiknek a szinkron készül. Egy nép közmondásait nem lehet szó szerint lefordítani. Be kell helyettesíteni egy másik nép tudatában élő megfelelővel.

*Az Elfelejtett ősök árnyai* című filmben a történet háttére az emelkedett, hallatlanul érzelemdús népi költői világ, szokások, rigmusok, dalok, csúfolódók, félig prózák, félig énekek. Meghagyhattuk volna eredetiben, nagyon szép. Mégis úgy gondoltuk, hogy törést szenved a film, ha a magyar szöveget időnként megtöri a más nyelvű folklór. Megpróbáltuk lefordítani ezt is, egybeötvözni a kettőt. A dramaturgnak eszébe jutott, hogy a népköltészet kifürkészhetetlen hajszályökereken más-más népeknél variánsokban ismétlődik. És egy székely, vagy akár már moldvai csángó költői, népi világ fordulatait, csúfolódóit kölcsönvéve ugyanazt a – néző számára ismerős, néhol kicsit távolinak tűnő népi világot teremthetjük meg,

mint amit valószínűleg az eredeti hucul környezet jelent, egy, abban a népi világban élő nézőnek.

A színészi játéknak a gesztussal való megfelelés mellett meg kell felelnie a szituációval. A szituáció, a helyzet, azonban nem egy helyzet. Egy alaphelyzet – hallatlanul sok szituáció-sorozat, amelyben egy alap-törekvés nyilvánul meg, de állandó mozgással, állandó változásokkal. Hogy ezt egy kicsit plasztikusabbá tegyem, engedjenek meg egy példát. Vegyünk egy kitalált történetet. Egy Truffaut film parafrázisát.

Tételezzük fel, hogy egy film egyik főszereplője nagyon érzékeny művész. Mondjuk zongorista nő, már az édesanyja is művész volt. Eljön Európába egy koncertkörútra. Furcsa titkok lengenek körülötte, mesélik, hogy már egyszer idegösszeroppanást kapott, hogy közben feleségül ment az őt kezelő ideg orvoshoz. A művésznő mondjuk 30 éves, nevezzük Pamélának, a férje szép, ősz hajú, 60 éves ember. Tételezzük fel, hogy a színésznőre sikerül egy teljesen megfelelő, hallatlanul konzseniális színésznőt találni, aki minden mozdulatát-rezdületét tökéletesen újjáteremti a szinkronban, mintha a vászonnál beszélne. Mégis, Paméla életét, sorsát, annak kulcsát, hogy mi köti ehhez az emberhez, nem Paméla fogja megadni, hanem a másik szereplő: a férj. Rendkívül rövid szerep, jön, jóformán csak köszönet, jelen van, udvarias, mosolyog. Van két fontos mondata. Ez a két mondat két különféle szituációban hangzik el. Építsünk fel egy ilyen szituációt. A zenekar egyik tagja, mondjuk valamelyik fuvo-

lás, – egy fiatalember, – szerelmi bánatában – megsalták – ott akarja hagyni a zenekart, a társulat összefog, nem lesz koncert, meg kell menteni. Vigasztalni próbálják, Paméla is beszél vele, a nagy vigasztalásnak az a vége, hogy lefekszik vele. Nem tulajdonít neki semmi jelentőséget, el is felejtene, annyira sem tartja fontosnak, hogy a férjjel közölje, de ez a szerencsétlen flótás reggel telefonon felhívja a férjet. A férj reklamál, Paméla összeomlik, a társulat most az ő érdekében mozdul meg, s eléri, hogy a férj találkozzék a feleséggel. A jelenet a következő: a férj átad egy pohár vizet meg egy pirulát, és azt mondja: „Ezt vedd be”. Hányféleképpen lehet elmondani ezt, hogy „ezt vedd be”? Szigorúan, kicsit sértetten, kicsit tartózkodóan, az orvos objektív szemszögéből, vagy el lehet mondani azzal a nagyon megnyugtató egyszerűséggel, ami azt idézi, hogy ez a mozdulat így történt tegnap is, tegnapelőtt is, talán holnap is így fog történni, hogy teljesen hétköznapi gesztus, vagyis nem történt semmi. Azt hiszem, ez sokkal többet árul el a férfiról, mintha ebbe a mondatba valamilyen mély megbocsátást lopnánk bele.

A koncert lezajlik minden baj nélkül, a zenészek összecsomagolnak, és a férj elviszi Pamélát. És még van egy mondata. Látja a „flótást”, és azt mondja: „Búcsúzz el tőle is.” Roppant egyszerű mondat, lehet ezt másképp lefordítani? De ezt is megint hányféleképpen lehet elmondani! És hányféle ember jelenhet meg előttünk. A sértett férj, aki azért megmutatja,

hogy jó ember. Hazugság. Az az ember, aki azt a látszatot akarja fenntartani a zenekar előtt, hogy nem történt semmi. Nem valami meggyőző dolog. Az embernek az a diadalmaskodása, hogy a flótás ugyan fiatalabb, de mégis én vagyok az állandó. Vagy felfogható egy nagyon megértő ember gesztusaként, aki ezzel teljes feloldozást ad mindarra ami történt.

Mi történik mondjuk akkor, ha egy szinkronrendező ebből csak azt látja, hogy ez egy kis szerep, s keres hozzá esetleg egy statisztát, vagy amatőrt, akinek hasonlóan szép, mély orgánuma van, hiszen csak egészen egyszerű mondatokat kell elmondania. És ha szépen, kulturáltan elmondja, mondhatjuk-e azt, hogy: „jó”, „egész jó,” „nem is rossz,” „egyáltalán nem olyan rossz . . .” – Csak éppen *valami* elmaradt, valamit elsikkasztott. Korunkban mindent mérünk. Hosszúságot, távolságot, súlyt, szótagszámot, lábat a versben, szerencsére az emóciónak nincsen semmilyen mértékegysége. De mégis elgondolkoztató, hogy mekkora az az emóció mennyiség, az az információ mennyiség, amit nem a szöveg hordoz, hanem egy mondat *helye*, és amit elhanyagolhatunk anélkül, hogy valami lényegessel nem maradnánk adósok. Hol van az a pont, ahol megfelelés helyett már hűtlenségről beszélhetünk?

Ezért csodálkozom el néha értékeléseikkor, amikor leltárba vesszük: ez a szereplő nagyon jó volt, ez nem volt olyan nagyon jó, az gyöngé volt. A munkának ugyanis, – a kritikának is – alaplódszere az analízis,

hiszen a részletekben érhetőek tetten a hibák s az erények. De – a részleteket egyszer újra össze kell rakni. És a részletmegjegyzésekből ki kell derülnie, hogy a szinkron *alapjában* megfelelt-e vagy nem felelt meg. És ezért csodálkozom néha, ha ilyeneket mondanak: „ilyen kis szerepre miért vettünk ilyen jó színészt? Ezeket az egyszerű mondatokat mindenki el tudja mondani.”

Elmondok néhány nagyon praktikus információt arról, hogyan dolgozunk, milyen módszerekkel dolgozunk, hogyan függ össze a munkánk a technikával.

Divatossá vált, hogy egy-egy művészeti ág vonatkozásában a technikát pejoratív értelemben említsük. Pedig hát, én azt hiszem, minden művészet összefügg valahogyan a technikával.

Amikor az őseMBER rájött arra, hogy valamilyen vasszerszámmal követ lehet pattintani, és később ezzel a módszerrel megalkotta az első szobrot, akkor korának legmagasabbrendű technikáját alkalmazta. A színház évszázadokon át lenézte ezt a technikus művészetet, pedig amikor a görög arénákban a játszótéren megjelent a színész, és megemelték egy koturnusszal, hogy jobban lehessen látni, s a kezébe adtak egy kezdetleges szócsövet, akkor ez technika volt.

Azt hiszem, a technikával csak akkor gyűlik meg a bajunk, ha nem ismerjük még eléggé a lehetőségeit, ha ki vagyunk neki szolgáltatva. De ha a technika a birtokunkba kerül, kifejezési eszköz válhat belőle. Én nem akarom most a filmművészet fejlődésével elme-

sélni, hogy a nyersanyag érzéketlensége miatt hogyan született meg a világitás, hogy a rossz és irányba állíthatatlan mikrofonok zajosak voltak, és ezek egyik következményeként hogyan született meg az utószinkron, – a lényeg az, hogy ezt a mi technikához való kötöttségünket nem kell szégyellnünk. Túl vagyunk, szerencsére, azon a korszakon, amikor mindenáron a magunk létjogosultságát műfajunk művészi jellegét akartuk bizonyítani.

Gondolkozzunk inkább azon, hogyan tudjuk ezt a technikát hasznosítani.

Nálunk a szinkronizálás úgy történik, hogy a filmszalagot végtelen tekercsben vetítjük, és mellette hasonló hosszúságú magnetofonszalagot pergetünk. Így a végtelen képszalag valahányszor körbemegy, mindig azonos, de a hangszalag minden körbemenéskor már egy felvételt tartalmaz, tehát a szinkronizáló művész minden körbefutás után döntési kényszer előtt áll: az alatt a rövid idő alatt, amíg az összeragasztáskor átfutó fekete szalag látszik, kell eldöntenie, hogy az előző felvételt letörölje-e és újra vegye, vagy megtartsa. Minden újabb felvétel egy hazardjáték. Ha jobb lesz a következő felvétel – nyertünk. Ha a színész kifáradt, hiába mondjuk, hogy előzőleg volt egy jobb felvétel, az már csak emlék, azt közben letöröltük.

A MAFILM-nél egy 300-as magnótekercs fut, és sorra rögzíti az összes jelenetet. Tehát van megtartási, megőrzési lehetőség. Itt viszont az a probléma, elég jól emlékszem-e arra, hogy ez a mondat a harmadik

felvételben volt jó, a másik mondat az ötödikben. És ha majd ezt egy nap múlva a vágóm összevágja, akkor azok vajon azonos hangulatban egységes hatást eredményeznek-e. Mi már gondolkoztunk olyan megoldáson is, amelyik mind a két módszert egyesítené. Nagyon egyszerű.

A végtelenként körbefutó hangszalagon nem egy, hanem két vagy három hangcsíkot veszünk fel, egy állítható fejjel. Így meg is hallgathatunk azonnal, vagy választhatunk. Ebből egyelőre csak annyi valósult meg, hogy megoldottuk a kattánásmentes beváltót: ott, ahol a következő körbefutásnál, ha kellő szünet van két mondat között, be tudunk váltani, így a színésznek csak az újraveendő mondatra kell koncentrálnia és a felvételt azonnal visszahallgathatjuk, hogy a most már alaposabban kimunkált részletjelenet beleillik-e az egész hangulatába, hangszínébe.

Egyik nehézség az, hogy ezek a tekercek a megvalósítás szükségszerű stádiumai. Nem lehet egy egész filmet befűzni és szinkronizálni. Azért is mondják, hogy a film meg a szinkron alkotójának a munkája nehezebb, mert itt a színész nem egybe játssza végig a darabot, mint a színházban. De azért a darabot sem egy nap alatt írta az író. Nem egy próbán alakította ki a színész. Azt a képet sem egy óra alatt festette a festő. Becsomagolt, hazament, másnap folytatta. A probléma inkább az, hogy ezek a bizonyos tekercek nem dramaturgiai egységek, sem nem felvételi egységek, ezeknek a hosszát kizárólag az a tapasztalat szab-

ja meg, hogy mekkora az optimális időtartam, amennyire a színész koncentrálni tud, és mekkora az a szövegmennyiség, amit észben tud tartani. Egy időben volt ugyanis nálunk olyan módszer, hogy a képpel együtt kivetítettük a szöveget. De akár együtt fut a szöveg, akár a papírból olvassa a színész, a szövegre figyel, és nem a jelenetre.

Átélt alakítás viszont még egy töredékjelenet tartalmára is csak úgy képzelhető el, ha a színész tudja a szövegét. Hiszen az a különbség a színész és az amatőr között, hogy az amatőr megtanulja ugyan a szöveget, de soha nem tudja olyan módon megemészteni és sajátjává tenni, mint a színész.

Talán a szükség hozta azt a gyakorlatot is, hogy ma már évi 340 filmnél (szorozzuk be kb. negyven szereplővel filmenként) – nem tudjuk kiküldeni a szövegkönyvet. De ez nem is fontos. Említettem, hogy egy színész nem úgy tanul szöveget, hogy csak azt rögzíti. A színésznek elképzelése van a szövegről tanulás közben. Hangsúlyok rögződnek bele. Ezt az előzőleg helytelenül belérögződött hangsúlyt, vagy színészi elképzelést, amit nem a kép látványával együtt alakított ki, sokkal bonyolultabb kivenni a fejéből, mint helyben megtanítani a szöveget.

A részekre bontás nagyon könnyen azzal a tévedéssel járhat, hogy az egyes jeleneteket részekként fogjuk fel. Holott azok a jelenetek, akármilyen aprók, egy összefüggő egész részei, egy koncepció éppen megjelenő formái, és itt derül ki, hogy mennyire nem

utánzás a szinkronszínész munkája, mert ha pontosan megpróbálom leutánozni vagy leképezni az egyes tekerceket és utána összeragasztom őket újra, a csak részeknek megfelelő rekonstrukció még nem áll össze színészi alakítássá. A másik csapdája a részekre bontásnak az úgynevezett kivágások. A „beszédes” jelenetek közötti szünetek. Amikor a kamera végigpásztázik a tájon, lovagolnak, zene szól, vagy egy színész egyszerűen csak néz egyet, elsétál a szoba másik végébe, leül. Miért terheljük vele a tekerceket, kivágjuk. Nos, ebből az a félreértés adódhat, mintha a kivágás előtt és után lévő tekercs folytatása lenne egymásnak. Pedig közben valami történt. Szavak nélkül, olyasvalami, aminek a következő tekercsben tartalmilag benne kell lennie. Mondjuk, berohant egy szereplő: hallatlan izgalomban, és felelősségre akar valakit vonni. Aztán elsétál a szoba másik sarkába, végiggondolja, hogy evvel célt nem ér, aztán elmondja a következő mondatát, nyugodtan, higgadtan, magára erőltetett fegyelmével. Kis szerepeknél, epizódoknál a színész nem látja a filmet. Mi már annak is nagyon örülünk, ha három-négy-öt főszereplő végignézi az eredeti filmet. A színész az új tekercsben önkéntelenül ugyanazt akarja folytatni, amit az előbb abbahagyott. A rendező felelőssége, hogy ezeket a váltásokat megcsináltassa vele. Ezért a rendezőnek nagyon jól meg kell tanulnia a filmet. Én mindig csodálkozom, ha arról hallok, hogy egy rendező a tekercekre való szétszedést kiadja az asszisztensnek. Nem azért, mintha az

asszisztens nem csinálná meg zseniálisabban, talán pontosabban is, mint a rendező. De ha ezt a lehetőséget, ezt a vágóasztalon ide-oda menést, ezt az ízekre szedést, ezt a film megtanulását, mint munkafázist kihagyjuk, azt hiszem semmiféle rutinnal nem pótoljuk.

Nem említettem egy harmadik módszert, amin gondolkozunk. Abból kiindulva, hogy az egyre növekvő számú televíziós filmek úgy készülnek, hogy hosszú beállításokat rögzítenek ampexre. Tehát a tekercsre szedés helyett mi is befűzzük a felvonást és elkezdjük a szinkront. Aztán ha a színész valahol ront, akkor egy nagyon okos memóriaegységgel pontosan visszaállunk az eredeti jelre és folytatjuk. Biztosan érdekes kísérlet lesz, és föl fog vetni néhány, a gyakorlatunktól elütő problémát. Például, az a bizonyos blank, amely állandó ritmusban követi egymást, pontosan elég arra, hogy a legszükségesebb instrukciókat megadjuk a következő felvételhez, a színész tudja, hogy mikor kell elkezdeni koncentrálni, és ebben a ritmusban dolgozik. Én egyszer dolgoztam egy színésszel – hallatlanul rutinos, jó színésszel – aki, mert az előkészítő kislány rövidebb blankokat tett be, kiesett a sokéves ritmusából, s egyszerűen képtelen volt koncentrálni. Az említett új módszernél majd a rotozin leállása, újra visszaindulása miatt ez a ritmus egy kissé labilisabbá fog válni. Biztosan ki fogunk találni valamit, ami ezt az elmondott ritmust pótolja.

Visszatérve a színészi munkához, valaki egyszer úgy

fogalmazta meg, hogy „a szinkronszínész az az ember, aki a vásznon látható szereplőnek kölcsönzi a hangját.” Lehet, hogy ez messziről, kívülről így tűnik. De én megfordítanám ezt a tételt. A szinkronszínész az az ember, aki a saját alakításához kölcsönveszi a vásznon látható ember mozdulatait, gesztusait, és ezt nem azért mondom, mert szeretem a paradoxonokat, – hanem mert ez a szinkronszínész munkájára, az alkotófolyamatára talán egy kicsit jellemzőbb, mint az első megfogalmazás. Én úgy érzem, hogy a mi munkánkban pillanatnyilag ott tartunk, hogy az egyik legfontosabb előttünk álló feladat: a stílus tettenérése. És én itt most már szűkíteném: nem általában egy nép, egy nemzet stílusára gondolok. Ez kielemezhető, játékbán, gondolkodásban, dramaturgiában, képi megfogalmazásban, – de nagyon konkrétan, egy-egy alkotóművész stílusjegyeinek a megtalálása, sőt, az adott film stílusának visszaadása.

Azt hiszem, hogy az a bizonyos megfelelés, amiről az elején beszéltem, akkor mondható kielégítőnek, ha nemcsak az információs közléseket fordítjuk le jól, nemcsak a hangvilág arányait tartjuk meg ugyanúgy, nemcsak az emocionális tartalmat visszük át, hanem azt a nehezen tettenérhető valamit, amitől mondjuk Andrzej Wajda elválik Zanussitól, – azt is maradéktalanul lefordítjuk. Ha a szinkronrendező egyéniségének a kérdését vizsgáljuk – mert van ilyen – akkor itt elsősorban az a szempont kerül előtérbe, hogy ez az egyéniség mennyire képes azt megérteni, befogadni,

hogy az ízlése mennyire nem tiltakozik azok ellen a megoldások ellen, tehát egy film sikere, egy szinkron sikere valahol ott kezdődik, hogy *ki írja, ki rendezi*.

És aztán jön a többi találkozás, hogy melyik színész játssza, és csak egy ilyen sereg találkozás együtteséből jöhet létre ez a bizonyos stílus. Ha tehát a szinkronszínész stílusáról beszélünk, akkor az nem ennek a színészi műfajnak a különlegessége, hanem az adott filmnek a stílusáról van szó, a legkülönbözőbb játéktípusokról: élethez közelítettebb, egyszerűbb, hétköznapibb, modernebb, néha olyan is lehet, amit a színészeink a színházban nem játszanak.

És azt hiszem, hogy ez az első alapvető ok, amiért a 650 színészt meg lehet nyerni arra, hogy idejárjon, és ez a biztosítéka a másik oldalról annak, amit Kovács Géza elvtárs úgy fogalmazott, hogy mi elkényeztettük az olvasót, mert valóban a legkiválóbb költőink fordították az idegen nyelvű irodalmakat, a munkánk alapvető célkitűzése az, hogy tovább kényeztessük a nézőt, és a legkiválóbb színészegyéniségeink tolmácsolásában találjuk meg egy film legrövidebb útját a közönséghez.

Sokat hivatkoztam a filmművészetre, nem véletlenül. Mi a filmművészet egyik területének vagyunk a munkásai. Ezt most nem azért mondom, mintha a filmművészetet szembe akarnám állítani a televízióval, – én a televíziót is ideszámítom, én nem hiszek abban, hogy annyi eltérő vonás lenne közöttünk. Lehet, hogy majd egyszer lesz, most még több a közös. A

lényeg azonban az, hogy akárhonnan indultunk is: irodalomtól, színháztól, rádiótól, filmtől, vagy egyenesen szinkronrendezővé képeztük magunkat, tulajdonképpen jobban filmesekké kell válnunk. Jobban kell értenünk a filmművészet kifejező eszközeit, és ha mi nem szorítjuk magunkat valahová a filmművészet perifériájára, hanem vállaljuk, – akkor talán elfogadtásunk vagy becsületünk is megnő tőle.

Még valamit utoljára – most ahogy végiggondolom, annyit beszéltem itt munkáról, felelősségről, alkotásról, hadd említsek meg még egy nélkülözhetetlen mozzanatot.

Azt, hogy ez a munka játék.

A játék minden örömeivel. Kísérlet, a bukás minden lehetőségével. Nemcsak a színész játszik, nemcsak a néző játszik majd, – mert játszik, ha jó a film – a film alkotói számára is játék. Mi sok jó dolgot játszottunk ebben az alkotócsoportban. Sosem azért, mert kitaláltuk, hogy valamit kellene csinálni. Hanem mert egyszer egy vagy két dramaturgnak eszébe jutott, hogy lejön a műterembe, mert az *Ecce Homo Homolka* forgatókönyvét nem tudja kitalálni a vágóasztalnál, mert ott akar lenni, amikor a színészek szövegeket improvizálnak – hiszen az eredeti film is úgy készült, – és vállalta azt, hogy ő fogja végigasszisztálni a filmet.

Játszottuk azt is, hogy egy-két rendező – majdnem mindegyik – elhatározta, hogy megír egy szöveggönyvet. Hogy ez jó volt vagy rossz volt, arról lehet vitat-

kozni. De, hogy mit követeljen ezentúl egy rendező a szövegírótól, hogy hogyan becsülje meg a kollégája munkáját: arra azt hiszem kiváló volt.

Játszottunk már olyat is, hogy odaálltunk színésznek a mikrofon mögé. Ez kemény játék. Megkapni a kollégánktól ugyanazt az instrukciót, amit mi óránként ötször vagy tízszer vagy hatvanszor kiadunk. Megpróbálni *végrehajtani* egy nagyon egyszerű instrukciót.

Bevallom, meglepetésül, barátainknak, egy ilyen nagyon szép játékot akartunk kitalálni, Truffaut *Amerikai éjszaká*-ját szinkronizáltuk magyarra. A szinkronszerepekre meghívtunk néhány filmrendezőt, fiatal rendezőket. Ők vállalták a filmes stáb szinkronizálását. Azt hiszem, hogy sok év alatt nem értünk el munkánk megbecsültetése terén annyi eredményt, mert az a három-négy filmrendező kollégánk, aki itt ezt végigcsinálta, más szemmel nézi ezentúl a szinkront.

(Elhangzott a Nemzetközi Szinkronizálási és Feliratozási Konferencián, Budapest – Debrecen, 1975. április 18–21.)

## Szeredás András

### A „magyar szöveg” dramaturgiája

**A REPUTÁCIÓ.** Ha komolyan vesszük az elnevezéseket, a szinkronfilmek szövegíróiról kiderülhet, hogy megfoghatatlan tevékenységet folytatnak. Külföldi filmek magyarul elhangzó dialógusait írják, foglalkozásuk ennek ellenére: dramaturg. Munkájuk eredménye valamiféle fordítás, a filmek főcíme ezt azonban óvatosan csak magyar szövegnek nevezi. A köztudat (nyilatkozatok tanúsítják) ma is technikai szakemberként tartja számon őket, mesterségükről az a kép alakult ki, hogy ők azok, akik addig „farigcsálják,” „idomítják” a „nyersanyagot” (nyersfordítást), amíg nem sikerül hozzápasszintaniuk a megadott „szabványhoz,” az idegen színészek mimikájához, gesztusaihoz, szájmozgásához. E szerint a sikerültséget az jelzi, ha a hangok illeszkednek az ajakálláshoz, az érzelmek a mimikához, a hangsúlyok a gesztusokhoz.

**A TECHNIKÁN TÚL.** Hogy valamivel pontosabban lehessen beszélni a szinkron dramaturgok munkájáról, azt hiszem nem ártana pár lépéssel tovább jutni a

homályos elnevezéseken, de legfőképpen azokon a technikai problémákon, amelyek, mint annyi más esetben, itt is az erdőt láthatatlanná tévő fák szerepét töltik be. A technikai tudás (szinkronszövegírás esetén: a mimika, a hangzástörvények, a beszédritmus, a szótagszámok figyelembe vétele), fogadjuk el, csak belépőjegy olyan területre, ahol az igazi munka kezdődik. Erről azonban kétségtelenül nehéz beszélni, mert a filmgyártás folyamatában összeolvad a kezdőpont (a forgatókönyv) azzal a végeredménnyel, amelyet már a színész munkája jelez.

### *A színészi játék újrateremtése a szövegben*

ÁTÉLÉS ÉS ÚJRATEREMTÉS. Induljunk ki abból, hogy minden fordítás, amennyiben tárgya többé-kevésbé „mű”-nek nevezhető – kettős folyamat: elemző átélés és újrateremtés. A költő, ha verset fordít, az idegen költő verset kiváltó élményéig hatolva teremti meg anyanyelvén annak tartalmát és formáját. A színdarab fordító a dialógusból kiindulva éli át a szereplők karakterét, viselkedését, viszonylatait, sőt ezen továbbmenve a kort és a társadalmat, hogy a fordításban ezt tisztán érvényre juttathassa. Vajon történik-e valami hasonló a filmdialógusok fordításánál is? Először is azt látjuk, hogy a fordításra kerülő forgatókönyvek csak igen kis számban irodalmi igényűek, s a fordítók ritkán vannak abban a helyzetben, hogy

megválaszthassák, mit fordítanak. Slágerszövegtől silány krimin és történelmi ponyván át (amelyeknek logikai és ténybeli tévedéseit is gyakran ki kell igazítaniuk) – megfilmésített színdarabig és irodalmi szintű forgatókönyvig terjed a tevékenységük.

MEGELEVENÍTETT SZÖVEG. Mindezzel azonban még nem jutottunk el a fordítói munka lényegéhez, mert nyilvánvaló, hogy a forgatókönyv pusztán írott anyagának színvonala önmagában nem lehet döntő. Kitűnő színdarabokból nagyon gyatra filmek készülnek, és kiváló filmekben alig számottevő a dialógus szerepe. Végül is ami a fordítói munkában igazán lényeges, s amivel a fordítónak közvetlenül dolga van, az a színészi játék. S ez az a pont, ahol a szinkronfordítás egyik ritkábban figyelembe vett *különlegességét* megvizsgálhatjuk. Arról van ugyanis szó, hogy a filmszövegek fordítói a színészi játékban mintegy készen, preparálva, vizuális és akusztikai tálalásban kapják azt, amihez az írott szöveg alapján dolgozó más fordító képzeletének erőfeszítésével jut csak el. A film a szöveg háttéréből, a tárgyi világból, a miliőből sokmindent megjelenít, az értelmi, érzelmi összefüggésekről hatásos eligazítást nyújt a szereplők játéka. A fordító azonban, akire ugyanúgy hat a film, mint akármelyik más nézőre, nemcsak magyarázatot, hanem inspirációt és lendületet is kap a fordításhoz. Ha elfogadjuk Hevesi Sándor megfogalmazását, aki a színészi és a rendezői munkát is bizonyos értelemben

fordításnak fogja fel, azt mondhatjuk, hogy rokon-  
szakmák találkoznak: a színészé, aki gesztikus, mimi-  
kus és akuszikus jelekre fordította le a szavakban rejlő  
jeleket, s a filmfordítóé, aki a színészi játék jeleit  
visszafordítja újra az írott szó jeleire.

A SZÍNÉSZHEZ KÖTŐDVE. Valahogy úgy foglal-  
hatnánk tehát össze a dolgot, hogy a filmfordító nem  
írott szövegben, hanem színészi játékokban éli át a lefor-  
dítandó anyagot, s színészi játékokra (hangalakításra)  
alkalmat nyújtó szövegben teremti újra. Ez nemcsak  
hajlékonyságot követel tőle, hanem ez jelenti munká-  
jának kötöttségét és egyszerűségét is. Nemrégiben ma-  
gyar filmben kellett szinkronizálni egy külföldi szí-  
nészt, a film főszereplőjét. Két változatban forgatták  
le a filmet, egyet mozi-, s egyet tévéforgalmazás cél-  
jával. A két változat jelenetei, beállításai és dialógusai  
között alig volt eltérés, a színész viszont mindkét  
esetben meglehetősen szabadon játszott, improvizált.  
Elkészült az egyik változat szinkronszövege, s mivel  
arra volt szükség, hogy ettől a másik változathoz se  
térjen el, megbízást kapott az asszisztens, hogy a  
meglevő anyagból készítse el a második verzió szöveg-  
könyvét is. Hamarosan kiderült azonban, hogy ez a  
munka lehetetlen. A leírt mondatokat nem lehetett  
egyszerűen ollóval szétvagdosni és összemontírozni,  
az egyszer elkészült szöveget nem lehetett átszabni  
anélkül, hogy a színészi játék hitele és folyamatossága  
ne szakadt volna meg.

**A SZÖVEG MINT MASZK.** Mi derült ki? Az, hogy a dramaturgnak a pontos (szájmozgáshoz hű) szövegfordításon túl minden esetben újra fel kell építenie a színészi játékot. Újracsinálni az indulatmeneteket, magyarázatot adni a gesztusoknak, mimikának, megindokolni a szövegmondásban beálló megtorpanásokat. Képletesen szólva tehát szövegével minden alkalommal valami maszkkélelő is kell készítenie, „szöveg-maszkot”, ami a színész hangalakítását lehetővé teszi.

**PÉLDÁK.** A szövegmaszkkal szemben támasztott követelmények természetesen igen különbözőek lehetnek. Legnehezebb a fordító dolga az európai színjátszástól erősen eltérő kultúrájú japán vagy kínai színészek esetén, amikor a szokatlan és erősen hangsúlyozott mimika sokszor a szövegnek meg nem felelő értelmezést sugall.

**SZÍNJÁTSZÁSI KULTÚRA FORDÍTHATÓSÁGA.** Mit lehet ilyenkor tenni? Amíg a probléma csak az érzelmi-indulati megfelelők keresése körül forog, a fordító „felsrőfolthatja” a szöveget, magasabb fokozatra kapcsolhat, bár a hamisítás vádját – hiszen ez esetben többet mond ki, mint amit ki kell fejeznie – nehezen kerülheti el. Sokszor azonban még ennél is nehezebb akadályok merülnek fel. Előfordul, hogy a szöveg és az európai néző kiolvasta mimika szöges ellentétei egymásnak. Több kínálkozó példa közül

csak egyet idézek, egy 1951-ben szinkronizált kínai film egy jelenetét, ahol a Kuomitang ellen harcoló csapatok egyik egységparancsnoka, miután elolvasta a központból érkezett levelet, szélesre húzott szájjal, mosolynak tűnő mimikával közli: „A betegek száma egyre emelkedik.” Persze, a fordító írhatott volna ehelyett mást is, például (nagyjából szinkronban): „Egy-két emberünknek sikerült meggyógyulnia.” Félő azonban, hogy ebben a szellemben haladva esetleg a filmben ábrázolt harc végső kimenetelét is kénytelen volna „megfordítani.”

**HATÁROK.** A fenti példa egyben azt is jelzi, hogy a szinkronizálhatóság határa is a színészi játékkal függ össze, elválaszthatatlan a színjátszási kultúrával, hagyománnyal, s ezt a határt talán érdemes volna tilos táblával jelezni. Azonban nemcsak a színjátszási hagyománnyal, hanem a színészi stílussal is nagyon gyakorlati módon kerül szembe a fordító.

**SZÍNÉSZI STÍLUS FORDÍTHATÓSÁGA.** Sokszor megesik, hogy ami az egyik színjátszási hagyományban természetes és elfogadható érzelmileg, az egészen más hatást kelt egy másik hagyományon nevelkedett közönség előtt. Egy példa erre is. A szovjet színészek játékára jellemző, hogy hosszú, kitarított szünetekkel, „levegősen” beszélnek, ami pontos magyar áttételezésben mesterkéltnek, hamisnak hatna. A fordító ilyenkor, hogy a magyar színészet nyelvére fordítsa le

a dolgot, úgy jár el, hogy igyekszik egymásra épülő érzelmi-logikai egységeket teremteni a szövegben a hosszabb szünetek között, így háritva el azt a veszélyt, hogy a színész valamiféle homályos színezetű érzelmi játékkal kösse össze a széttördelt részeket.

**TÖRDELTSÉG.** Egy szovjet filmben például óriási örömmujongással fogadják az éppen gyűlésező munkások a frontról hazatért, eltűntnek hitt bajtársukat. Egyikük így kiált fel: „Éljen a szovjet hadsereg (hosszú szünet) hős vöröskatonája!” A felforrósodott légkörben ez az egzaltált mondat teljesen helyénvaló, és az oroszban az ilyen típusú szétválasztás is szinte természetes. Egyrészt: a birtokszó (vöröskatona) megelőzi a birtokos jelzőt (szovjet hadsereg) és ezáltal kiderül, hogy kinek szól az éljenzés, másrészt: a hosszú szünet előtt felfelé kanyarított dallamív sem hat mesterkéltnek. Magyarban azonban teljesen más a helyzet. A mondat tördeltsége alapján például azt lehetnének, hogy az éljenzés nem a hazatérő emberre, vonatkozik, hanem a vörös hadseregére (értelmezési zavar), másrészt a két rész közötti nagy szünet bizonytalanná teszi a dallamívet és felolvasássá változtathatja a színészi játékot. A fordító megoldása tehát, aki azt írja: „Éljen a vöröskatona, – a mi hős vöröskatonánk!” – jónak mondható, mert anélkül, hogy a szöveg fűtöttségéről lemondana, egy értelmileg világos és a színészi játék folyamatosságát biztosító mondatot kínál a szószerinti pontosság helyett.

**JÁTÉKFOLYAMAT.** Egy-egy szövegekönyvben számtalan hasonló helyzet fordul elő, amelyeket sorban meg kell oldani ahhoz, hogy a színészi játék érzelmi-  
leg hiteles és gördülékeny legyen.

**A FORDÍTÓ IZOLÁLTSÁGA.** A fentiekből következik, hogy a jó fordításnak ilyen módon határozott képe, elképzelése van a színész majdani hangalakításáról. A végső munka, a színészvezetés azonban mégsem az ő dolga, hanem a szinkronrendezőé. Így van ez világszerte a szinkrongyártásban, többé-kevésbé egymástól elszakítva működnek az egymással szorosan összefüggő munkafázisok. A legmesszebb egyes francia stúdiók jutottak az izoláltságban, ahol a szinkronfordítói munka is két szakaszra oszlik: dramaturg-asszisztens készíti el előbb vágóasztal mellett a szöveg gesztikus-mimikus kottáját, és az író aztán ennek alapján írja meg íróasztala mellett a végleges szöveget.

**FORDÍTÓ ÉS SZINKRONRENDEZŐ.** Hogy a filmgyártásnak ez a szerkezete hatással lehet a munka milyenségére, azt hiszem nem is kell hangsúlyozni. Minél szorosabb együttműködés alakul ki a fordító és a rendező között, minél hasonlóbb a filmmel kapcsolatos felfogásuk, ízlésük, annál több „magyarázkodásra” van lehetőség, s a közösen kialakított elképzelés annál egységesebbé teheti a végső munkát.

AZ UN. SZUBJEKTÍV SZÖVEG. Ebből a témakörből csak egy kérdést érintünk. Mi történik olyankor, amikor nem jön létre semmilyen kooperáció? A rendezői és a szövegírói munka elszigetelődése – a nyilvánvaló félreértések eseteit, most nem is számítva – létrehozott egy furcsa tendenciát. Azt a jelenséget, hogy a szövegíró a tárgyilagos pontosság helyett a szubjektív hangszerelést választja. Más szóval mintegy belecsempészni igyekszik szövegébe azt az instrukciót is, amit ő adna a színésznek, ha az írott szövegen túl még módja lenne rá. „Szia, papagáj!” – mondja egy francia filmben hirtelen hetykeséggel egy kisfiú az elképedő felnőtteknek, – holott az eredetiben ez állt: „Salut, messieurs, dames”. Mint számos más esetben, itt is megvan a „képszerű” magyarázata ennek a fordításnak. Az idézett példában történetesen az, hogy a kisfiút az előző jelenetben baleset érte, megütötte magát, s a jámbor házaspár vigasztalásul belédiktált egy-két pohár pálinkát, s ettől „játszik” ilyen felszabadultan. Mégsem mindegy, hogy a filmen majd a henye üdvözlés hangzik el úgy, mintha egy papagájnak szólna, vagy a kirívó szemtelenség tetéződik meg úabb nyegleséggel. A példa, s a vele összefüggő kérdés banálisnak látszik, mégis elég messzire vezet.

SEMATIKUS JÁTÉK. A szinkronizálás egyik ellentmondása rejlik bene: minél messzebb távolodik a fordítás a szöveghűségétől a színészi játékhoz való alkalmazkodás érdekében, annál jobban sematizálja a

játékot. Az írott szöveg tárgyilagos. A színészi játékban megelevenedő szöveg tendenciózus. A kettő közötti dinamikus viszonyt keresi a jó szöveg, ebben áll a „szövegmaszk” dramaturgiája.

### *Helyzetek újratemtése a szövegben*

**FILMRENDEZŐ, FILMFORDÍTÓ.** A fordítónak munkája során nemcsak a színészi alakítással akad dolga, hanem bizonyos értelemben a rendező alkotását is át kell élnie. A film a dialógus oldaláról nézve: egymásra épülő szituációk sorozata, amelyek között vannak képi nyelven (képkivágásokkal, beállítással, plánokkal) bemutatott és színészi összjátékkal kifejezett helyzetek. A szó jelentései közül a fordító kiválaszthatja a szótárból a többé-kevésbé odaillőt, de igazi értelmét, minél inkább filmszerűbb a film, csak a képpel való összevetésből, a filmi szituációból derítheti ki. Fordítása a kép és a szöveg érintkezési pontjai mentén jön létre.

**KÉP ÉS SZÖVEG.** Egyszerű, mondhatni elemi példát idézek erre egy német vígjátékból. A helyszín: egy fogadó, ahová betér néhány mesterlegény. Ebédet rendelnek, s a kocsmárosné, miután megrakta asztalukat minden földi jóval, odafordul a legcsinosabb legényhez, s megkérdi: „Ich hoffe, es wird genügen?” Mire a legény: „Danke, alles sehr reichlich” – mond-

ja. Kép nélkül hétköznapi udvariaskodásnak tűnik ez a rövid párbeszéd. Abból azonban, hogy látjuk a kocsmárosné gazdagon pompázó dekoltázsát, nagyon valószínű, hogy a „reichlich” szó fordításánál nemcsak az ételre, hanem az idomok bőségére is gondolnunk kell. S máris röppenhet a poén-petárda, mely ha talán nem is különösebben szenzációs mulatság, mégis egy percre hangulatot teremt, s ezekből alakul ki majd a vígjáték dinamikája.

**EGY SZÓ ELÁGAZÁSAI.** A szavak hatósugara azonban ennél sokkal messzebbre is terjedhet, mégpedig minél igényesebb és szigorúbban szerkesztett a film, s minél nagyobb szerepet szán a rendező a dialógusnak. Ebben a tekintetben érdemes megemlíteni, hogy például Truffaut és Bergman nemcsak egy-egy forgatókönyvön belül bizonyul gondos stilisztának, hanem vannak forgatókönyvek során vissza-visszatérő gondolataik, mondataik is. Az „Amerikai éjszaká-”ban például nemcsak képileg, de „szó szerint” is sokat idéz Truffaut korábbi filmjeiből, Bergman újabb és újabb szereplői pedig szinte mániákusan ismételtetik ugyanazokat a szavakat. De maradjunk most egyelőre egy forgatókönyvön belül, s vizsgáljuk meg azt, hogy egy szituációban jól megválasztott szónak meddig terjed az asszociációs ereje?

**ÁLTALÁNOS VAGY EGYEDI?** Egy svéd film egy jelenetéről van szó. A házaspár válni készül. Miután a

férfit egy ideje már egy másik nő köti magához, s megegyeztek a válás feltételeiben, a férj a maga módján szeretné szépen befejezni az ügyet, s meghívja feleségét vacsorázni. Az angol fordító a „restaurant” szóval jelölte meg azt a helyet, ahol vacsorázhatnak, ám éppen e körül egy kis nézeteltérés támad, s végül is nem mennek el. Miért is? A svéd „krog” szó sokat megmagyaráz nemcsak a jelenet gunyoros, ideges légköréből, hanem a férfi helyzetéből és jelleméből is. „Krog”-ban (olcsó kiskoöcsma, csárda-féle) pontot tenni egy hosszú boldog házasságra ugyanis nem túl nagystílű dolog, de tökéletesen érthető a férfi helyzetéből. S ez a mozzanat, ha világosan megnevezjük, egész összefüggés-hálózatot tesz láthatóvá: 1. Már előzőleg is felvillant a férfi kicsinyessége, aki eltitkolta pénzforrásait a felesége előtt. 2. Mint később kiderül, az új nő mellett kénytelen még jobban meggondolni kiadásait s még szűkmarkúbban bánni a családjával. 3. Végül a film végén (több szó nem esik anyagiakról) a férfi mint rezignált, fáradt szerető jelenik meg feleségével egy szerelmi légyotton, régi Volvoja helyett egy ütött-kopott, s láthatóan több gazdát cserélt tragacson.

EGY SZÓ FUNKCIÓI. A látszólag jelentéktelen „kocsma” tehát, bár korántsem működik olyan kiszámított időzített bomba módján, mint az előbbi könnyed vígjátékban a „reichlich” szó, ennél sokkal finomabb funkcióval rendelkezik. Az érintett jelenet-

ben alattomos feszültséget kelt, s bizonytalanságával és váratlanságával, mint láttuk, fontos elemként helyezkedik el egy összefüggés-sorozatban. Forrása lesz előzményeket és következményeket összekapcsoló képzettársításainknak, melynek segítségével eljutunk egy figura helyzetének és jellemének megértéséhez.

**STILUS ÉS EMBER.** Valamennyire is színvonalas dialógusokra építő forgatókönyvben alig fordul elő, hogy a szavak, a stílus kizárólag mint színező elemek kísérjék a cselekményt. A legegyszerűbb stílus eszköz is dramatikus lehet még a viszonylag könnyebb fajsúlyú filmekben is. A következő példa egy úgynevezett irodalmi krimiből származik. Főszereplője egy rendőrfőnök, aki egész életében a kötelességteljesítés és a szolgálat mintaképe. Szép és zökkenőmentes karrierjét nem kis részben annak is köszönhetné, hogy barátjának, nevezzük George-nak, apja a saját fiánál is jobban szerette s támogatta. S hirtelen kiderül, hogy ez a George barátja, aki egyben közvetlen alárendeltje is, megmagyarázhatatlan okokból kifolyólag a rendőrség tekintélyét veszélyeztető üzemekbe kezdett. Gyűlnek a bizonyítékok, s végül a döntést fontolgató rendőrfőnök kutyaszorítóba kerül: a város egyik befolyásos embere személyesen keresi fel panaszával, amely feltehetően George-ot is érintené. A rendőrfőnök ekkor berendeli a barátot és erélyes hangon felszólítja: „Követelem, hogy szigorú vizsgálatot indítson ebben az ügyben!” E pillanatban még látszólag

nyitott a kérdés, hogy miként fog a rendőrfőnök dönteni, a baráti köteléken vagy a hivatali becsületen fog-e lazítani. Csak a beszédstílus árulja el, hogy már az utóbbit választotta. A jelenet így tulajdonképpen két ember színjátéka a harmadik fél, a közember előtt. A hivatalos stílus, a magázás, mint cinkostárs szegődik szolgálatukba, mögötte titokban marad a pertu, a baráti viszony, amely végül is fontosabb, mint az igazság kiderítése. Egy tökéletesen egyszerű nyelvi eszköz (tegezés-magázás) és egy ugyancsak egyszerű stíluselem (familiáris- hivatalnoki nyelvhasználat) dramaturgiai funkcióhoz jut azzal, hogy a film alap gondolatának, a magánélet és a közélet kettősségének bemutatására alkalmazták.

**CSAPDÁK A FORDITÓNAK.** Most szeretném ezt a három egyszerű példát a visszajáról is bemutatni. Aból a szempontból, hogy milyen tipikus csapdákat rejtenek a fordító számára. Talán hihetetlennek tűnik, de az első példában szereplő (mesterlegény-kocsmárosnő) párbeszéd a filmben végül is így hangzott el:

Kocsmárosné: Remélem, ízleni fog.

Mesterlegény: Köszönjük a kedvességét.

Vagyis sehol semmi célzás bőségre, gömbölyűségre. A szájszinkronra koncentrálva, s a jelenetet nagy általánosságban felmérő felületés pillantással (étkezés, kiszolgálás), esetleg nyersfordításból dolgozva, könnyen

csúszhat a fordító efféle hibába. De nem kevésbé tipikus a válási dráma jelenetéből idézett példa esetében az angol fordító eljárása sem, aki a sztereotíp „restaurant”-tal adta vissza a kulcsszónak bizonyuló „krog” (kocsma) szót. A filmfordító elég gyakran kerül olyan helyzetbe, hogy látható helyi jellegzetességeket (szokásokat, rangokat, intézményeket) helyel kapcsolatos hangulatokat csak nagyjából, általános fogalmakkal tud megközelíteni. Így nem csoda, ha olyan esetekben, ahol a képen még ellenőrizni sem lehet, a sablonos megoldáshoz folyamodik. A harmadik esetben (a rendőrfőnök jelenettel kapcsolatban) az állíthat csapdát a fordítónak, hogy valódinak fogadja el el a rendőrfőnök szerepét játszó színész indulatát, készpénznek veszi a stílust, s nem tartja szükségesnek, hogy az előzetes tegeződést magázódásra cserélje fel, hiába áll ott az angolban a „you” mellett figyelmeztető hűvösséggel a keresztnév helyett csupán George rangja. Ez a példa főként azért érdekes, mert szinte drasztikusan szájbarágósan mutatja be a nyelvhasználatnak és a nyelv használójának a viszonyát, a filmfordítások gyakori problémáját.

**A STILUS SZÜRKESEGE.** A tömeges filmgyártásban ugyanakkor kialakulhat egy olyan gyakorlat, hogy a nyelvhasználati különbségek érzékeltetése háttérbe szorul. A bűnözők, a diákok, s az irodalmi nyelvvel ellentétben nyelvjárást beszélők például egyaránt valamiféle egymáshoz rendkívül hasonló szlengen szólal-

nak meg, az előkelő emberek affektálnak, stb. stb. Vagyis a filmekben nem a stílus jellemzi az embert, hanem fordítva, az ember szolgál a stílus illusztrálására. Pedig a fordító legérdekesebb feladata éppen abban van, hogy az ember és stílusa közötti drámai feszültségeket érzékeltesse, kifejezzen vele egyéniséget, modort, szerepjátszást, alkalmazkodást, s sok más egyéb közt nemcsak az embert, de az embertelenséget is.

**LÁTSZÓLAGOS SZINKRONITÁS.** Mindhárom idézett esetünkben sajnos az a megvesztegető, hogy a rosszabb megoldást választva is, látszólag nincs semmi baj. Tökéletes lehet a szájmozgás, helyzethez illőek a párbeszéddek, hiteles a színészi játék, jóllehet éppen a dolog lényege sikkadt el. Egyetlen áruló jel marad csak, a szürkeség, a cseppfolyós epikusság.

**HESSE-OUACK A SABLONOKRÓL.** Egy NSZK szociológus, Otto Hesse-Ouack egész könyvre valót gyűjtött össze német talajon nőtt efféle példákból, a dolgok savát-borsát elízetlenítő sztereotíp-, sablonkészítményekből. Könyve roppant tanulságos könyv, és kissé egyoldalú könyv. Az derül ki belőle, hogy mindenért a szinkronizálók a felelősek. A másik oldalon valószínűleg így merül fel a kérdés: a filmipar világszerte meglehetősen sok sablont gyárt, azonos helyzetek, típusok sora vonul fel, közhelyekkel, lapos szentenciákkal. Ennek hatása a szinkronizálók munkáján

is észrevehető. Ezért a film fordítóinak dramaturgiai érzékenységüket állandóan edzeniük kell. résen kell lenniük, nehogy olyan esetekben is a sablont „éljék át”, amikor valódi szituációkat olvashatnának ki a könyvből.

### *Egy film miliójének újratemtése a szövegben*

PÉLDATÁR: GOMBHÁBORU. Egyetlen film példáján keresztül azt is szeretném megmutatni, hogy milyen szerepet tölthet be a szöveg a film teljes világának, nevezzük így, miliójének megteremtésében, magyarításában. A „Gombháború”-t azért választottam erre a célra, mert gyakran előforduló problémák egész tárházát vonultatja fel. 1963-ban készült szinkronja azok közé tartozik, amelyre a kritika is kitért, dicsérték eredetiségét, frissességét, finom hangulatváltásait, a gyerekszereplők (Kern András és Seregi Zoltán) természetes hangalakítását. A szinkron legfőbb érdeme azonban az, hogy magától értetődőnek fogadjuk el még ma is, hogy magyarul szólal meg, nem érezzük benne a fordítás zökkenőit. Bár minden ilyen esetben színész, rendező, hangmérnök és fordító kivételesen jól összehangolt munkájáról van szó, nézzük meg, hogy a fordító hogyan járult hozzá a maga eszközeivel ehhez.

**A FŐTÉMA.** Yves Robert filmje két világot állít szembe egymással, inkább könnyed humorral, mintsem túlzott alapossággal, a felnőttekét és a gyerekekét.

**AZ ALAPGONDOLAT.** A felnőttekre a filmben az jellemző, hogy nem értik meg a gyerekeiket és rendszeresen püfölik őket, a gyerekekre, hogy bár nem örülnek a verésnek és tartanak a felnőttektől, mégis megpróbálják utánozni őket, s főleg iskolai élmények alapján, csapatot szerveznek, gyermekköztsaságot alapítanak. Ellentéteik dacára felnőttek és gyerekek tökéletesen egyetértenek abban, hogy a falu határán túl eső szomszéd község felnőttjei és gyerekei alacsonyabbrendűek, mint ők. Csak a film végén, amikor az ellenséges gyerekcsapatok vezérei a javítóintézetben találkoznak, akkor derül ki, hogy jó volna ennél okosabb felnőttek lenni.

**AZ ALAPGONDOLAT A FORDÍTÁSBAN.** A fordítás kezdettől fogva nagyon jól érzékelteti a két falu ellenségeskedésének ostobaságát azzal, hogy mulatságosan homályosak vagy értelmetlenek azok a szitokszavak, amiket a szomszédok rendszeresen egymáshoz vágnak. A longeverne-iek „fenékvakaróknak” nevezik a velrans-iakat, azok viszont „puhapucások”-nak a longeverne-ieket. A velrans-i, longevernei-i összeférhetlenséget a fordító ki is emeli és következetesen hangsúlyozza a szöveg folyamán, egyízben még olyan

kor is, amikor az egyik verlans-i történetesen csak azért nem engedi maga mellé ülni a longeverne-it, mert „tu sens le blaureau”, „büdös, mint a görény.”

**JÁTÉKOSAN.** Mindenesetre a longeverne-i epiteton ornans (a franciában couilles molles) azonkívül, hogy nem közismert szó, hanem inkább tájjellegű, még szójátékra is alkalmat ad, mert az egyik kisfiú rucának hallja, de érzi benne a homályos sértést, ezért tanító-jához fordul, hogy soroljon fel neki csúnya szavakat, hátha közte lesz az is,

**A NEVEK VILÁGA.** A filmen következetesen végigkövethető az a fordítói törekvés, hogy a speciális francia társadalmi-, műveltségi- és szokáselemek magyar nyelvű atmoszférában jelenjenek meg. Kezdődik ez rögtön a személynevekkel. A gyerekek nevei (Lebrac, Gibus, Camus, Greluchet) egy-két kivétellel (Tougueule, Migue la Lune, L' Aztec) elfogadhatók egyszerű francia családneveknek, ha azonban viselőjükkal is összevetjük őket, „beszélni” kezdenek. A nyugtalan, fejét tilos dolgokon törő Lebrac nevéből előszökken a vadorzóság (braconner), a vadászkapó (le braque) bujkáló értelme, és a Petit Gibus megszeppent gaminságára is hangulatilag egyre jobban odaillőnek érezzük a „cilinder” képét. A magyar szöveg nem magyarosított gépiesen minden francia nevet egy csipetnyi idegenséget is meghagyott, de a családnevek nagy részét magyarul „beszélő” nevekre

cserélte. Csibuk, Csülök, Borzas Migue, Szeplős, Bicsak, Vakarc cs végül azonban nemcsak egyszerűen magyar szavak, hanem részei annak a névmítosznak is, amelyet a „Pál utcai fiúk”-típusú diákrege nyek s maga a diáknyelv alakított ki, hasonlóan ahhoz, ahogy a francia diáknyelv is megteremtette (a filmen is) a maga képrege nyekből és diákrege nyekből merítő névvilágát.

**AZ INFORMÁCIÓ BEÉPÍTÉSE.** A filmfordítás egyik speciális nehézsége, hogy az ilyesfajta világot egységes nyelvi anyagban kell létrehozni, mindig a szituáción belül kell maradnia, s nem magyarázhat semmit lábjegyzetekben. A „Gombháború”-ban is akad rá példa nem is egy, hogy a fordításnak pl. egy tréfát és a tréfa megértéséhez a magyar néző számára szükséges felvilágosítást ugyanabban a jelenetben kellett összeszőnie. Egyhelyütt a gyerekek csapattá szerveződve rangot választanak maguknak, s a következő párbeszédet halljuk:

- A bácsikám . . . elsőosztályú kapitány. Az első osztály a legnagyobb rang.
- Igazán? . . . Akkor van ugye másodosztály is?
- Ugyanúgy, mint a vonatonál?
- (Akkor én) ezredes leszek, másodosztályú.
- Nem! Gyorsvonat elsőosztályú.

Vagyis a francia „premiere classe” és „deuxieme classe” katonai fokozatokat sikerült itt a fordítónak

röviden úgy megmagyaráznia, hogy közben a vicc sem sikkadt el.

**AZ IDEGEN ELEMÉK BEOLVASZTÁSA.** Volt azonban még egy ennél is fogasabb feladat. Amikor francia nyelvtanóra folyik, és nemcsak hangban (lefordítható szövegben), hanem képen, (lefordíthatatlanul) a táblára írva is megjelennek azok a francia mondatok, amelyeket a diákoknak elemezniük kell: „J' ai traversé le village pour continuer”... stb. A fordítónak itt is a fején kellett találnia a szöveget, amikor meghagyta francia eredetiben a példamondatokat, s csak a nyelvtani elemzéseket mondatta el magyarul. A tanárt szinkronizáló színész így *nem tett úgy, mintha a franciául leírt mondatok magyar mondatok volnának*, a diákok sem feleltek másra, mint ami a táblán volt látható. Ennek következtében aztán a néző a *film szereplőivel azonosulva élhette át* (s ez szerintem minden fordítás lényege) azt a *látható és hallható idegen elemet*, amit ez esetben a táblán látható francia szöveg képviselt. A „Gombháború” szinkronjának elkészültekor még arra is volt mód, hogy szükség esetén kicseréljenek egy-egy idegen elemet. Nemcsak a külön kép formájában, de a képkivágáson belül elhelyezett un. inzerteket (feliratokat) is magyarra lehetett váltani speciális laboratóriumi eljárás segítségével. Ki is használhatta ezt egyízben a fordító a filmnek abban a jelenetében, amikor a gyerekcsapat főhadiszállását láthatjuk, s ahol a családi ott-

honok mindenféle kallódó limloma gyülik össze éppen: székek, edények, rossz óra, elsárgult fényképek . . . Kézről kézre jár itt, s nagy izgalmat vált ki a fiúk között egy gyermekszemek előtt dugdosott képeslap, amelyet egy óvatlan pillanatban számunkra is közelbe hoz a kamera, s láthatjuk rajta a meghökkenítő titokszót: „mellödéma”.

**EGYSÉGES SZÖVEG.** Hagyjuk itt félbe a vizsgálódást, amely, azt hiszem, igazolja, hogy a film furcsaságait, hangulatait, különféle közlendőit és helyzeteit úgy adja vissza a fordítás, hogy egy percre se kelljen kizökkennünk az egymás után pergő jelenetek kellemes sodrásából. A kellemességért, az összhangzásért azonban, úgy látszik mint általában itt is fizetni kell valamivel.

**FINOMÍTGATÁSOK.** Megfigyelhetjük, hogy az eredeti forgatókönyvben néhány helyen apróbb nyesegetést, finomítgatást hajtott végre a magyar szöveg írója.

**PÉLDÁK.** A francia gyerekek például rák ellen is árulnak bélyeget a filmen, magyar hangjaik érdekes módon már csak a tbc-t emlegetik. A francia gyerekköztársaság olyan kunyhót épít közös erővel, ahonnan „on dirait merde a tout le monde”, vagyis „tehetnek mindenkire,” – a magyarok csak „egy igazi kunyhót” építenek, ami „csakis a miénk lesz”.

„GÁZKAMRA”. Amikor a köztársaságiak elfognak egy-egy ellenséget vagy árulót, s el kell dönteni, miféle büntetést szabjanak ki rájuk, a francia gyerekek derekasan túlcitálják „kegyetlenségben” a magyarokat. A csibézképű Csibuk így vélekedik: „Tudod mit, be kellene dugni egy barlangba, ki-ki szellent egy nagyot, – s ő meg szagolná . . .” A francia Gibusnak ezzel kapcsolatban eszébe jut és ki is mondja, hogy ez egy valódi „chambre a gaz” (gázkamra) lenne . . .

**KEGYETLENKEDÉSEK.** Más alkalommal ugyancsak ő, Gibus tüvel szúrná ki az áruló szemét: „Alors je peux y crever les yeux avec l’ aiguille.”) s Marie, a társa ehhez csak annyit fűz, hogy utána cérnával összevarrhatnák a szemhéját az alávalónak (pis lui coudre les paupieres avec du fil”). A magyar Csibuk ennél jóval kevésbé ádáz és romantikus megoldást ajánl: „Akkor kötözzük össze, tegyük bele egy zsákba és adjuk el a rabszolgakereskedőknek . . .”

**IZLÉS, HATÁS ÁTFORDÍTÁSA.** A fordítás eddig cseppet sem volt finomkodó. Ezek a csinosítgatások tehát nem magyarázhatók kizárólag a fordító egyéni ízlésével. Miről lehet szó? Ha jobban megvizsgáljuk a változtatásokat, azt látjuk, hogy minden esetben szavaknak, fogalmaknak olyan használatáról volt szó az eredetiben, amely hatálytalanítja, sőt egyenesen sérti e fogalmak szokásos és sokak által elfogadott szövegösszefüggéseit. Megszoktuk például, hogy a rákbeteg-

ségről mindig csak illő félelemmel beszéljünk. A gázkamrához Európa nagy részében hozzátapadnak a második világháború borzalmai, és sokkal inkább, mint esetleg Amerikában, ahol a gázkamra a törvényes ítéltvégrehajtás eszköze. De továbbmenve, sokakban az is megdönthetetlen hitként él, hogy a kisgyermekkor a bájosság, kedvesség, legfeljebb csintalanság kora, de semmiképp nem fér össze vele a kegyetlenség. A fordítónak feltételezhetően ilyesfajta vélekedések lebegtek a szeme előtt, amikor az idézett szövegrészeket egy feltételezett hazai közízléshez hajlítva, megváltoztatta. A legnagyobb bizonytalanságban vagyunk azonban ezen a ponton, mert nem tudjuk, honnan szerezhet biztos tájékoztatást, ízlést és hatást érintő kérdésekben bárki is. A fenti példákkal kapcsolatban elképzelhető, hogy azt érezzük, hogy a francia szövegben biztos kézzel rámutathatunk az *ízléstelenségre*, a magyar szövegben azonban, amely *egyformán* értékelt és szelidített meg három *különböző* értékű hatáselemet, — körvonalazatlan és szubjektív színezetű maradt számunkra az *ízlés*. S felmerülhet, vajon lehet-e egyáltalán valamennyire is tárgyilagos mércét találni az ilyen dolgokban?

STILUS, IZLÉS és TABU. Érdekes és cseppet sem elméleti választ kapunk erre Nanni Loy egyik újabb filmjében, amelynek két főszereplője egyben két kultúra képviselője is. Az egyik: amerikai néger, a Black Power nevű mozgalom híve, és kosárlabdázó. A má-

sik: olasz és üzletember. Egész sor kommunikációs nehézséget kell leküzdeniük. A néger például ismételtén shit (szar) konformistának nevezi tulajdon feleségét, amin az olasz fel van háborodva, aki viszont a maga részéről nyugodtan rámondja egy barátságával tolakodó újságárusra, hogy pinocchio (buzi) ami viszont a négerért háborítja fel. Stiliztikai értelemben nincs sok különbség a két szó között, ezért módfelett csodálkozik is a jámbor olasz, hogy barátja szerint miért szabad az egyik, s miért tilos a másik. A „black man,” aki tudatosan él a társadalomban és a nyelvben is, nem ad erre választ, csak közvetve, azáltal, hogy határozott iránya van a szavakat gondosan válogató ízlésének. Ez az „ízlés” azt diktálja, hogy becsmélrelni, megvetni azt szabad, sőt kell, ami társadalmi szempontból káros, rossz. Rossz a kapitalizmus, a kapitalista, a társadalmi egyenlőtlenségekbe beletörődő, tudatlan konformista, – tehát szavakkal is megbélyegzendő. Egyforma szavakkal. Ugyanakkor azonban, ami a személyes dolgokat illeti, például a néger fiú társadalmi elképzelései szempontjából közömbös szexuális viselkedés, arról, úgy tartja, nem emberséges, sőt tilos megvetéssel beszélni. Ha meg kell neveznie ilyet, akkor a jelenségeknek kijáró tárgyilagos szóval nevezi meg. A pontos és konzekvens szóhasználat mögött tehát értékrend húzódik meg. Ennek akar a film főszereplője érvényt szerezni, ennek nevében provokál. Tabunak, szentnek az egyént tekinti és toleráns az individuális különbségekkel szemben. Nem-

tabunak sőt ledöntendő tabunak nyilvánítja viszont az amerikai társadalmat, a szociális különbségeket. Olasz barátja mindezt nem gondolja át, s amilyen ösztönösen él, ugyanolyan ösztönösen beszél is. A dolgokat nem társadalmi mivoltukban ítéli meg, hanem erkölcsileg, a polgári morál alapján (éppen ezért szent dolog előtte a család és a heteroszexualitás), s ez határozza meg a felháborodását és a szóhasználatát is.

**A FORDÍTÁS HATÁSA.** A filmfordító helyzete – jóllehet, a kérdéseket nem lehet mindig ilyen egyszerűen szétválasztani, – sokban hasonlít a példában szereplő „black man”-ére. Abban legfőképpen, hogy tudatosan használja a nyelvet, s miközben hatni akar vele, értékek és álértékek között tesz különbséget. Mindez a már említett példák mellett fontos része a filmfordítás dramaturgiájának.

**ÖSSZEFOGLALÁS.** Egy rövid dolgozat keretében csupán vázolni lehetett, hogy voltaképpen miféle tevékenység az, amit szinkrondramaturgia szóval jelölnek. A tevékenység tárgyát próbáltam felvázolni, mi az amit a filmfordító fordít. Szerintem: – az alapkérdések felől kiindulva – színészi játékot, (a film rendezője által) meghatározott képi, hangi szituációkat, egy idegen kultúra miliőjében létrejött s ott hatékony tartalmakat. A választott, s igen elemi példák segítségével azt szerettem volna bemutatni, hogy ez a fordítás akkor sikerül igazán, ha kiaknázza a film általában

vett egyik nagy lehetőségét: a kép és a szöveg ellentétekre és azonosságokra építő dialektikáját. Ettől lesz életszerűvé a szinkronban is a színészi játék, dinamikusabb a rendezés, s végül, elevenebb hatású maga a film. A szinkronizálás egyik legfőbb betegsége a csak képi, a felületi szinkronitás. Gyógymódja: a kép és szöveg viszonyának dramatikusabb szemlélete, vagyis az, ami sokszor szóba kerül, de sokszor hiányzik, a *szinkron dramaturgia*.

**Dr. Márkus Éva**

## **A film a szinkronrendező műhelyében**

### *Miért szinkronizálunk?*

A filmek szinkronizálásának szükségességét az az igény indokolja, hogy a nézők a filmek teljes megvalósult világát szeretnék élményként kapni. A hang szoros dramaturgiai egységet képez a képpel. Lényeges tényezője a szöveg, az elmondott szó, a párbeszéd. Ez azonban nem azonos a színházi dialógussal, mivel csak egyik tényezője, de nem hordozója a cselekménynek, és az igazi film-párbeszéd elszakíthatatlan a képtől. Érdekesen ír erről Jean Mitry: „Végeredményben egy teljesen új megnyilatkozási mód jön létre, amelyben a kép és a szó állandó, elszakíthatatlan kapcsolatban van egymással. Olyan megnyilatkozási mód, amelyben a kifejezés két fajtája egy új, mélyebb és tökéletesebb kifejezést hoz létre, ez pedig a hangosfilm, amely ilyen értelemben véve maga is új jelrendszernek tekinthető, amely a legcsodálatosabb azok közül, amely valaha is az emberek kezébe került.” (Jean Mitry: *Eisenstein*, magyarul: Filmművészeti Könyvtár 1. sz. Bp. 1960.) A film teljes világához tehát a hang-szféra is elszakíthatatlanul hozzátartozik. Ennek leglényegesebb elemét, a dialógust a feliratozás csak kivonatossan

tudja közvetíteni, legfeljebb az eredeti harminc-negyven százalékát tudja tolmácsolni. Ez sem mindig tartalmazza az eredeti szöveg hangvételt, stílusát. Nyelvi leleményeit, sava-borsát helyhiány és a feliratozás természete miatt még csak érzékeltetni is nehezen képes.

Jónéhány éve élénk viták folytak a „szinkron, nem szinkron” kérdéséről. Rendszerint két véglet, egyfajta arisztokratikus, már-már sznob szemlélet és egy, a szinkronmunkát abszolutizáló nézet csapott össze az eredeti változatot és a szinkront védelmezők között. Ankétok, sajtócsatározások zajlottak arról, kell-e szinkron vagy nem, hozzájárul-e a kultúra demokratisálásához, vagy pedig illúzióromboló, művészetellenes? A vitában komoly érvet jelentett az, hogy a nemzetközi filmvilágban egyre nagyobb méretűvé vált a színészcsere és vándorlás, oly mértékben, hogy lassan problematikus egy film nemzetiségének megállapítása, így tehát a vásznon látott színészek beszéde eleve szinkronizált. A filmgyártás gyakorlatában ma a filmek párbeszédeit legnagyobbbrészt utószinkronnal készítik és nem mindig a képen szereplő színész hangjával. Külföldi vendégművésznél, amatőr szereplőknél eleve utószinkronnal számolnak. A „játék és beszéd egységét” védők érve így összeomlik. A szinkronizált film egyébként a nézők, főleg vidékiek, falusiak nagy tömegének kívánsága is, akik nem szívesen olvassák a feliratokat. Közben sok évi gyakorlat eredményeként

megszülettek a jó hangú, tökéletes színészi hangalakítást nyújtó, az eredetit híven tolmácsoló magyarra szinkronizált filmek.

### *A magyar szinkron*

A szinkronizálás történetére vonatkozóan Magyarországon a felszabadulás előtti évekből igen gyér adatokat találunk. Korántsem hazai jelenség ez. Ebben az időben – Olaszországot kivéve, ahol viszont kötelezően minden filmet szinkronizáltak –, világviszonylatban ritka még a szinkron. A fordulatot, mint a filmművészet annyi más területén, a II. világháború befejezése hozta meg. A negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején rohamosan terjed a filmek szinkronizálása. Ma már világszerte közismert, közkeletű gyakorlat, hogy a film annak az országnak a nyelvén beszél, ahol bemutatásra kerül. A magyar szinkron megteremtésének lehetőségét a magyar filmgyártás államosítása teremtette meg. Kezdeti kísérletek után, 1951 óta szinkronizálunk külföldi filmeket intézményesen. A magyar szinkron történetének jelentős eseménye volt, hogy 1954-ben felépült Budapesten a Vörös Hadsereg útján az új, korszerű szinkronfilmgyár, a Pannónia Filmstúdió. Bár az előbbiekből láthatóan nagyon gyér előzmények után kibontakozó műfaj technikai és művészi megoldásainak keresése érdekes és küzdelmes volt, mégis érdekesebb talán a

megtett útra való emlékezés helyett arról beszélni, hol tart ma a szinkronrendezés, a tanulságokról, amit két és fél évtizedes múltunk után leszűrhetünk és igyekszünk gyümölcsöztetni.

### *Hűség az eredeti műhöz*

Leírtam az első mondatban a mozilátogató közönség igényét, mely a szinkronizálást életre hívta: a külföldi filmek nézésénél az eredeti filmmel egyenrangú, teljes *élményt kapni*. Ez egyben meghatározza a szinkronrendező egy mondatban összefoglalható tennivalóját: az eredeti művel egyenértékű, teljes *élményt adni*.

A korszerű filmesztétikai nézőpont a vizuális és auditív eszközöket dialektikus egységben szemléli. „A film az élet egyik mozgásformája, amely a képi és hanginformációk sajátos csoportosításával indítékokra készíti a nézőt. Ebben a szerepében a hang azonos intenzitású akusztikai vonatkozásban, mint a képsor a látóvalók indítékaiban” – összegezi gondolatmenetét alapvető, kitűnő könyvében Lohr Ferenc. (Lohr Ferenc: *A filmhang esztétikája*, Filmművészeti Könyvtár 28. sz. Bp, 1966.) Ma már nemcsak egyszerűen magyarul beszélő filmváltozatokat készítünk. A szöveg érthetőségén kívül nemcsak a hiteles és magas fokú színészi játékot kell megvalósítani, hanem meg kell teremteni az adott film teljes hangatmoszféráját. „Voltaképpen egészen másképpen kell magyarul be-

szélnie egy francia, egy olasz, egy lengyel, szovjet vagy japán filmnek. Bármilyen furcsán hangzik, francia – magyarul, olasz – magyarul beszélő filmeket kell készíteni, s a szinkronizálás fejlődését nem annyira a mennyiség növekedésében, mint inkább ebben a minőségi változásban láthatjuk” – írja Bányász Imre (Népszabadság, 1966. III. 4.)

Mindezeket a követelményeket csak akkor lehet megvalósítani, ha a szinkronrendező képes teljesen feloldódni az eredeti rendező egyéniségében, átvenni törekvéseit, színészkezelését, hangvételét, stílusát. A szinkronizálást általában a műfordítás munkájához szokták hasonlítani. Ez valóban helytálló megállapítás. Én ezen belül még úgy érzem, hogy a szinkronrendező feladata leginkább a játékmesteri munkakörrel azonos. Mert bár természetes, hogy a dramaturg, a hangmérnök vagy a vágó munkájába is belefolyik, tevékenységének lényege mégis a színészi játékhoz kötődik.

A színészi alakítással is összefügg az az egyébként messze vezető kérdés: lehet-e egy filmet az eredetitől eltérő módon szinkronizálni? Javíthat-e a szinkron az eredeti filmen? (Hogy ronthat, azt tudjuk . . .) Elsősorban természetesen művészet-etikai, és nemzetközi szerzői-jogi kérdés, hogy csak az eredeti film teljes és hiteles hangkoncepcióját lehet és szabad tolmácsolni. Színészi vonatkozásban tekintve a problémát: lényegében egyetlen hangsúly, parányi hatás sem lehet más-  
hol, nem hangozhat másképpen, mint az eredetiben.

Bármiféle eltérés az eredeti színész munkájától zavaróan hat. Abban a pillanatban, ha más, még ha jobb is, „leválk a képről.” A néző nem is tudja miért, de egyszerre véget ér számára az illúzió. Természetesen bizonyos javítási lehetőségekkel számolhatunk, nagyon gyenge, rossz alakítás harsányságát, nyers hangvételét lehet némileg tompítani, finomítani, közelebb hozni a közönséghez a magyar színész munkájával, de szinkronnal nem lehet megváltani egy filmet. Rossz filmből jót nem lehet csinálni szinkron segítségével. Egyébként valóban jó filmeknél nincs is ilyen probléma, csak híven és ízléssel követni kell az eredetit. És ez nem kis feladat!

### *Szereposztás, színész, rendező*

A szinkronmunka sikerét döntően befolyásolja a szereposztás, mely a rendező munkájának sarkalatos pontja. Itt már eldőlhet egy film sorsa. Furcsa módon még az eredeti hang sem mindig biztos támpont. A döntő a színészi alkat. Az eredetihez hasonló alkatú magyar színészt kell találni, aki belső felkészültségében, tulajdonságaiban, szuggesztivitásában azonosulni tud a vásznon látható külföldi színész adottságaival. Természetesen a külső fizikai adottságok erősen befolyásolják az azonosulást. Korpulens, nagy darab színészt például csak hasonló alkatú magyar megfelelője tud szinkronizálni, és fordítva, keszeg alakot csak

sovány. Előfordulnak kivételek, olyan adott humorlehetőségek például, hogy egy vékony, parányi hangocska egy hatalmas testből szólal meg az eredeti filmen, vagy idős nő szájából kislányosan csipogó hangot hallunk stb. Ha az eredeti filmnek vannak ilyen szándékai, a szinkronnak természetesen hűségesen követnie kell. Egyébként általános tapasztalat, – csak mint érdekességet említem –, hogy a hasonlóság majdnem biztos támpont. A külföldi színész magyar hasonmása általában hangban is megfelelő. Szükségmegoldásként néha előfordul úgynevezett „rádolgozás”, mikor rutinos színész hangjától és karakterétől eltérő szerepet „megcsinál” a rendező segítségével, de ez mindig csak kényszermegoldás.

A szereposztásnak az egész filmet befolyásoló jelentősége teszi szükségessé a próbafelvételeket. Gyakran jelentős művészeket is ki kell hívni meghallgatásra, bár hangjuk természetesen jól ismert, és legtöbbször számos szinkronszerp is áll mögöttük. Dehát minden film más és más feladatot jelent! Alkatban, hangszínben, adottságokban kell az adott filmhez alkalmazkodni és ehhez korántsem elég, ha csak jó színész valaki. Az alkalmasság csak a próbafelvételen dől el!

Mindebből következik, amint erről már szó volt, hogy a legfontosabb megtalálni azt a magyar színészeget, aki azonos hőfokon, azonos stílusban képes eljátszani a szerepet. Ezért fordul elő gyakran, hogy egy-egy nagy külföldi művészt más-más szerep-

ben más-más magyar színész szinkronizál. Mert a szinkronrendezőnek nemcsak az azonos egyéniségű színészt kell megkeresnie, figyelemmel kell lennie arra is, hogy az illető magyar színész a különböző karakterek kibontására, színek megvalósítására alkalmas-e? Nagyon fontos ezért a szerepelemzés, önmagunkban való tisztázása egy-egy figura minden tulajdonságának. Célja és törekvése a filmen belül, dramaturgiai fontossága. A szinkronrendező munkájának egyik legérdekesebb pontja az úgynevezett *színészvetítés* után saját véleményének egyeztetése a színészekkel az eredeti filmről és azokról a színészekről és különösen a figurákról, akiket játszani fognak. Nagyon fontos, még a műtermi munka előtt lényeges, alapvető stílus- és szerepfelfogási kérdéseket tisztázni, hogy az aprólékos műtermi munkát semmi mással ne kelljen már megzavarni.

### *Nagy színészek szinkronszerében*

A szinkronszerelés alapelveiről szólva meg kell említeni egy problémát, amely régóta vitatott kérdés. Hogy a közönség számára közismert kedvenceinek hangja, avagy kevésbé ismert hangok adnak-e teljesebb illúziót? Szerintem az igazság valahol a középúton található. Sok film esetében kitűnően lehet használni olyan kevésbé ismert színészeket, akik színpadon vagy filmen talán nem olyan átütő erejűek, ellenben

kiváló szinkronosok, éppen mert rendkívül rugalmasan tudnak alkalmazkodni, behelyezkedni idegen színész alakításokba. Ha akad egy-egy szerepre ilyen színész, akkor feltétlenül őt kell választani, mert teljesebb a közönség élménye, ha a nézőtér nem morajlik fel, vagy a tévéző nem kiált fel a képernyő előtt a kedvenc magyar hang felismerésétől a külföldi színész első mondatánál. A külföldi színész mellett a magyarra is asszociál ilyenkor, és ez a kettős érzékelés zavaró. De a szerep jellege gyakran az egyéniség olyan súlyát követeli, hogy hasonló erős egyéniségre van szükség a magyar változat megvalósításánál is. A nagy tehetség ereje semmivel nem pótolható. Nagy egyéniséget csak hasonló súlyú színész tud hangban is megszólaltatni. Ilyenkor természetes, hogy a magyar színészvilág egyik kiemelkedő nagy egyéniségéhez fordulunk. Ha egy-egy kiváló külföldi színésznek sikerül megtalálni a tökéletes magyar hasonmását hangszínben, vérmérsékletben, karakterben, akkor helyes a legtöbb filmben vele szinkronizáltatni az alakot. Ez azzal az előnnyel jár, hogy alaposan megismeri nagy külföldi kollégája stílusát, modorát, s egyre teljesebb azonosságot tud nyújtani. De ezt sem lehet alapelve tenni, nemcsak a témával kapcsolatosan már előbb is emlegetett okoknál fogva, hanem mert gyakran előfordul, hogy különösen a tévé számára, sok évvel ezelőtt készült filmeket szinkronizálunk. Néhány évvel ezelőtt például gyors egymásutánban szinkronrendeztem Laurence Olivier legújabb filmjét a mozi szá-

mára, majd Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékának filmváltozatát (*As You Like*, – Paul Zinner, 1936) a tévé számára, amelynek főszerepét az akkor 29 éves Laurence Olivier alakította. Magától értetődő, hogy a két főszerepet két különböző magyar színész szinkronizálta.

### *A szereposztások változatossága*

Gondolni kell a szereposztások változatosságára is. A közönség nemcsak a nagy egyéniségeket ismeri fel, hanem a gyakran hallott hangokat is. Ha ugyanazt a hangot halljuk különféle művészek, különböző műfajok tolmácsolójaként sűrű egymásutánban, uniformizálnak, fárasztónak, egysíkúnak érezzük, joggal a szinkront.

### *A szinkronizáló színész munkája*

A színjátszás elméletéről könyvtárnyi anyagot írtak már. A jelentős, értékes elmélkedések zöme a színészi technikával is foglalkozik. A színjátszás: emberábrázolás. Az ábrázolandó alak megteremtése, elhitése a közönséggel, ez a színész munkája. Ismeretes Sztanyiszlavszkij elmélkedésének az a sarkalatos pontja, hogy minden művész megvárhatja az alkotáshoz szükséges legjobb pillanatot, egyedül a színésznek kell

megadott időpontban, minden este hét órakor, ha megszólal a gong és felmegy a függöny, parancsszóra alkotnia, ihletett, kész lelkiállapotba kerülnie. Fokozottan vonatkozik ez a filmszínészre. A duda és a csapó után elhangzó „tessék” kiáltásra, a logikai sorrend teljes felborításával gyakran csak egyetlen mondat erejéig kell hiteles, átélt alakítást nyújtania, mely beleilleszkedik majd az egész film ritmusába, koncepciójába. Sztanyiszlavszkij a színésztől olyan alkotói légkör megteremtését követelte, melyben függetleníteni tudja magát a nézőtől és cselekedni, élni tud. Filmszínészi nyelvre lefordítva ez azt jelenti, hogy a színész az adott szituáció erejéig függetleníteni tudja magát a külső tényezőktől, melyek a filmfelvétel rendkívül bonyolult körülményei között az adott pillanatban körülveszik. A koncentráltásgnak ezt az állapotát, melyet Sztanyiszlavszkij „nyilvános egyedül-lét”-nek nevez, megteremteni nem kis feladat. Ugyanakkor természetesen világosan kell éreznie a filmszínésznek az adott lehetőségeket, azok határát és kiteljesíthetőségét.

Mi vonatkozik mindezekből a szinkronizálásra? Az alapvető elvek feltétlenül. Itt is emberábrázolásról van szó, itt is egy adott pillanatban, nehéz körülmények között kell az alkotó ihlet pillanatát felidézni, és természetesen a technika ismerete is feltétlenül hasznos. A hangmérnök és a rendező munkáját jól ismerő színész könnyebben illeszkedik bele egy film szinkronizálásának munkafolyamatába.

A szinkron-munka a színész számára rendkívüli, más művészi tevékenységhez alig hasonlítható feladat. Először is általában csak egyszer, az úgynevezett „színész vetítés”-en látja egyben a filmet és figyelhet azon belül saját szerepére, a szerep összefüggéseire. A továbbiakban már csak a rendezői instrukciók jelentenek tájékozódást. A műteremben már az egy-két mondatra, esetleg még kisebb komplexumokra szét-szedett film kerül. A vetítővászon előtt álló színész addig mondja a mikrofonba ezeket a rövid szövegeket, míg a szájmozgás tökéletes, játékban, szenvedélyben pedig ugyanolyan hőfokú a mondat, mint az eredeti. Míg sok cizelláló munka, korrigálás után felvételre kerül sor, gyakran tíz-tizenöt próba is történik. A játéknak pedig a tizenötödik alkalomra is meg kell őriznie frissességét, átéltségét. A legsajátosabb probléma végül, hogy a színészi alkotás messzemenően kötött egy másik színész, a film eredeti szereplőjének elgondolásához, hangjához, karakteréhez. Rendkívüli koncentrációt, ritmusérzéklet, átlényegülési készséget kíván, hogy a magyar színész a szerep, az adott figura mellett átvegye egy másik színész lelkiállapotát, azonosuljon azzal a szituációval, és azt mondatról mondatra, rengeteg kényszerű megszakítással követni tudja. A szinkronra is érvényes, már korábban idézett műfordítás-hasonlat újra ide kíváncsozik: a műfordításra szokás emlegetni a Kosztolányinak tulajdonított mondást, hogy az nem egyéb, mint „gúzsba kötve táncolni.” A szinkronizáló színészre sokszorosan vonatkozik ez.

## *Átéltés és szinkronitás*

Az alkotó légkör megteremtése minden művészetben nehéz és nagyon fontos. De elengedhetetlenül szükséges ez a szinkronműteremben, ahol a színészeknek két-három mondatonként kell követnie és megvalósítania az eredeti hangulatot, drámaiságot, feszültséget, vagy frissen gyöngyöző humort, jókedvet. Egy-egy mondatot esetleg tíz-tizenötször kell elmondania, míg az nemcsak a szinkronrendező követelményeinek, de a szinkronasszisztens éberségének is teljesen megfelel, tehát nemcsak játékban tökéletes, hanem szinkronításban is kifogástalan, az eredeti színész szájmozgásával teljesen megegyező. Érdekes dolog, bár paradoxonnak tűnik, hogy nem minden országban egyformán érzik át a szinkronitás fontosságát a szinkronmunkálatoknál. Az olaszok például csak a hangulati és stílusazonosságra törekednek, szinkronizált filmjeik néha a komikumig aszinkronok. Véleményem szerint nemcsak a szakértőket, de a mozilátogató közönséget is kizökkenti az, ha a szájmozgásban differenciát észlel. Mégis előfordul nagy ritkán, hogy engedményt kell tenni, mert így kívánja az ésszerűség. Sokéves munkám során kétszer fordult elő, hogy az asszisztens figyelmeztetése ellenére egy játékban tökéletes, de kissé aszinkron felvételt tartottam meg. Egyszer Zeffirelli *Rómeó és Júliá*-jának (Romeo e Giulietta, 1968) szinkronizálásánál, ahol a haldoklási jelenetnél a Rómeót szinkronizáló Fodor Tamás egy többé nem is-

mételhető, megrázó, furcsa hangot hallatott és bár nem volt tökéletesen szinkron, éreztem, hogy ezt nem szabad semmivel felcserélni. A másik a *Melody* című angol film (rendezte: Waris Hussein, 1971) egy tömegjeleneténél, ahol vagy harminc tizenkét éves fiú hallatlan feszültségű, verekedésig fajuló vitáját vettük fel. Vagy a tizenötödik felvételnél a magyar gyerekek olyan tökéletes hangulati azonosságot teremtettek, hogy inkább szemet hunytunk afölött, hogy a harminc közül két-három kisfiú nem volt tökéletes szinkron. De ezt csak ilyen kivételes és igen ritka esetekben lehet elfogadni.

### *Dal és zene szerepe a szinkronizálásnál*

Viszonylag ritkán szinkronizálunk olyan filmet, amelyben sok a zenefelvétel, ahol a zene dominál. Abszurd példaként egy operafilmet említhetnék. Ilyenfajta szinkronmunka elképzelhetetlen. Néha akad azonban film, amely zene nélkül érthetetlen. Két ilyen feladatomat említem meg példaképpen. Mindkettőnél más-más megoldást alkalmaztunk. Első ilyen feladataim egyike az *Óz, a csodák csodája* (*The Wizzard of Oz*, – Victor Fleming, 1939) volt, s vele csaknem egyidőben a *Pinocchio*. (Walt Disney, 1940.) A két filmnél, melyek sok vonatkozásban hasonlítanak egymásra, (noha az egyik stilizált világú mesefilm, a másik animációs film), mégis tökéletesen másfajta

eljáráshoz folyamodtunk. Az *Óz*-ban a magyar változatban is meghagytuk eredetiben a dalokat, Judy Garland énekszámait a műfaj olyan klasszikus remekei, hogy helytelen lett volna azokat lefordítani és valakivel magyarul elénekeltetni. Egyébként a dalok tartalma teljesen nyilvánvaló volt, így dramaturgiailag sem veszített a néző ezzel a megoldással. A *Pinocchio* esetében éppen ellenkezőleg jártunk el. A daloknak ugyanis fontos dramaturgiai szerepük van a filmben, szövegük szükséges a cselekmény megértéséhez. Ebben az esetben lefordítottuk és magyarul énekellettük el a dalokat.

Számos ilyen jellegű problémát vetett fel az *Egy férfi és egy nő* (Un homme et une femme, 1966), Claude Lelouch filmje. Nagyon sokat töprengtünk azon, hogy a film sajátosan francia levegőjét hogyan lehet magyar szövegű dalokkal, magyar énekesekkel visszaadni. Dramaturgiailag ugyanis feltétlenül szükséges volt, hogy a dalokat magyarul szólaltassuk meg. A filmben elhangzik többek között egy samba, mely az egyik főszereplő egész jellemvilágát feltárja. A samba ismerteti meg az elhalt férj jellemével. A dalon és a dalszövegen túl erre semmiféle egyéb utalás nincsen a prózai szövegben. A kérdés tehát így vetődött fel: vagy elénekeltetjük magyarul a dalt, vagy a közönség semmit nem tud meg az elhalt férjről, a film egyik kulcsfigurájáról. Végül is belevágtam a nagy feladatba, méghozzá úgy, hogy nem slágerénekesre bíztam ennek a dalnak az előadását, hanem énekesként alig

ismert színészre. Olyan lelkiállapotot kell kifejeznie ennek a dalnak, olyan muzikalitással, mely diszkrétén simul az egész film játékstílusába. Régebben véletlenül hallottam egyszer Lőte Attilát énekelni és gitározni a Balaton partján, a maga örömeire, s hirtelen rájöttem, hogy éppen erre az énekstílusra van itt szükség. Így énekli a filmben Lőte Attila a dalt, úgy érzem kitűnően. A másik két jelentős dalt táncdal-énekesek adták elő. A zenefelvételeket különleges gonddal készítettük, a jeles jazz-szakértőt, Gonda Jánost kértük fel az énekesek felkészítésére. Így sikerült elérni, hogy az énekszámok jól belesimultak az egész film különös, franciás hangszerelésébe.

Ennek a filmnek a példájánál maradva még egy mozzanatot szeretnék felemlíteni, mely egy nem is ritka szinkron-problémát világít meg. A filmben autón utazik Párizs felé a két főszereplő, közben bekapcsolják az autórádiót s a párizsi adóállomáson sanzon hangzik fel, a szinkronizált változatban természetesen magyar nyelven. Itt is az elsődleges érv dramaturgiai jellegű volt. Ha megtartottuk volna az eredeti francia sanzont, nem érthető a kocsiban elhangzó dialógus. A szituáció ugyanis az, hogy az autóban két, lényegében idegen ember ül egymás mellett, s a felhangzó dal segít nekik abban, hogy kapcsolatot teremthessenek. Az első összemosolygást a dal szövege váltja ki. Ha a néző nem érti a századeleji csacska kis dal szövegét, nem tudja mire vonatkozik a férfi és nő között felhangzó első mondat: „Ezen nemrég még sírtak . . .”

Ezért döntöttünk úgy, hogy a dalt, természetesen az eredeti magyar változatát, felvesszük a kitűnő sanzónékesnővel, Zsolnay Hédivel, magyarul. Az a megoldás, hogy a dal franciául hangozzék el és magyar felirat kísérje, végleg megzavarná és kizökkentené a nézőt az élményből. Az effajta eljárás általában felemás és művészietlen, mert a film egységét töri meg, hiszen a prózai szövegek az idegen szereplők szájából magyarul hangzanak el, azt a feltételt teremtve meg, hogy – például esetünkben –, valójában franciául beszélnek. Egy eredeti francia nyelvű dal tehát felborítaná az egész film hangulati egységét, a szinkron nem élményt nyújtana, csak információt, a varázs megtörik.

### *Felkészültség és korszerűség*

A filmművészet példátlanul gyors művészi fejlődése szemünk előtt zajlik. A változás messzemenően kihat a színészi játéokra is. Világszerte egyre izgalmasabb színészgyejeniségekre, modern, egyszerűsödő és mégis elmélyült, hiteles játéktílusra bukkanunk a filmekben. Hűséges és korszerű hangvételő magyar tolmácsolásuk egyre jobb képességeket, intellektuális érzékenységet, komoly szakmai felkészültséget követel a magyar szinkronizálásban közreműködőktől.

**Császár Miklós**

## **Gondolatok az utószinkronról**

Az utószinkront\* a film egészének folyamatában kell vizsgálnunk ahhoz, hogy ne szakadjon ki természetes életteréből. Ebből a folyamatból következik, hogy a filmhang nem teremthet saját, önálló esztétikát, hanem a filmesztétika szerves alkotórésze.

Ha szinkron-történetet írnánk, fejlődésének pontjai a mindenkori filmfejlődés pontjaival kellene, hogy egybeessenek, hogy fedjék egymást. Hogy ez a fedés nem tökéletes és hogy miért, ezt próbálja részben megvilágítani dolgozatom.

Köztudott, hogy az utószinkronizálást, mint gyártási munkafolyamatot, nem kizárólag az idegen nyelvről magyar nyelvre való adaptáláskor használják. Ezt a munkafolyamatot ma már a magyar filmgyártás is az alkotómunka fontos eszközeként alkalmazza. Az újabban előtérbe került különböző nemzetiségű szereposztás tovább fokozza az elterjedését. A különböző alkalmazási területeken elért művészi eredmények lehetővé teszik a munka összetett vizsgálatát. Erre szakmai okokból van szükség.

\*A kifejezést mind a magyar, mind az idegennyelvű filmekre értem.

Egyre több filmalkotás készül külföldön és itthon is, amelyben megfigyelhetjük a korszerű hangdramaturgiai építkezést. Az esztétikai elemzés során ezeknek az alkotói megoldásoknak a tárgyalása ma már nem nélkülözhető. Az auditív megoldások szerves részeivé váltak az alkotásoknak. Hazai filmesztétáinknak ezen a téren nagy a lemaradásuk. Nemcsak a nagyközönség részére készülő filmkritikák nem térnek ki e területre, hanem a szaksajtó sem.

Szükségesnek tartom felvetni ezt a hiányt, mert ez nem egyedi jelenség. Nem is olyan régen a képi megformálás szakszerű elemzése sem történt meg. Filmesztétáink – kritikusaink – azóta megtanultak a „kamera nyelvén” beszélni.

A külföldi és a magyar filmalkotások hangji felépítésének és megvalósításának elemzése – amikor annak alkotói szerepe van – komoly segítséget jelentene a stúdiók számára és egyben gyarapítaná a filmesztétikai ismereteket is.

Az idegen nyelvű utószinkron tudományos esztétikai vizsgálata nem oldható meg saját, zárt keretein belül. Nem véletlen, hogy a szaksajtó egyáltalán nem, a kritika pedig csak szűkszavúan foglalkozik e munkaterülettel. A Stúdió szakmai értékelési módszerének kialakulatlansága okait is itt kereshetjük. A jelenlegi gyakorlat megnehezíti a fejlődést, ugyanakkor a stúdiók elszigetelődését vonja maga után.

Nagyon valószínű, hogy az eddig már kialakult elszigetelődés is hozzájárul ahhoz, hogy az azonos

vagy közel azonos feladatok ellátására nagyon eltérő színvonalú munkakörülmények alakultak ki a film-szakmában.

Az utószinkron sajnálatos módon levált a film tesztéről. Az értékelés nem az összprodukcóra vonatkozik, hanem kettéválik: „mit végeztek a MAFILM-nél – mit csináltak a Pannóniában?” Az értékeléshez nem alakultak ki szempontok. Vagy nagyon általánosságban, vagy nagyon speciális résztémákhoz kötődve kapunk visszajelzést.

Ezek után adódik a következő kérdés: Miben meg-egyező és miben eltérő a hangi munka a játékfilm-gyártásnál és az idegen nyelvű utószinkronnál?

Nézzük először a MAFILM-nál.

Egy film hangi megvalósításának két fő fázisa van:

– a forgatókönyv alapján a hangfelvételek elkészítése, a dialóg, zene, zörej, atmoszféra, vagyis a verbális és nonverbális információk autentikus visszaadása,

Az elkészült felvételek szerkesztése, felépítése stb.

A filmek felépítésének dramaturgiája sokrétű, például az egy síkban történő hangszerkesztés (gondoljunk Jancsó vagy Kovács A. statikus lineáris vonalvezetésű filmdramaturgiájára). A több síkban történő hangszerkesztésre pedig jó példa A. Wajda vagy Elek Judit filmjei.

A hangi felvételek szerepe meghatározó a képi teljességben. A kettő tökéletes szintézise eredményezi a filmet. De ahhoz, hogy a hang „partnere” lehessen a képnek, jelentős szerepe van a felvételek során al-

kalmazott hangyi megoldásoknak, a hangfelvételek színvonalának.

A játékfilm végleges hangját próbálkozások, különböző hangyi variációk készítése előzi meg. Míg megmarad egy, az alkotói szándéknak leginkább megfelelő megoldás.

A magyar filmek utószinkronja, szinkronítás szempontjából tökéletes kivitelezést kíván. Megvalósításához előre kell „gondolkodni.” A képfelvételek során a szempontok elnagyolása helyrehozhatatlan hibát vonhat maga után.

Mi történik a Pannóniában?

Az idegen nyelvű filmek utószinkronjánál egy elkészült, adott filmből indulunk ki. Tehát a hangyi szerkesztés alkotói folyamata elmarad. Viszont az új hang létrehozásáért egy módosult munkafolyamattal állunk szemben. Alkalmazkodva egy kész produkció hangyi felépítéséhez, le kell hántolnunk a szerkezet síkjait, azok újjáépítéséért. E nélkül az utószinkron kiragadott, esetleges, önkényes. Ez a vezérelv kell, hogy érvényesüljön a munka minden fázisában.

A szinkronítás lehetősége véges. A különböző nyelvek hangyi, grammatikai, kulturális kötöttségei az eltérő metakommunikatív jelek miatt. Egy példa a sok közül: pl. a német nyelv artikulációs bázisa feszítetebb, mint a magyaré. Törekedni kell arra a legharmonikusabb megoldásra, „az arany középutra”, amely visszaadja a film speciális nemzeti ízeit, a lehetősége-

ken belül maximális szinkronitással (gesztus, mimika stb. figyelembevétele).

Ha az eredeti filmmel való azonosulást megoldottuk, teljesítettük művészi, szakmai feladatunkat. Ha nem, akkor csupán verbális információt tartalmazó „hangosítást” végzünk. A tapasztalható hibák egyik fő oka, hogy az azonosulás folyamatát elsősorban technikai kérdésként kezeljük. A munka sokkal bonyolultabb, mint azt első megközelítésben képzeljük.

Egy film hangi világának számonkérése az utószinkrontól nagyon összetett feladatot jelent. Első megközelítésre nehezen ismerhetők fel azok az alkotórészek, amelyeknek összjátéka adja a megfelelő eredményt. „... megfigyelhették, hogy ott, ahol egy színész látja a saját szinkronizálandó figuráját, mennyivel jobb, mint az ún. képen kívül megszólaló szövegben. . . *A legjobb ember, akit ismerek*-ben Nevena Kokánová szerepét a nagyon tehetséges Győry Franciska kapta, aki a megszólalásokban szinte döbbenetesen azonos az eredetivel. De a közbevetett gondolati monológ részeknél, ahol nem segíti semmiféle képi gesztus, mintha nem is ugyanaz az ember volna.” (Fehér Imre: Szinkronszemle 1975.)

E példa kapcsán előtérbe kerül az utószinkron legfontosabb része, a színészi játék helyessége, ami elválaszthatatlan az akusztikai helyszín megfelelőlésének helyességétől.

Az említett példában a nem eléggé hiteles megszólalást az akusztika is „elősegítette.”

Az akusztikai közeg bonyolult összetevőkből áll. Primér módon jelentkezik a műteremben és a filmszínházban. Közvetett módon befolyásolja a felvétel helyességét a használt két lehallgatótér kapcsán (műterem-lehallgatás, keverő-lehallgatás). A helyes felvétel készítésének kulcskérdése, hogy ezt a többszörös áttételt hogyan tudja megítélni a rendező és a hangmérnök.

### *Műterem – játéktér*

Az utószinkron megvalósulásának színhelye a műterem, a hang atmoszférájának döntő meghatározója, melynek élő játéktérként kell funkcionálnia.

Fontos hangsúlyozni: a műtermi akusztikai és technikai apparátus a differenciált színészi játék kibontakoztatását hivatott segíteni.

A színész számára a műterem – játéktér. A magyar színészek nem „szakosodtak.” Fő hivatásuk a színház mellett – filmeznek, tévéznek, rádióznak, szinkronizálnak stb. A különböző munkák más-más jellegű munkatérben történnek. A színházi előadásoknál a színészi játékot a nézőtér és a színpadtér akusztikájának kölcsönhatása segíti, alakítja. E nélkül a színész „légüres tér”-ben érzi magát. A megfelelő akusztikai háttér hiányában a színész kontroll nélkül marad.

Amikor a színész a filmgyárban dolgozik, legfőbb változás, amivel találkozik: az objektív jelenléte kö-

vetkeztében szinte a fordítottját kell csinálnia, mint amit esténként a színházban produkál. Ugyanakkor – a színházi díszletekkel szemben – a helyszín naturalizálódik, ami segíti az ennek megfelelő természetes és oldott játékot.

Az utószinkronizáló színész „vákuumba” kerül. Az eredeti film hangi atmoszférájának érzékelésére ez azingerszegény környezet nem ad kellő lehetőséget. Ezért az utószinkron műteremtől elvárjuk, hogy – a lehetőségeken belül – inspiratív módon legyen kialakítva. A vetített kép mellett biztosítson mozgásszabadságot a színészeknek, oldja fel a merev kötődést a mikrofontól. Belső építészeti kialakításával a filmhez való kötődést-kapcsolódást segítse elő úgy a színész, mint a forgatócsoport számára. A megfelelő műterem-játéktér kialakítása, kiépítése megadott művészi igényekből indul ki, amit az építész és akusztikus megvalósít. A műterem megfelelésének az alábbiak a főbb szempontjai:

1. A vizuális igényeknek megfelelő akusztikai hatás előállítása.

2. Az általános akusztikai hangtani helyesség betartása.

3. A szükséges kiegészítő hatás lehetőségek kialakítása.

*Az első feltételről:* a művészeti koncepciónak alárendelt játéktér alkalmas arra, hogy a három alapvető akusztikai hatást érzékletesen visszaadja:

A szabadtéri hatást,

a lakószobahatást,  
a teremhatást.

(A közti variációk, a finomítások e három térrel megoldhatók.) Lényeges követelmény, hogy az akusztikus hatásokat a színész is érzékelje a műteremben, mert ez segítően befolyásolja a munkájában.

A műterem-komplexumot speciális hatástkeltő megoldások egészítik ki:

– akusztikus kulisszák (autóbelső, telefonfülke stb. hanghatások előállítására),

– elektroakusztikus kulisszák (rádió, televízió-hangszóró-hatást keltők stb.)

Egyes külföldi országokban használatos az a gazdasági szempontokból befolyásolt, csökkentett értékű megoldás, amikor jellegében egy homogén, kisméretű felvételi teret alakítanak ki. A legszükségesebb akusztikus hatásokat, akusztikus és elektroakusztikus segédeszközökkel érik el. Ez az eljárás hangigényes filmek megvalósításához alkalmatlan. Zömmel tv-filmek, egyszerű játékfilmek, hangbemondásos filmek stb. utószinkronjánál használják. Az eljárás nagy hibája, hogy a csökkentett értékű körülmények a művészi igénytelenség folyamatát segítik elő. Meghonosodnak a sablon-megoldások.

*A második feltételről:* első megközelítésre úgy tűnik, hogy a tudomány által már feltárt fizikai paraméterekkel meghatározhatjuk a felvétel technikai minőségét. Ez azonban csak részben igaz, mert az ismert fizikai paraméterek nem definiálják kellőképpen a

kívánt minőséget. Ezért a mérhetőség objektivitása mellett elterjedt egy szubjektív értékelési mód, az ún. „széphangzás” követelménye. Ez alatt röviden a torzításmentes, hangszínben egyensúlyban lévő, kellemes hangzást értjük. (Valószínű, hogy ennek az értékelési módnak a létjogosultsága az összes mérhető paraméterek feltárása után is fennmarad.)

A különböző nyelvek frekvencia-tartománya elterő. Az eltérések kianalizálhatók. A nálunk használt ún. európai szabvány a német rendszerre épült. Ez a megoldás a magyar nyelv számára nem előnyös. Megemlítem az angol nyelv területén kifejlesztett szisztémát. A megoldás torzításmentesebben, rugalmasabban és érzékenyebben követi a nyelvi modulációt. Valós nyelvi analízisre épül, sematikus technikai szempontok helyett.

Melyek a főbb jellemzői e felvételi megoldásnak?

- a hangzást elsősorban akusztikus úton állítja be,
- kerüli a hagyományos (torzítást eredményező) elektromos korrekciók alkalmazását.
- a felvétel és lejátszás frekvenciamenetét hangzásokozó módon alakítja,
- korszerű zajcsökkentő eljárást fejlesztett ki (Dolby-rendszer) a mágneses és fényhang felvétel részére,
- az elkerülhetetlen hangszínszabályozás céljára torzításmentes megoldást alkalmaz.

A „széphangzás” követelményeinek teljesítését megnehezíti az e téren is tapasztalható elméleti tisztá-

zatlanság. Az újabban bevezetett hazai előírások – dinamikai értékek rögzítése, az ún. akadémiai görbe bevezetése – túlhaladottnak nyilváníthatók. A dinamikai értékhatárok számszerű rögzítése a szövegerthetőség érdekében történt. A gyakorlatból állítható, hogy az érthetőséget elsősorban nem az ilyen technikai szabályok betartásával lehet biztosítani. Az „akadémiai görbe” a mozik helyes hangzását kívánja egysegesíteni – helytelenül. A technikai lehetőségek ma már többet biztosítanak, mint amit a szabály előír.

A „széphangzás” vonatkozásában tapasztalható elméleti és gyakorlati hibáknak van egy további hátránya is. Megfosztja a filmet attól a lehetőségtől, hogy a hangokat hatásosan karakterizálhassa.

Az igények elvi tisztázása után nézzük, milyen megoldásokat alkalmaznak a MAFILM-nél?

Az utószinkron-felvételre használt helyiség több rendeltetésű (vetítő-keverő). Ez egy nagyméretű, hangilag erősen tompított helyiség. Az élő felvétel atmoszféráját tárgyi segítséggel (paravánok, sátor és egyéb kulisszák) adják vissza (művészi koncepció – akusztika). Ez a környezet mozgási, előadási szabadságot ad a színésznek az egy helyben álló, rögzített mikrofonos felvételi megoldáshoz képest. A megoldás a teljes értékű műteremléképzést próbálja megvalósítani – jó eredménnyel.

Az utóbbi évek fejlesztési törekvéseit az angol nyelvterületen történt sikerek inspirálják. Az elért eredmények igazolják, hogy ez a módszer képleke-

nyebben igazodik a magyar nyelv színéhez, ritmusához a német megoldással szemben.

A Pannónia műtermeiről: az 1950-es években készült műtermek építéskor egy rádiós szemléletű akusztikai elv érvényesült, az 1960-as évek elején történt átépítést pedig általános akusztikai irányelvek határozták meg. Mivel sem az építéskor, sem az átépítések során nem érvényesült a filmes igény, a tárgyalt művészi elvárás nem érvényesíthető.

Műtermeink akusztikai hatáslehetőségei közbülső helyet foglalnak el az ideális művészet-konceptió és a tárgyalt szükségmegoldás között. Ezért se igazán jó belső, se igazán jó külső felvételek nem készülhetnek. Technikánk a német szabványra épül. A felvételek legnagyobb részében az ún. intenzitásos felvételi megoldást alkalmazzuk. A megoldás legnagyobb hibája, hogy a tér érzékeltetése döntő többségben csak hangerőváltozással oldható meg. Ez a hiba tovább fokozódik a vetítés során, mert a differenciált színészi játék, a vetítési hangerő függvényévé válik. Biztosan állítható, hogy e súlyos hiba elsősorban nem a mozis műszaki állapotának függvénye, hanem a felvételeké.

A televíziós filmek utószinkronjánál kezdetben kialakult egy olyan nézet, hogy ezek kevesebb, művészi-  
leg kevésbé igényes munkát igényelnek. Ez a szemlélet megdőlt. A lakószoba lehallgatási körülményei mellett is – a képernyő előtt ülők különbséget tudnak tenni egy kidolgozott filmhang és egy elnagyolt vagy szellemtelen munka között. Az akusztikus hibák itt is szembetűnőek.

Dolgozatomhoz az anyaggyűjtés során a szinkronizált filmek mellett több, eltérő évjáratú magyar filmet néztem meg. A hangzási különbségek megítélésére a vetítési helyek a legváltozatosabbak voltak: jó és kevésbé jó filmszínházak, különböző filmgyári vetítőterem és házivetítők. Az értékelés hitelességét befolyásoló technikai hibák a vetítések alatt nem fordultak elő. Megfigyelésem célja, a filmhang fejlődési folyamatának vizsgálata. Az utószinkron és a magyar filmek hangját nem esztétikai, hanem hangzási szempontból vizsgáltam. Az alkotásokat az adott kornak megfelelő művészi-technikai szintjén értékelem. Nézzük meg a fejlődés főbb állomásait:

Az 1950-es években készült munkák legnagyobb részét a ma már túlhaladott technikai szemlélet jellemzi. A hangfelvételek szinte kizárólag a képpel egyidejűleg készültek, sok hangzási és érthetőségi hibával. Az 1960-as években megindul a törekvés a magyar játékfilmek hangi színvonalának javítására. Kezdetben technikai okok miatt megindul az utószinkron alkalmazása. Az 1970-es évekre jellemző, hogy az utószinkron alkalmazásának okai között előtérbe kerülnek a művészi indítékok. A magyar játékfilmek hangi színvonalának fejlődése meggyorsul. Egyes filmek hang megoldásai nemzetközileg is kiemelkedőek.

A tapasztalataimról röviden: Egy műalkotás létrehozásának folyamatában a résztvevők szerepe és színvonala döntő jelentőségű. A hagyományosan építkező filmalkotások, melyek nem élnek a korszerű

hangdramaturgia hatáslehetőségeivel, nem építenek az igényes hang megoldásokra sem. Az elmúlt évtizedek magyar játékfilmhangjára – tisztelet a kivételnek – ez volt a jellemző. A korszerű hangdramaturgiai igény hiányában, a hangot létrehozó technikai apparátus sem fejlődött megfelelően. A művészi és technikai eredmény nem választható el egymástól, ok–okozati szinten összefüggenek. Ezzel magyarázható, hogy a filmek többségében a technikai színvonal sem volt kielégítő.

Mi volt a kényszerítő ok napjainkban a filmek hang színvonalának javulására?

„A magyar film nemes ambícióval avantgarde feladatot tűzött maga elé . . .” (Gyertyán E.: Filmvilág 1976/2)

„. . . a mai film legmerészebb törekvései is egy közös motívumra vezethető vissza: a gondolati elemzőkészség térhódítása.” (Bíró I.: Filmkultúra 1975/5)

Úgy gondolom, nem kell hangsúlyozni, hogy a filmesztétikai követelmények megváltozása a hang világ gyors fejlődését is megköveteli. Megnő az igény a közreműködő alkotók munkájával szemben is. A munkaeszközök minőségének ugrásszerű fejlődése teszi teljessé a változást.

A munkatársak figyelemre méltó eredményt tudnak elérni, mert összeállt az eredmény eléréséhez szükséges *feladat, munkakörülmény, elvárás* (értékelés).

## *Következtetés*

Számunkra ezt a folyamatot azért is érdemes figyelemmel kísérni, mert az eredmények elérésében fontos – részletszerepe van az utószinkronnak. Ez a hármasszabály Stúdióink munkájára is érvényes. Sajnos, a feltételek nálunk nem teljesedtek ki megfelelően.

## *A hangválasztásról*

A megfelelő hang megválasztása szerves, inspiráló része a jó hangfelvételnek is.

Ha igényes művészi munkát kívánunk végezni, nem mondhatunk le a tudatos választásról az esetlegesség javára. Alapveszély a hangok beskatulyázása. Gyakori szerepeltetéssel sokszor leszűkítjük a színész-foglalkoztatási lehetőségeinket. Időszakonként különböző filmek jelentős szerepeiben ugyanazon hangokat hallhatjuk viszont. Például egyik színésznőnk hangja egy időben olyan sűrűn volt hallható, hogy ellenreakcióként időszakos hallgatás következett még a neki való szerepekben is. De számtalan példát lehetne még felsorolni. A rossz hangválasztás következménye még, hogy ezáltal „egyformák” lesznek a filmek. A magyar hang választásánál vezérlő elv a figurát legjobban fedő előadó kiválasztása, figyelmen kívül hagyva a színész népszerűségét. A műfaj ellentmondásos jellegzetes-

sége, hogy akkor jó a szinkron, ha „nem veszik észre”. Természetes a figurális fedés az elsődleges. De vajon képes-e a választott színész a filmen látott szerep útjait (hangban) bejárni?

Filmes és színházi szakemberek véleményét vizsgálva, néhány idézettel szeretném „a lelkiismeretüket ébren tartani:”

„A színházban gyakran mondják, hogy a siker a szereposztás pillanatában dől el. A szinkronnál még inkább így van.”

„Ki merem jelenteni: minél később ismerem fel a váznon látható színész magyar hangját, annál jobb a szinkron.” (Koltai Tamás: Filmkultúra 1975/3)

„Aki gyakori televíziónéző és még moziba is jár, magyar filmekhez, továbbá hébe-hóba színházba is ellátogat: megrökönyödően tapasztalhatja, mennyi száraz önisméltés, kopírpapírra sokszorosított ipari árut kap a színészekről. Ugyanazt a figurát játsszák el a televízióban, ugyanazt a mozifelvevőgép előtt, és ugyanazt a színpadon. Ugyanazt megisméltik vidéki haknik vagy fővárosi műsoros estek, rádiókabaré, szilveszteri pendlik, gyermekszínházi előadások keretében, vagy reklámfilmekben. Iparosodnak a szerepek.”

„Ideig-óráig a néző nem veszi észre, hogy friss helyett állottat kap, igazi helyett álságost, emberi helyett bábút. Majd a siker lassan kényszeredetté válik. A néző nem is tudja pontosan, mi a baj, kezdetben csak fanyalog: mindig egyforma, mindig ugyanaz a színész! Mindig ugyanazt csinálja! Majd kezdi meg-

unni az ismert fogásokat és elpártol attól, amit első látásra annyira kedvelt.” (Molnár Gál Péter: *Izgága* színház Bp. 1974.)

Véleményem szerint ezért elsősorban nem a színész a felelős.

Kiemelkedő tehetségű vezetősínészeink játéktípusa, hanghasználatuk kialakult, egyéni. Az a hangjellegzetesség, ami egyéniségük, játékuk, személyiségük szerves része, nagyon ritkán feleltethető meg egy-egy külföldi színész figurájával. Természetesen vannak nagy találkozások. De ha nem, akkor ezek a népszerű és karakteres hangok hamisabbá tehetik a figurát, mint egy ismeretlenebb, kevésbé népszerű színész által való reprodukálás.

A szinkronnál, ennél a fejlődő művészeti ágánál is sürgetően jelentkezik a szerepanalízis igénye.

Egy bizonyos szerephez egy bizonyos hangot megtalálni. Elemző szereposztással csökkenthetők sőt ki zárhatók a zavaró ismétlődések is.

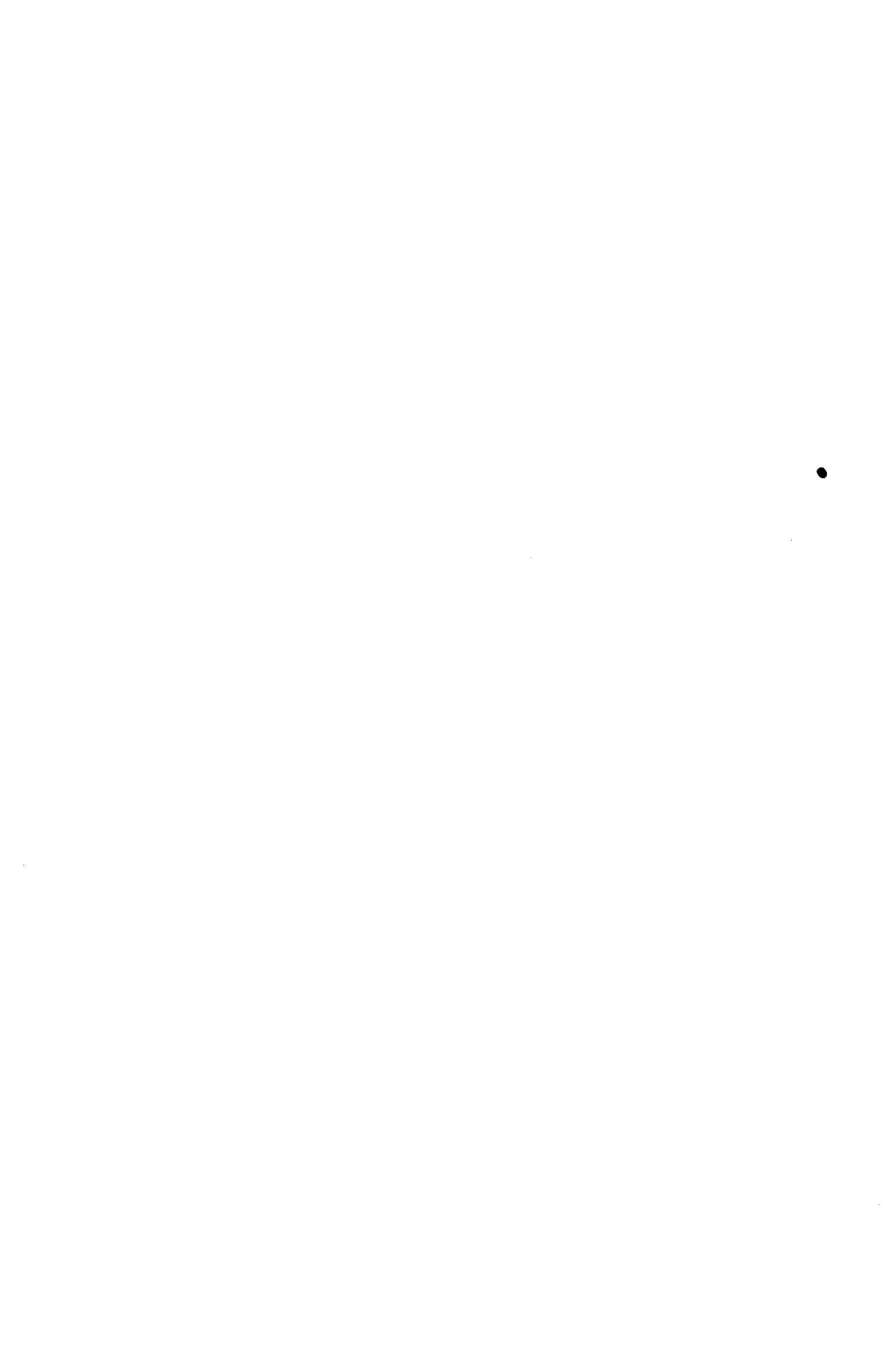
Munkánkat fémmjelzi az eredeti alkotással egyenértékű szinkronmegformálás, de még mindig túl sok az esetlegesség, a „rádolgozás.” Tudomásul kell vennünk az egyre tudatosabb néző, a kritikus hozzáértését, és méltányolnunk kell azt. Szűrjük le tanulságként és hasznosítsuk . . .

Végül Fehér Imre szavait idézem: „, . . jobban filmesekké kell válnunk.”

Ebben látom művészi fejlődésünk biztosítékát.



# SZINKRON ÉS SZEMIOTIKA



## Horányi Özséb

### A szinkron és a szemiotika kapcsolata

Bevezetőül hangsúlyoznom kell, hogy legalább két okból indokolt némi szerénység ebben az előadásban. Egyrészt a szinkronizálás környékén eltöltött egy évem talán kevés arra, hogy minden részletét jól ismerjem, másrészt pedig, a szinkronnak valójában nem létezik szemiotikája. Nem azért, mert kidolgozhatatlan, hanem, mert a kérdéssel eddig még nem foglalkoztak. (Tulajdonképpen ez sem egészen igaz, mert éppen mi, magyarok viszonylag jó helyzetben vagyunk, sőt a debreceniek még inkább, mert itt működik a KLTE-n dr. Papp Ferenc, aki az egyik első szemiotikai szempontú szinkroncikket írta,\* azt hiszem nemzetközileg is, sőt Jurij Lotman filmszemiotikájában\*\* ez az egyetlen, a szinkronra vonatkozó cikk-hivatkozás, ami ráadásul még magyar is.)

Azt hiszem egy efféle problémafelvető áttekintésben csak a legalapvetőbb kérdésből lehet kiindulni: mit tesz szinkronizálni? Vagy mit jelent a „film magyar változata” kifejezés? Sőt, némi értékelő jelleget víve a kérdésbe: mikor jó a szinkron? – Talán egészen durván, és kiindulásként ekként válaszolha-

\* Kötetünkben I. a 304–339 oldalakon – (A szerk.)

\*\* Magyar kiadása előkészületben a Gondolat Kiadónál – (A szerk.)

tunk: a szinkronizálás egy nem magyar nyelven megfogalmazott szövegnek *megfelelő* magyar szöveg létrehozása.

De mi az értelme itt a „megfelelő” szónak? Inkább a „tükörfordítás,” a „teljes azonosság,” az abszolút szinkron” értelemben használjuk vagy inkább az „értelmezés,” az „interpretáció” értelmében?

**Ahhoz, hogy állást foglalhassunk ebben, tisztában kell lennünk azzal, hogy valójában nem egyszerűen az egyik nyelvről egy másik nyelvre fordítunk, hiszen ez megvalósíthatatlan: minthogy a nyelvek nemcsak lexicájukban különböznek, de a nyelv szerkezetében is, általában a nyelv használatában. Másként fogalmazunk meg, másként építünk fel egy kifejezést magyarul, mint németül. Másrészt – és ezt talán még kevésbé szoktuk hangsúlyozni – a film egy adott forráskultúrában, egy konkrét, aktuális társadalmi szituációban fogalmazódik meg, s ebből kiemelve, egy másikba (fogadó kultúrába) kell áttennünk ezt a szinkronizáláskor, ami ugyanakkor azt is jelenti, hogy pl. a fogadó kultúrában egészen más hely „juthat” ugyanannak a filmnek.**

Ez az a két problémakör, azt hiszem, ami miatt egyáltalán elképzelhető, hogy a szinkronnal kapcsolatban némi szemiotikai vizsgálódásnak alapja van.

A szemiotikai vizsgálat a műalkotásokkal, a művészettel kapcsolatban egy új kérdést tett föl. A korábbi vizsgálatok mindig arra vonatkoztak, hogy az alkotás mitől művészi, mitől értékes esztétikailag. Az új kér-

dés arra keres választ, hogy hogyan értjük meg a filmet. Értékitélet helyett egy valószínűleg ezt megelőző problémára koncentrálna, a megértés kérdésére. Ugyanis valami módon minden értékelés előfeltételezi az értést. Persze ez sem így igaz a gyakorlatban, de ez ne legyen most téma.

A kérdés itt az, hogy miképpen értjük meg a műveket? **Mi az a közösség, ami a filmrendezőt (az alkotót) és a nézőt (a befogadót) összekapcsolja és valami módon, a szokásos szóhasználattal, közös élményt jelent számukra. Mi az a közösség, ami folytán megérthetjük az alkotó szándékát, az alkotó szándékolt céljait?**

### *A kódok*

Persze maga a konkrét probléma kicsit általánosabban is felvethető – s pontosan ezt teszi a jeltudomány, a szemiotika – vajon miként tudunk jelként használni egymástól nagyon különböző dolgokat a beszéd-től az éneklésig, a zenei effektusoktól a plasztikaiakig, a fényképektől a közlekedési táblákig, azaz mi az a *közös*, ami a jel kibocsátóját és vevőjét összeköti?

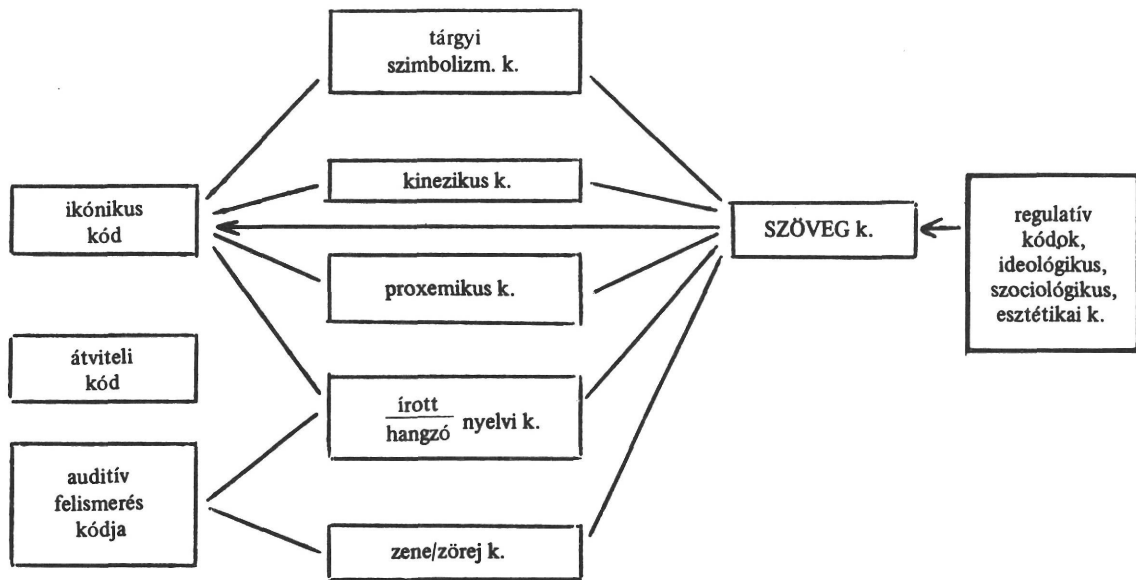
Ezt a közösséget a közös megelőző tapasztalatok adják, amelyek egy jó részét szabályok formájában adhatjuk meg: „ez és ez ilyen és ilyen körülmények között ezt és ezt jelenti.” A jelek, s így a film, amelyet mint igen bonyolult, összetett jelet használ-

hatunk, *egyformán értésének* előfeltételét, tehát a közösen birtokolt, ismert szabályokban kereshetjük.

Természetesen a bonyolult jeleket használó film szabályai bonyolult rendszert (kódot) alkotnak, amelyeknek igen leegyszerűsített változatát mutatja a mellékelt ábra.

Az ikónikus szabályhalmaz tulajdonképpen a külvilág tárgyait felismerő tapasztalatok összessége, amivel tulajdonképpen a mindennapi élettől kezdve a filmnézésen keresztül a fényképek megértéséig mindenhol találkozunk. S hogy ezek nem automatikusak, hogy nem velünkszülettek, ezt számtalan fejlődéslélektani kísérlet bizonyítja, vagy legalábbis valószínűvé teszi. Ehhez az irónikushoz hasonló az *auditív* felismerési szabályrendszer, ami azt teszi lehetővé, hogy például el tudjuk különíteni egymástól a zenét, a beszédet és a zörejt, hogy külön tudjuk kezelni aztán a feldolgozás folyamatában, mert hiszen ezek valami módon (s műszakilag nézve) teljesen egyformák: levegő ill. elektromágneses rezgések, amelyek csupán az értelmezés folyamán válnak különbözővé.

Ezt a két szabálycsoportot ki kell egészítenünk egy harmadikkal, ami most már konkrétan a filmre vonatkozik, s az optikai, akusztikai leképező módszereknek tudását foglalják magukba. Ez hiányzott a Balázs Béla által annyiszor leírt frissen Moszkvába került fiatal esetében, aki a vásznon a színész levágott lába miatt sikoltott föl. Az ún. *átviteli* rendszer sajátosságai köz-



vetlenül befolyásolják a felismerést, akár vizuális, akár pedig akusztikus szinten.

Ha megértettük is azt, hogy az elénk táruló kép közvetlenül egy asztalt vagy egy poharat ábrázol, még nagyon messze járunk a lényegtől. Pl. egy sereg úgynevezett *tárgyi szimbolizmus*nak az ismeretére is szükségünk van. Hogy mit jelent például az, ha valaki farmerben van? Egy másik szabálycsoport a gesztusokat értelmezi, hogy mikor jelent „beleegyezést” vagy „elutasítást”, mikor van „távolságtartó” jellege vagy éppen mikor „heves” és így tovább. Ez az ún. *kinezikus* szabálycsoport, kód a különféle (test)mozgások értelmét adja meg vagy pl. a testtartás „szimbolikáját” foglalja magába: pl. mikor „hányaveti” egy testhelyzet mondjuk egy értekezleten, vagy mikor tükröz figyelmet stb.

Egy további kód az ún. *proxemikus* a társadalmilag, kulturálisan érvényes térközöknek a jelentését, értelmét adja meg. Egészen más ez, ha két barát ül egymással szemben, vagy más térköz tartozik egy főnök–beosztott viszonyhoz, („három lépés!”) és így tovább. Próbáljuk meg, pl. lépünk fél lépéssel közelebb, félig ismert beszélgetőpartnerünkhöz, aki valószínűleg azonnal hátrább lép: beállítja azt a távolságot, ami az adott esetben társadalmilag elfogadott. Ugyanakkor más körülmények között eszébe se jutna ez, sőt esetleg épp ő közeledik (pl. sorbanálláskor).

Itt kell megemlíteni az egyik legfontosabb, ha nem éppen a legfontosabb szabálycsoportot, a *nyelvet*, en-

nek írott és beszélt formáját egyaránt. Természetesen ezt mindig konkrétan kell tekintenünk, mint magyar nyelvet vagy mint oroszot és így tovább. Közöttük olyan tipológiai különbségek vannak, amelyek ropant fontosak a szinkronizálás szempontjából, mint pl. fonetikai szinten a képzés szerint felcserélhető és nem felcserélhető hangok, vagy egy másik szinten az ún. grammatikai és az ún. lexikai információk viszonya. A mondatnál nagyobb nyelvi egységek vagy dialógusok szerkezetét meghatározó szabályok már sokkal kevésbé függenek a konkrét nyelvtől. De sorolhatnám még tovább is a valóban jelentős problémákat.

Ha ezeknek a szabályoknak egymáshoz való viszonyát nézzük, akkor olyan összefüggéseket találhatunk, hogy először fel kell ismernünk az illető tárgyat, pl. egy ruhát, s csak utána tudjuk értelmezni azt a tartalmat, amit ez a ruha most már mint ruha, az adott összefüggésben jelent. Először fel kell ismernünk a gesztusokat, a mimikát, a testmozgást, a tényt magát, hogy utána „szimbolikus” tartalmát meg tudjuk érteni, azt, amiért végül is létrejött. Ezeket az egymást feltételező kapcsolatokat jelölik az ábrában a négyszögeket összekapcsoló nyilak, amelyeknek iránya sem közömbös tehát.

A hangcsatornára az auditíve adott jelekre vonatkozóan teljesen hasonló szabálycsoportot értelmezhetünk.

Ha beláttuk azt, hogy nem egyszeri, elemezhetetlen gesztusról van szó egy film megértésében, egy kép

felismerésében, egy akusztikus tartalom értelmezésében, akkor világos az is, hogyan különböznek ezek egymástól. De egy számunkra roppant alapvető és roppant fontos kérdésre még nem válaszoltunk, amelyik azzal a mindennapos tapasztalatunkkal van összefüggésben, hogy ezek a filmek valami módon mégiscsak egységes ívet futnak be (jelentenek!). Azt hiszem, hogy egy olyan szabálycsoport bevezetésével magyarázhatjuk ezt, amit leginkább talán *szövegkódnak* nevezhetnénk. (Ez természetesen nem csupán nyelvi szövegre korlátozódik, hanem a teljes film anyagára, mint egyfajta textusra.) Egy ilyen szabályrendszer, ami tehát a szekvenciáknak a rendjét, a montázsoknak a rendjét, a szituációk, az egyes helyzetek felépítését és egymáshoz való viszonyát szabályozza, tulajdonképpen feltételezi az összes korábban említett kódot. Ezek a szabályok nem közvetlenül a filmre vonatkoznak, hanem a már létrehozott részegységeknek egy összeszervezésére. (Talán a filmszemiotika szempontjából érdemes annyit elmondani itt, hogy ennek a kódnak, ennek a szabálycsoportnak a felderítése volt az a pont, ahonnan a filmszemiotika körülbelül 1960-ban kiindult, a francia Christian Metz kezdeményezésére.)

Mindeddig tulajdonképpen a szabályoknak csak egy bizonyos típusáról (osztályáról) esett szó, azokról, amelyek feladata elsődlegesen a jel (a film) *létrehozása*. Működnek azonban másféle szabályok is, amelyeket összefoglalóan *regulatívoknak*, *szelekció-*

soknak szoktak nevezni. Ezek feladata nem a létrehozásban jelölhetők meg, hanem a válogatásban, a szűrésben. Lényegileg a már (elvben!) létrejött jelek közül egyeseket kiszűrünk, „elvetünk”. Ezek a szabályok típusaiktól függően ideológiai, szociológiai, pszichológiai vagy éppen esztétikai „normák”. És fordítva, a következmény oldaláról megfogalmazva: azok a művek, filmek (jelek), amelyeket ezek nem szűrnek ki, ideológiailag pozitívak, szociálisan vagy pszichológiailag revelánsak, esztétikailag értékesek.

### *A kultúra ismerete*

Van azonban a *megértésnek* egy egészen másféle feltétele is. Nemcsak a szabályok ismeretét és megtartásukat (követésüket) kell feltételezni, hanem további, nem szabály formájú ismereteket is. Ezek a környező világra vonatkoznak s az evőeszközöktől a naprendszerre vonatkozó ismeretekig a legkülönbélebb „kultúraelemeket” foglalják magukba. Ezek az ismeretek tesszik lehetővé pl. az ún. célzásokat. Az olyan utalásokat, amelyek egy adott kultúrában, adott konkrét társadalmi szituációban élő ember számára nem okoznak problémát, hiszen ismeri hátterüket. Egy másik kultúrában viszont problémává válhatnak: az összefüggések már nem érthetőek, hiszen nem egy szabálynak az ismerete hiányzik, hanem valamilyen közvet-

len „tárgyi” ismeret. Persze ez is sokkal komplikáltabb, mindjárt azon kezdve, hogy nem beszélhetünk ezeknek az ismereteknek olyan egységéről, amely ún. „homogén kultúrát” eredményezne.

Egészen durván két tényezőről van szó. A film először is részese az úgynevezett filmkultúrának: azon filmek összességének, amelyek valami módon bekerültek egy nemzetközi, vagy adott esetben egy nemzeti forgalomba. Ahhoz, hogy pl. a *Keresztapa másik arca* című filmet teljes mélységében meg tudjuk érteni, összes célzását fel tudjuk „oldani”, hogy üljenek poénjai, először is szükség van magának az eredeti Coppola-filmnek az ismeretére. De nemcsak erre, hanem például Bertolucci *Az utolsó tangó Párizsban* című filmjének ismeretére is. Sőt, szubkultúrát képeznek például a western-filmek is, vagy a krimik.

Ha ennél tágasabban mozgunk és általában a kultúrát exportáljuk, más a helyzet. Gondoljunk például az *Életünk legszebb napja* című filmre. A film Magyarországon teljesen elsikkadt. Többféle okból, amiből én most egyetlenegyét szeretnék kiemelni: egy nagyon konkrét, roppant aktuális, egyesült államokbeli társadalmi kulturális szituációban (a társadalmi: a vietnami háború még nem fejeződött be, kulturális: a jól ismert hiedelmi, „mi amerikaiak, a világ vezető nemzete.”) ült, jó volt. Magyarországra évekkel később érkezett meg, amikor már befejeződött a vietnami háború, ráadásul nekünk, magyaroknak egyáltalán nem probléma a „mi amerikaiak” attitűd, sőt, sok esetben nem

is tudjuk, hogy mit jelent ez a gyakorlatban. Így aztán elsikkadt a film. Egy másik példa: egy roppant érdekes kísérletet végzett egy egyetemi kutató, Sol Worth (Pennsylvania Egyetem, USA). Néhány munkatársával elhatározták, hogy elmennek egy viszonylag érintetlen navaho településre, megtanítják az indiánoknak a filmkészítés legegyszerűbb technikáját és megkérik őket arra, hogy csináljanak tetszésük szerint filmet, olyant, amelyet szeretnének.

És kiderült, hogy Amerika kellős közepén, érintetlen rezervátumban élő navaho indiánok NAVAHO FILMET készítettek, olyat, amely alapvetően különbözik például az amerikai filmtől. Az egyik filmben elküldi a háznagy az egyik indiánt, hozzon aranyrögöket egy számukra ismert barlangból. A film 10 perces, amelyből 9 és fél percig azt látjuk, hogy az indián megteszi a két kilométeres utat a barlanghoz, ahonnan majd az aranyat fogja kiásni. Összesen fél perc, három snitt volt az arany kiásását bemutató részlet, s a visszajövetel. S. Worth aztán kiderítette, hogy miért csinálta így, hiszen a feladat nem a gyaloglás bemutatása, hanem az arany megszerzése volt. A navaho kultúrában ugyanis a helyváltoztatásnak, a tér és az idő átugrásának olyan fundamentális szerepe van, amit az európai kultúrán belül meg sem lehet érteni. (Vagyis nem a filmkészítési tapasztalatlanság volt ennek az oka!)

Hogyha például megnézzük a navaho szövegeket, a navaho kultúra adatait, akkor világossá válik, hogy

számukra a helyváltoztatás nem egyszerűen testmozgás, fizikai szinten, ami eljuttatja őket az egyik helyről a másikra, hanem egy adott világból egy másik lehetséges világba való áttérés. Számukra egészen mást jelent az a kétkilométeres út, mint a mi számunkra.

Ezek után – visszatérve a kiinduló problémára – mit jelent a szinkronizálással kapcsolatban a *megfelelés, az elfogadás?*

Nyilván nem „kicserélést”, két nyelvi szöveg „felcserélését,” s nyilván nem egyszerűen „interpretációt”, hanem *funkcionálisan* azonos nyelvi anyag létrehozását, ami más megfogalmazásban azt jelenti, hogy az eltérő kultúrában, eltérő kódokkal *ugyanazt a hatást* kell kiváltani a nézőben, a szubjektumban, amely azonban nem átutalása az egész problémának, az ún. szubjektivitásba. (Ugyanis éppen a modern társadalomtudományok fényénél látható, hogy a XIX. századból ittmaradt beleérző, individualista, pszichologizáló szubjektivitás fogalma tarthatatlan, mert társadalmilag érvényes szabályok működéséről van szó akkor is, amikor a szubjektumra a befogadás-kor a mű hatást gyakorol, éppen abban, hogy milyen hatást, hogy milyen irányba mozdítja el, és milyen intenzitással. A szubjektivitás ma már legfeljebb csak a *komplikáltabb* terminus szinonímájaként fordulhat elő ezekben a kérdésekben.)

Mit jelent azonban ez az *azonos hatásra* való törekvés? Egy bizonyos fajta értelmezést: az egyes kódokkal létrehozott részletek, „elemek” funkcióját kell

meghatározni a teljes szövegszerkezeten, a teljes millión belül, s ezáltal feltárni az alkotó által *szándékolt hatást*. A magyar változatnak pedig ehhez kell a magyar kultúrában, a „magyar” mindennapokban kiváltható hatás szempontjából „összekereshni” a „magyar” elemeket, ami jelentheti pl. egy célzás feloldását, „kimondását,” vagy mást.

Ebből a szempontból kell vizsgálni pl. a magyar változatban az „intonációkat,” a „hangszíneket”. Röviden, ha az azonos hatásra törekvés jegyében a szinkronizálást, mint kodifikációs szabályok követését elemezzük, akkor mindazok a problémák, amelyeket a szöveggel, a rendezői, a színészi, a hangmérnöki munkával kapcsolatban el szoktunk mondani egy-egy elkészült szinkron értékelésén, tulajdonképpen egy egységes keretben találnak helyet maguknak.

Összefoglalásul: a szemiotika tulajdonképpen új kérdést tett fel: az értékelés helyett a megértés problémáját tekinti alapvetőnek, teoretikusan először megoldandónak. Másodsor, a filmben olyan bonyolult és igen összetett jelsorozattal állunk szemben, amelyet szabályok segítségével értünk meg. Ezek a szabályok kulturálisan beágyazottak. Tulajdonképpen a hatás az a pont, ahonnan valószínűleg megközelítjük a szinkronizálás problémáját, és ahonnét az eredeti és a magyar szinkron megfelelését egyáltalán felgöngyölíteni érdemes. És végül egy utolsó megjegyzés: a szemiotika valószínűleg a szinkronnal kapcsolatban nem új, eddig nem tudott ismeretek feltárását jelenti, vagy kellene,

hogy jelentse, hanem inkább egy olyan keretet, egy olyan gondolkodási rendszert, amelyben egy sereg korábban, a praktikumból megismert, talán eléggé nem is rendezett tapasztalatunkat össze tudjuk foglalni, és talán pontosan ezáltal a nem tudottat tudatosba víve, esetleg a munkánkat is tovább javíthatjuk.

(Elhangzott a *Nemzetközi szinkronizálási és feliratozási konferencián* Budapest – Debrecen, 1975. április 18–21.)

**Terestyéni Tamás**

**A filmszinkronizálás  
és a kultúrák közötti kommunikáció,\***

A filmszinkronizálás a kultúrák közötti kommunikáció egyik bonyolult esete. Mint ismeretes, minden kultúra kialakítja és generációról generációra áthagyományozza a maga sajátos jelrendszereit a társadalmi kommunikáció céljaira. E jelrendszerek a történeti fejlődés, a szociális struktúra, a társadalmi érték- és normarendszer, az ideológia stb. eltérései következtében kultúránként jelentősen különbözhetnek egymástól. Egy adott kulturális közösség tagjai számára bármely közlés csakis azon jelrendszerek valamelyikére vonatkoztatva nyer értelmet, amely e közösségben elfogadott és általános érvényű.<sup>1</sup> A film is, melyet, mint a közlés egy sokszorosán összetett típusát, jelek szervezett együttesének kell felfognunk, csak akkor érthető és értelmezhető az alkotók szándékának megfelelően egy közösségben, ha e közösség tagjai ismerik azokat a jeleket, amelyekből, és birtokolják azokat a szabályokat, amelyek útján a filmközlés felépül. Ami-

\*Jelen dolgozat a szerző 1973. évi Debreceni Szinkron Filmszemlén tartott, majd a Rádió és Televízió Szemle 1973/3. számában publikált előadásának átdolgozott változata.

kor a hazai közönség hazai filmet néz, olyan közléssel találkozik, amely elvileg az övével azonos jelrendszerben született, és így számára – ismét csak elvileg – nehézség nélkül feldolgozható. Ha azonban egy másik országból, egy idegen kultúrából származó alkotással kerül szembe, azt nem tudja megérteni, mert az idegen kultúra másféle jelekből és más szabályokat követve hozza létre termékét. A filmszinkronizálás szerepe éppen az, hogy – legalább a verbális jelek szintjén – áthidalja ezt a kultúrák között fennálló szakadékot.

A film jellegzetesen olyan közlési forma, amelynek szerveződésében sokféle, különböző szintekhez rendelhető kommunikációs kód működik közre, kezdve a közvetlen képi látványt megvalósító kódoktól (a vizuális észlelési kód, a transzmisszió kódja, az ikonikus kód) a vizuálisan megjelenített jelenségek jelentését értelmező kódokon (a tárgyi szimbolizmusok kódja, a proxémikus és kinézikus kódok, verbális kód) keresztül a filmközlés egészének szerkezetét kialakító kompozicionális kódig. A film létrejöttében és értelmezésében szervesen együttműködő kódok közül a verbális kód – legalábbis elvben – a film lényegét nem érintő szabad választás tárgya lehet: a filmalkotásoknak a különböző nyelveken megszólaló változatait azonosnak ismerjük el (még ha nem is tartjuk őket egyenértékűeknek). A nyelvi kód szabad választásának lehetősége biztosítja az alapot ahhoz, hogy a filmalkotásó-

kat különböző kultúrákban egyaránt érthetővé és élvezhetővé tessük.<sup>2</sup>

A szinkronizálás lényegében kettős művelet. Egyrészt a film nyelvi anyagának a lehetőségekhez mért leghűségesebb lefordítását jelenti az idegen nyelvről, másrészt pedig a lefordított verbális jeleknek a filmben velük párhuzamosan futó nem-verbális jelekkel történő összhangba állítását, szinkronba tételét. A fordítás és a tulajdonképpeni szinkronizálás nem választható el mereven egymástól. A kettős műveletben azonban mindenképpen a nyelvi anyag áttétele az elsődleges, ami nyilvánvalóan abból adódik, hogy az ember használta jelrendszerek közül gondolatalkotó funkciójánál, közvetlen fogalmi jellegénél fogva a természetes nyelv a legfontosabb. A kultúrák közötti érintkezésben a legnagyobb akadály, amelyet át kell hágni, a nyelvek különbözősége. A nyelvi megértést semmi sem pótolhatja, így ha a nézők a „beszélő” film szövegét nem értik, filmbefogadásról alig beszélhetünk. Hogy a filmalkotásoknak az egyik kultúrából a másikba történő átvitelénél az első és mindenképpen alapvető lépés a nyelvi anyag közvetlen fordítása, azt mi sem bizonyíthatja jobban, mint hogy a hangbemondás vagy a feliratozás már érthetővé és értelmezhetővé teszik az idegen filmet, anélkül, hogy szinkronhatást érnének el.

## *A szinkronizálás fordítási problémái*

Az idegen nyelvről történő fordításnak kiterjedt nyelvészeti irodalma van, ebből ragadunk ki szinte csak illusztrációképpen néhány fontosabb gondolatkört, amelyek a filmszinkronizálást is feltétlenül érintik.<sup>3</sup>

A különböző kultúrák nyelvében különböző azoknak a grammatikai kategóriáknak a rendszere, amelyeket bennük formálisan, tehát pl. esetvégződésekkel, ragozással, szórenddel kötelezően ki kell fejezni. Ilyen grammatikai kategóriák a különböző nyelvekben a szám, a személy, a nem, az idő, a mód stb. Pl. az oroszban kötelező a névszói végződésekben az élőt jelentő főnevek által megjelölt élőlényeknek a természetes nemek szerinti megoszlását kifejezni. A magyar ezzel szemben nem ismeri a természetes nemek formális grammatikai megkülönböztetését. A fordításban akkor keletkezhet probléma, amikor olyan grammatikai kategóriákat tartalmazó idegen szerkezetet kell a célnyelvre átültetni, amelynek kifejezése az előbbiben formálisan kötelező, az utóbbiban viszont nem.<sup>4</sup> Gondoljuk el a következő jelenetet. A filmen egymás mellett áll egy férfi és egy nő, majd megjelenik egy harmadik szereplő és felkiált: *Ő a gyilkos!* Orosz, német vagy angol eredetiben a kötelező nyelvi forma, amely a természetes nemeket formálisan is elhatárolja egymástól, egyértelművé teszi, hogy melyik szereplőről van szó, a férfiről vagy a nőről. A magyar tükörfordítás, mely a nemeket grammatikailag nem tudja

ilyen módon megkülönböztetni, kétértelművé változtatja a szituációt. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a magyar nyelv nem képes kifejezni a nemek vonatkozásában ugyanazokat a megkülönböztetéseket, amelyeket az orosz, a német vagy az angol megtesz. Pusztán arról van szó, hogy a magyarban ehhez nem elég a grammatikai forma, hanem lexikális többletinformációra van szükség a szituáció egyértelművé tételéhez, pl. *Ez a nő a gyilkos!* Egy ilyen, vagy ehhez hasonló, jelentéktelennek tűnő módosítás azonban kontextuálisan és hangulatilag lényeges változást eredményezhet. Ha információtartalmát tekintve pontos is egy ilyen fordítás, az eredeti nyelvi szerkezettől távoleső asszociációkat indíthat el a nézőben.

Hasonló problémát okozhat, hogy a különböző kultúrák nyelvében a szavak jelentései nem feleltethetők meg pontosan egymással. Egy-egy nyelv szótárát úgy képzeljük el, mint egy hálót, amely a nyelven kívüli világra borul. A háló csomópontjaiban állnak az önálló lexikális jelentéssel rendelkező szavak. E képzetbeli háló szerkezete, a csomópontok elhelyezkedése, a szálak futása nyelvenként más, és más. Az egyes természetes nyelvek tehát ugyanazt a nyelven kívüli valóságot fedik le szókincsükben, de az eltérő történeti-kulturális hagyományok és fejlődés következtében különbözőképpen teszik ezt. Pl. a magyar *politika* szó az angol nyelv két szavának is megfelel: *policy* és *politics*, de egyenként egyikével sem azonos

a jelentése. Az *értelmiség* szónak könnyű megtalálni az angol vagy orosz megfelelőjét, csak hogy az az eltérő történeti fejlődés és szociális háttér miatt egyik sem ugyanazt a fogalmi tartományt öleli fel, mint a magyar szó. Az orosz „leány” jelentésű *девушка* főnév a magyartól eltérően adott esetben idősebb nő megjelölésére is szolgálhat. És még hosszasan sorolhatnánk a példákat arra, hogy a különböző nyelvek különbözőképpen tagolják ugyanazt a nyelven kívüli valóságot.

Ugyanilyen kép bontakozik ki előttünk, ha a szavak jelentésének affektív, érzelmi oldalát vizsgáljuk. Pl. a *Regime* szó az NSZK hétköznapi nyelvhasználatában érzelmileg semleges, magyar megfelelői viszont, a *rendszer* és méginkább a *rezsim*, sajátos negatív érzelmi töltést hordoznak.

Számos példát hozhatnánk fel annak bizonyítására is, hogy a különböző nyelvekben, a különböző kultúrák között lényeges eltérések tapasztalhatók a nyelvi rétegződésben. Az argót és a slang, az alsóbb nyelvi rétegek kifejezéseinek fordítási nehézségei közismertek.<sup>5</sup> A különböző kultúrák nyelvének érintett különbségei mindenképpen azt hangsúlyozzák, hogy a nyelvi anyag áttétele csak akkor lehet valóban hűséges az eredetihez, ha figyelembe veszi a szöveg nyelvi és nyelven kívüli (érzelmi, szociális stb.) kontextusát. Mindemellett a nyelveknek a kulturális háttér eltéréseiből adódó különbségeit vizsgálva tulajdonképpen még azt a kérdést is jogosan felvethetjük, vajon létez-

het-e olyan fordítás, amely képes áthidalni a nyelvek kulturális különbségeit. Az ismert európai nyelvekétől męrőben eltérő grammatikai struktúrájú egzotikus nyelveket elemezve számos nyelvész és szociálpszichológus a nyelvi relativizmusnak arra a szélsőséges álláspontjára helyezkedett, hogy a különböző nyelvek a grammatikai kategóriáknak és a szókincsnek az eltéréseiből adódóan a nyelven kívüli világnak más és más szemléletét, értelmezését hordozzák, amelyből a nyelvhasználók nem is képesek kilépni. E szélsőséges nézet szerint tehát a nyelvhasználók mintegy be vannak zárva az anyanyelvük grammatikai struktúrája által meghatározott szemléleti keretekbe, és ily módon két különböző nyelvi kultúra között nem is lehetséges a tökéletes megértést biztosító fordítás, hiszen a fordításban a nyelv hordozta szemléleti keretek is megváltoznának. Ezt a szélsőséges nézetet azonban mindeztideig nem sikerült meggyőző empirikus érvekkel alátámasztani. Jelenleg a nyelvészet általánosan elfogadott álláspontja ebben a kérdésben úgy foglalható össze, hogy minden emberi nyelv egyaránt rendelkezik olyan eszközökkel, amelyek lehetőséget biztosítanak mindazon információk nyelvi formába öntésére, mindazon jelentések kifejezésére, mindazon tartalmak közlésére, amelyek a nyelvet beszélő közösség számára egyáltalán relevanciával bírnak. Ezek az eszközök nyelvenként különbözőek lehetnek, e különbségek azonban nem akadályozzák meg a kölcsönös megértést ill. a hűséges fordítást.<sup>6</sup>

*A verbális anyag  
dramaturgiai szerepének visszaadása  
a szinkronizálásban*

A fordításnak ezek – a gyakorlatból valószínűleg jól ismert – problémái nemcsak azért tarthatnak számot megkülönböztetett figyelemre a filmalkotásoknak egyik kultúrából a másikba történő átültetésekor, mert a nyelvi megértés a hangosfilm maradéktalan befogadásának elemi feltétele, hanem azért is, mert a nyelvi kód, a beszéd funkcionális elem a filmben. Egyrészt arra szolgál, hogy kibontakoztassa, előrevigye a cselekményt, másrészt, hogy jellemezze a hősöket. Dramaturgiai szempontból a beszéd fontos szerepet játszik a drámai hatás felkeltésében, az eredeti változatban feszültségteljes drámaiságot sugárzó szövegész hűséges visszaadása azonban sokféle nehézséget okozhat. Így például számos szovjet film orosz nyelvhasználatban a beszédtempó lelassítása, a szintaktikusan összetartozó mondatelemek késleltetése fojtott belső feszültséget, drámaiságot sugároz (mind ez szoros összhangban áll egy lassan hömpölygő rendezői és előadói stílussal). A magyar nyelvtől meglehetősen idegen a hatáskeltésnek ez a módja, tehát más eszközöket kell keresni, ami nem könnyű feladat, ha követni akarjuk a lelassult orosz szájmozgást és meta-kommunikációt.

A beszéd, mint pszichikus és szociális lényeket jellemzi a film hőseit. A beszéd tempója, ritmusa,

folyamatossága, a szerkesztésmód, a lexikális fordulatok, az intonáció és hanghordozás mind a szereplők természetét, ill. lelkiállapotát tükrözik. Kifejeződik a nyelvhasználatban az iskolázottság foka, a szereplők szociális helyzete, társadalmi státusza, presztízse. Minderre példaként szolgálhat a Vadul vagy engedékenyen című angol film néhány hőse. Harry Brown lendületes, erőszakos, fordulataiban nyers beszédmodora extrovertált alkatról, tetterőről és nem utolsó sorban elfojtott (szociális) indulatokról árulkodott. Áldozattá váló barátjának halk, szagगतott, bizonytalan beszéde határozatlanságra, gyámoltalanságra, kitaszítottságra utal. Egészen más nyelvi szférában mozgott a professzor határozottságában és száraz kimért-ségében is elmélázó, bizonytalan beszédmodora, megsejtetve kiábrándultságát, talajtalanságát.

Külön problémát jelenthet a szociális nyelvi szintek visszaadása. A különböző társadalmak szociális rétegződésének eltéréseiből adódóan nem könnyű megtalálni az eredetinek éppen megfelelő hazai rétegnyelvet (szociális dialektust) és nyelvhasználatot. Példaként az egyébként sokszor dicsért Nem félünk a farkastól szinkronját (és nem utolsó sorban Elbert János fordítását) említhetjük, mint amely kitűnően tette át az eredeti intellektualizáló, „lelkiző”, helyenként elmés és szarkasztikus megjegyzésekkel fűszerezett, a szó pejoratív értelmében vett tipikusan középosztálybeli értelmiségi stílusát.

Kitűnik, hogy a nyelvi anyag valóban hűséges átté-

tele megköveteli a jellemeknek és az eredeti szociális kontextusnak a részletekbe menő ismeretét, és a célnyelv olyan fordulatainak kiválasztását, amely ebben a nyelvben is összhangban áll velük. Első pillantásra mindez triviális. Hogy valójában mégsem az, azt jól mutatják egy, az NSZK-ban végzett vizsgálat eredményei a német filmszinkronizálásról.<sup>7</sup> Tartalomelemzéssel összehasonlították több angol, amerikai és francia film eredeti és szinkron nyelvi anyagát. Az elemzés tanulsága szerint a grammatikai struktúra és a szókincs eltéréseiből szükségképpen adódó módosítások a szinkronizálás során azt eredményezték, hogy a szinkron az eredetihez képest éppen a fenti vonatkozásokban matematikailag is mérhető módon elszűrült. A jellemeknek nyelvhasználaton keresztül megvalósított eredeti árnyaltsága eltűnt, a fordulatok, és következésképpen bizonyos fokig a jellemek is sztereotipizálódtak, standardizálódtak, jellegtelenné váltak.

Hasonlóképpen elhalványodtak, ill. sztereotipizálódtak a szociális háttérre és a társadalmi státuszra utaló nyelvi részletek. Számos dialógus veszített eredeti hatáskeltő erejéből. Továbbá feltételezhető volt az elemzés alapján, bár ezt empirikusan nem bizonyították, hogy bizonyos módosítások a szinkronban olyan asszociációkat indítottak el a hazai közönségben, amelyek az eredeti alkotásnak nem álltak szándékában, vagyis a szinkron nem egy esetben kifejezetten téves vágányra futott és eltorzította az eredeti művet.

Lényegében ugyanilyen eredményre vezetett 1368 eredeti filmcím és német fordításának az összehasonlítása. A vizsgálat hipotézisei az alábbiak voltak:

– A német cím az eredetihez képest formailag, grammatikailag precízebb, viszont tartalmilag sztereotip.

– A német fordításban nagyobb az érzelmileg ható nyelvi elemek aránya, mint az eredetiben,

– A német fordításban csökkent a film tartalmára utaló specifikus információk aránya.

Az elemzés matematikailag igazolta a hipotéziseket, vagyis a filmcímek fordítása is többnyire kedvezőtlen irányokban eredményezett változást.

Mind a dialógusoknak, mind a címeknek az elemzése azt jelezte, hogy a szinkronizálásban elengedhetetlen grammatikai és lexikális módosítások az individualizáció – standardizáció, sztereotipizáció irányban hatnak. Bár hazai empirikus adatok nem állnak rendelkezésre, feltehető, hogy a magyar szinkronizálás is hasonló gondokkal küszködik, még ha a változások irányai nem is egyeznek meg az ismertetett vizsgálatban tapasztaltakkal.

### *Metakommunikatív jelek a szinkronizálásban*

Röviden áttekintettük tehát a szinkronizálás alapkérdéseit, a nyelvi anyag fordításának néhány sajátosságát. Láttuk, hogy már ezen a szinten is számos és

komoly szinkronprobléma jelentkezik. Eközben mindvégig a nyelvi kód keretein belül maradtunk, így a mondottak tulajdonképpen a verbális kódot alkalmazó bármely közlésnek az egyik kultúrából a másikba történő átvitelére érvényesek, pl. a fenti nehézségek, ill. követelmények lényegében ugyanígy merülnek fel egy-egy regény fordításánál is. A film szinkronizálása azonban nyilvánvalóan több, mint valamely verbális szöveg lefordítása. A többlet abból adódik, hogy a filmben a verbális kód mellett más jelrendszerek vizuálisan kódolt jelei is megtalálhatók, sőt, tekintve, hogy a film lényege éppen a vizualitás, funkcionálisan a verbális kódnál fontosabb szerephez is jutnak. E jelrendszerek a mimika, a gesztusnyelv, a proxémikus és kinézikus kód, melyeket összefoglalóan metakommunikációnak is szoktak nevezni.<sup>8</sup>

A szinkronizálásban a verbális kódot kísérő metakommunikáció a következő problémát veti fel. A természetes nyelvekhez hasonlóan a metakommunikációs jelrendszerek is különböznek kultúránként. Az idegen kultúrából származó metakommunikatív jeleket, ha azok jelentésükben eltérnek a hazaiaktól vagy teljesen ismeretlenek, a nézők nem értik vagy félreértik. Így pl. az európai nézők számára nehéz követni az idegen keleti arc mimikáját, félreértéshez vezethet a bolgároknak az európai hagyományoktól eltérő igenlő fejingatása és tagadó bólogatása, stb. Kultúránként különböznek a viselkedési normák. Máskor nyújtja kézfogásra az amerikai, máskor a magyar. Oroszoknál

szokás, hogy a férfiak is összecsókolóznak bizonyos helyzetekben. Nálunk ez csak közeli rokonságban állók között fordul elő. És még százával sorolhatnánk a példákat.<sup>9</sup>

A metakommunikatív jelek éppúgy dramaturgiai jelentőségű funkcionális elemei a filmnek, mint a beszéd. A néző csakis akkor ért meg egy-egy jelenetet a filmben, ha felismeri és jelentésében helyesen értelmezi a metakommunikatív jeleket is. Aki pl. nem ismeri azt a kézjelet, amelyet a Szelíd motorosok című filmben az egyik főhős a mellette robogó fegyveresnek mutat a befejező jelenetben, aligha érti meg, hogy az utóbbinak a kezdetben csak rosszindulatú, ijesztgető-fenyegető szándéka miatt változik át egyik pillanatról a másikra bosszúálló, gyilkos indulattá.

Egyazon társadalomban, ugyanabban a kultúrkörben a verbális és a metakommunikatív kódok magától értetődően szinkronban vannak egymással. Amikor azonban a nyelvi anyag lefordításával a film egy másik kultúrkörbe kerül, aszinkronitás léphet fel a kódok között, illetve bizonyos metakommunikatív jelek elveszthetik funkciójukat, hiszen e jeleket vizuális természetüknél fogva nem lehet a film vizuális keretei között „lefordítani.” És itt jelentkeznek a szinkronizálásnak a szöveghű fordításán túli nehézségei. A dialógusok nyelvi anyagát, a korábbi értelemben vett szöveghűségén túl, úgy kell megkonstruálni, hogy azok a hazai néző számára is összhangban és szerves kölcsönhatásban legyenek a metakommunikatív jel-

zésekkel, mint ahogy azt hétköznapi interakcióinkban megszoktuk.

Példaképpen két problémát emelünk ki a sok közül. Az egyik a szájmozgásra vonatkozik. Összehasonlító fonetikai vizsgálatok szerint lényeges különbség mutatható ki a különböző nyelvekben a beszédszervek feszítettségének mértékében az artikuláció során. A német hangképző szervek pl. sokkal feszítettebbek a tiszta artikulációban, mint a normális hangerejű magyar beszédben (a német artikuláció feszítettségét jól tükrözik a Bühnenhochdeutsch hehezett mássalhangzói). A külső hangképző szervek mozgásának erőteljessége természetesen jól látszik a vásznon vagy a képernyőn, ezért a szinkronszövegnek alkalmazkodnia kell hozzá, hiszen a jól látható beszédmimika és a szöveg aszinkronitása zavaró körülmény a néző számára.

A másik példát a verbális és proxémikus kód kapcsolatából vettük.<sup>10</sup> A proxémikus kód a beszélők térbeli helyzetének és távolságának kommunikatív jegeit fogja össze. Beszédhelyzetek empirikus elemzéséből az az eredmény született, hogy különböző népeknél mások és mások azok a távolságok, amelyek meghatározott beszédhelyzetekben a beszélőket elválasztják. A különböző távolságoknak különböző kultúrákban más és más a jelentése. Így pl. a 70–120 cm távolság az amerikaiak számára alkalmi-személyes beszédhelyzetet jelent, az arabok számára viszont ez adja a társasági-konzultatív beszédhelyzetben a távol-

ság alsó határát, amely viszont az amerikaiaknál a mérések szerint kb. 210 cm-re tehető.<sup>11</sup> Olyan filmek esetében, amelyekben a hazaitól eltérő proxémikus vonások jellemzik a beszédhelyzeteket, a szinkronváltozat szövegének kell egyértelművé tennie, milyen beszédhelyzetet lát a néző a filmvásznon. Az elmondottak hasonlóképpen vonatkoznak a fej-, kéz-, kar- és lábmozgásokat jellemző kinezikus kód elemeire is.

### *Magyar film – magyarul beszélő film*

A verbális és a metakommunikatív információk összhangba állítása mindenképpen bonyolult feladat, sőt jónéhány filmszakember – többek között Balázs Béla – szerint tulajdonképpen teljességgel sohasem megoldható művelet. Valószínűleg nem is annyira a nyilvánvaló aszinkronitások (pl. a beszédmimika és a szinkron ellentmondása) elkerülése jelenti a problémát, hiszen ez többnyire technikai-gyakorlati kérdés, hanem az, hogy az eredetiben szignifikáns, a szinkronváltozatban pedig verbálisan ki nem egészített, „kommentálatlan” metakommunikatív jelek a hazai jelrendszerhez szokott néző számára elvesznek (gondoljunk pl. a japán szamuráj-filmeknek az európai nézők előtt teljesen ismeretlen sajátos mozgásrendszerére).<sup>12</sup> Mindenesetre a szinkronszakember két törekvés között választhat. Vagy megelégszik a nyelvi anyag szöveghű áttételével és a nyilvánvaló aszinkro-

nitások kiküszöbölésével, miközben a nézőre bízva a nem aszinkron, de a hazai kultúrkörben ismeretlen vagy más jelentésű metakommunikatív jelek értelmezését, vagy pedig az előbbieken túlmenve, megkísérel verbális kapaszkodókat adni a szinkron szövegében a metakommunikatív jelek megértéséhez. Természetesen az utóbbi esetben sem arról van szó, hogy a szinkron szövegébe valamiféle magyarázatokat kellene fűzni a vizuális jelek jelentéséről, hanem, hogy a szinkronszövegnek a metakommunikatív szinten többértelmű vagy értelmezhetetlen szituációkat egyértelműekké kell tennie.

Feltétlenül meg kell említeni, hogy a kultúrák közötti kommunikáció szempontjából a szinkronproblémának valószínűleg van még egy harmadik összetevője is a nyelvi anyag lefordítása és a metakommunikatív jelekkel történő összhangba állítása mellett. Ez pedig magát a filmnyelvet, a sajátos filmi kódot érinti, tehát a beállításokat, a kameramozgást, az idő- és térbeli bontást, a vágásokat stb. Kultúrantropológiai és összehasonlító kommunikációs vizsgálatok szerint a vizuális beállítottság, a vizuális ábrázolás vagyis a vizuális kód tekintetében is jelentős különbségek mutatkoznak kultúránként. Pl. egy kísérletben civilizálatlan indiánokat megtanítottak a filmezésre, majd felvevőgépet adtak nekik, hogy filmezzenek, amit érdekesnek tartanak. Az elkészült tekercekből kiderült, hogy a miénktől eltérő vizuális kultúrával rendelkező indiánok más szempontok szerint választották ki a

filmezés tárgyát és azt másképp is igyekeztek megjeleníteni, mint ahogy az a filmezéshez hozzászokott társadalmakban szokásos. Ennek alapján feltételezhetjük, hogy a nézőnek a más kultúrában (esetleg számára ismeretlen rendezői iskolában) kidolgozott és az általa ismerttől idegen filmi kódot maga magának kell értelmeznie, mintegy „fordítania.”

Mindenképpen az a tanulság vonható le, hogy a filmalkotások nyelvi anyagának akár még a legtökéletesebb szinkronizáltságú áttétele sem ragadja ki a művet eredeti kulturális háttéréből, hiszen a filmnek a nyelvekhez hasonlóan kultúrához kötött vizuális jelei nem fordíthatók, legföljebb csak értelmezhetők a szinkronban. A film lényegét adó vizualitás szintjén megőrződnek az eredeti kulturális kontextus jegyei még akkor is, ha a szereplők magyarul szólnak hozzánk, sőt, minél jobb a szinkron, annál többet éreztet meg a nézővel maga a fordított szöveg is az eredeti kulturális közegből. Ezért aztán teljesen természetes is, hogy a szinkronban magyarul beszélő film nem válik magyar filmmé. A szinkron funkciója nem is az, hogy olyanná tegyen külföldi filmeket, mintha itthon készültek volna, hanem, hogy a zavartalan nyelvi megértés biztosításával lehetőséget adjon a hazai nézőnek az idegen kultúrában született alkotások értelmezéséhez, minél teljesebb értékű befogadásához.

## *Szinkronizálás és tömegkommunikáció*

Többé-kevésbé kirajzolódott tehát a szinkronizálás szerepe és problematikája a kultúrák közötti kommunikációban. Most irányítsuk arra a figyelmet, mi jellemzi a szinkronizálást, mint a filmes tömegközlés egyik láncszemét, hiszen a kultúrák közötti kommunikációnak ez az esete a tömegközlés intézményrendszerében valósul meg.

Néhány szót mindenekelőtt a közönség és a szinkron viszonyáról. Magyarországon a statisztikák szerint átlagban 20 mozifilm és mintegy 50 tévéfilm készül évente. A mozikban és a televízióban megtekinthető összes többi alkotás idegen nyelven született. A rendkívül nagy filmigényű televízióban a technikai adottságok következtében csakis a szinkronizált alkotások élvezhetők. A mozikban ugyan sok a feliratos film, de ez valószínűleg inkább a szűk kapacitást, semmint a közönség tényleges igényét jelzi. A szinkronizáltság követelményét nem kell különösebben magyarázni: a szinkronizált film a közönség szemében könnyebben élvezhető, tehát jobb. Sokkal kevésbé fáraszt, mint a feliratos film, mivel az alkotás befogadása közben a nézőnek nem kell állandóan elvégeznie az írott szöveg és a beszélő szereplők kölcsönös azonosítását, hanem ugyanazt teheti, mint a hétköznapi gyakorlatában, amikor másokat beszélni lát és hall.

Vessünk egy futó pillantást magára a médiumra is, mely a filmet közvetíti. Szükséges-e valamilyen kü-

lönbséget tennünk a mozi és a televízió számára készült szinkron között? Erre vonatkozóan ugyancsak nincsen empirikus adatunk, de mégis nyugodtan igenel válaszolhatunk. A mozi mind a mai napig megőrzött valamit színházi jellegéből. A néző készül a mozira és akárcsak a színházban, ott is valamiféle katartikus élményre vár. E beállítottságánál fogva sokkal tolaerásabb, sokkal többnek hagyja magát kitenni, mint a tévékészülék előtt, családi körben, ahol a műsor a személyes, intim életszférába igyekszik becsempészni magát. Éppen ezért a mozi jobban elbíri a szélsőségeket, a pátoszt vagy a közönségességet, esetleg az obszcenitást. Mindez a képernyőn, a filmbefogadás másfajta szituációjából adódóan, bántó és provokatív lehet és elfordulásra ösztönözhet.

A szinkronizálás – most már a közlő oldaláról nézve – sajátos helyet foglal el a filmes tömegközlésben. A társadalom kommunikációs intézményrendszerében az a funkciója, hogy a más kultúrákból származó termékeket megszűrje, módosítsa a hazai közönség számára. A szinkronszakember afféle „kapuőr” szerepét tölti be: átengedi azt, ami átmehet, és változtat azon, ami eredeti formájában valamilyen oknál fogva nem mehet. Ebben a szelekciós munkájában sokféle valóságos vagy vélt elvárásnak igyekszik eleget tenni. Az elvárások egy része a megrendelőtől vagy a felettes intézményektől származik és explicite kifejtett elvekben és utasításokban vagy implicit utalásokban, valamint a szinkronszakember munkájának

értékelésében mutatkozik meg. Az intézmények szociológiai vizsgálatai a tömegközlésnek minden területén azt bizonyították, hogy a „kapuőr” funkcióját betöltő szakemberek, legyenek azok pl. újságírók vagy filmesek, még akkor is hozzáidomultak a megrendelőkhöz vagy a felettesek elvárásaihoz, ha a megrendelő sohasem fejezte ki ezeket explicit módon. Sőt az esetek többségében még valamiféle hiperkorrekció is felbukkan: a „kapuőr” ott is kirekeszt, ahol ez már tulajdonképpen indokolatlan és a külső elvárásokból nem magyarázható.

Az elvárások másik része a közönség oldaláról jön. Erről azonban a szinkronszakember a többi tömegkommunikátorhoz hasonlóan keveset tud, hiszen a tömegközlésben a közlő nem kap közvetlen, gyors és kimerítő visszacsatolást a közlés fogadtatásáról és hatásáról. Tudomásunk szerint Magyarországon nem született olyan tömegkommunikációs kutatás, mely a filmek szinkronjának hatását kutatta volna a közönség körében. Empirikus adatok hiányában a szinkronszakembereknek nem lehetnek határozottan körvonalazott fogalmai a közönség igényeiről, elvárásairól, ítéleteiről, ezért tulajdonképpen a saját feltételezéseit vetíti ki és így véli kielégíteni a közönség elvárásait.

A szinkronszakember tehát szociális elvárások hálójában dolgozik, ahol munkájának sikere, személyének megbecsültsége nagy mértékben attól függ, mennyire tesz eleget ezeknek az elvárásoknak. Az egyéni megoldások, a kezdeményezési lehetőségek mindenféle-

képpen a vázolt kereteken belül mozognak. Tanulságos ebből a szempontból az az NSZK-ban végzett vizsgálat, amelynek során szinkronszakembereket kérdőíves módszerrel a munkájukról alkotott véleményükben igyekeztek felmérni. Néhány érdekes adatot mutatunk be a vizsgálat eredményeiből.<sup>13</sup>

A szinkronszakembereknek több, mint 82%-a nem alkotótevékenységnek tartotta munkáját. 85% az eredeti alkotás hűséges visszaadásában látta feladatát, és mindössze 15% gondolta úgy, hogy művészi kompetenciája és saját művészi koncepciója is van. Atra a kérdésre, hogy milyen külső tényezők befolyásolják leginkább a munkájában, 80% egy felettes társadalmi intézményt (Freiwillige Selbstkontrolle – a filmforgalmazók saját, önkéntes cenzúrája) jelölt meg. Második helyre az egyház, harmadikra pedig a közvélemény és közízlés került.

Az elvárások kielégítésének módja a már korábban is említett tartalomelemzésből derült ki. Az eredeti szövegnek a szexualitásra, homoszexualitásra vonatkozó részletei szinte teljesen eltűntek. Az eredeti szöveg obszcén és trágár fordulatainak jó részét elhagyták vagy enyhébb fordulattal helyettesítették. Minden olyan részleten változtattak, amely a németekre, mint népre vonatkozóan valamiféle negatívumot tartalmazott. Ezek mellett számos kisebb, inkább az egyéntől, mint az elvárásoktól függő változást is regisztráltak az elemzők.

Az idézett vizsgálat egyértelműen bizonyítja, hogy

a módosítások jelentős része nem szinkronizálási problémára, nem a jelek átfordításának nehézségeire, hanem szociális tényezőkre vezethető vissza. Érdeemes lenne hazai viszonyok között is néhány hasonló vizsgálatot elvégezni a szinkronipar szerkezetének és a vele szemben támasztott elvárásoknak a feltérképezésére.

### *A szinkronkutatás az alkalmazott tudományok határterületén*

Befejezésül néhány szót arról, milyen lehetőségek állnak előttünk a filmszinkronizálás tudományos vizsgálatára és mit nyerhet mindebből a szinkron-szakma. A szinkronizálás a filmművészettel szorosan érintkező, sokszorosan összetett gyakorlati tevékenység, amely – éppen az összetettségénél fogva – sokféle tudományág szempontjából is vizsgálható. A filmtudomány mellett jelentős mondanivalója lehet a filmszinkronizálásról a kommunikációelméletnek, a tömegkommunikáció-kutatásnak, a pszichológiának, különösen a szociálpszichológiának, a szociológiának, a szemiotikának, a nyelvészetnek egészében is, de mindenekelőtt olyan ágainak, mint a fonetika, a fordítás-tudomány és a szövegelmélet. Ha e sokféle diszciplína között mégis pontosabban meg kellene határozni a szinkronkutatás helyét, legkézenfekvőbbnek az tűnne, ha alkalmazott kommunikáció-kutatásnak tekinte-

nénk. A kommunikációelmélet, mivel maga is határtudomány, kellően gazdag és széles fogalmi apparátussal rendelkezik ahhoz, hogy megfelelő kereteket biztosítson a szinkronizálás problémáinak, összefüggéseinek feltárásához és értelmezéséhez.

Természetesen sem az elméleti, sem az empirikus kutatásoktól nem várható, hogy egyszer s mindenkorra megoldják a szinkronizálás összes gyakorlati problémáját. Feladatuk sokkal inkább abban áll, hogy a különböző tudományágak eredményeinek alkalmazásával kapaszkodókat, szempontokat adjanak a szinkronszakemberek kezébe, ezzel segítve mindennapi munkájukat.

### *Irodalom*

1. A kultúrák közötti kommunikációról: Smith (ed.), *Communication and Culture*. Holt, Rinehart & Winston, New York, 1966.
2. A filmalkotásokat szervező kódokról részletesebben: Horányi Özséb, *Jel, jelentés, információ*. Magvető, Budapest, 1975.
3. A fordítás nyelvészeti problémáiról lásd pl.: Nida, *Linguistics and Etymology in Translation Problems*, in Dell Hymes (ed.).
4. Erről lásd: Boas, *On Grammatical Categories*, in Dell Hymes (ed.)

5. Erről jó összefoglaló: Role, Socialization and Expressive Speech, in Dell Hymes (ed.).
6. Nyelv és kultúra sokrétű összefüggéseiről: Dell Hymes (ed.) *Language in Culture and Society*. Harper & Row, New York, 1964.  
Edward Sapir, *Az ember és a nyelv*. Gondolat, Budapest, 1971. (fordítás).
7. A vizsgálat leírása: Otto Hesse-Ouack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. Ernst Reinhardt Verlag, München–Basel, 1969.
8. Az emberi jelrendszerekről: Greimas, Jakobson et al. *Sign, Language, Culture*. Mouton, The Hague, 1970.  
Horányi Özséb – Szépe György, (ed.) *A jel tudománya* (fordítás-gyűjtemény). Gondolat, Budapest, 1975.
9. Erről magyarul lásd: Roman Jakobson, *Hang, jel, vers* (fordításgyűjtemény). Gondolat, Budapest, 1969.
10. A nyelv nélküli kommunikáció (metakommunikáció) jelenségeiről: Ray Birdwhistel, *Kinesics and Context*. Ballantine Books, New York, 1970.  
Buda Béla. *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtár, Budapest, 1974.

11. Az adatok az alábbi cikkből származnak: Hall, *Hallgatólagos feltevések a társas kommunikációban*, (fordítás) Tömegkommunikációs Kutatóközpont Szakkönyvtár, Budapest, 1972
12. A problémára jól rávilágít: Papp Ferenc, *Filmszinkronizálás és szemiotika*, *Rádió és Televízió Szemle*, 1969/4.
13. A vizsgálat leírása: Otto Hesse—Ouack, i. m.

**Papp Ferenc**

## **Filmszinkronizálás és szemiotika**

A korunk emberére zúduló információáradat egy sajátos aspektusáról szeretnék az alábbiakban szólni. Nevezetesen: arról, hogy ezekre az információkra, épp mint információkra, az jellemző, hogy nem maguk a dolgok jönnek el hozzánk (ti. a mozi vetítővásznára, képernyőnkre), bármennyire is az a látszat, hanem csupán egyezményes, társadalmilag szentesített *jelek*. (A jelekkel foglalkozó tudományt hívjuk szemiotikának.) Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy egy-egy torzításmentes, tiszta híradóképkecska „maga a valóság”, s azt a hozzáfűzött kommentárral együtt a néző hibátlanul meg fogja érteni. Ezt a hitet szeretném egy kissé megingatni az alábbiakkal. A szinkronizálás területén a legtapinthatóbb a jelzett félreértés, itt ölt legdrámaibb formát. Úgy gondolhatnánk, lefordítottuk magyarra azt, ami a filmben jelszerű, ami érthetetlen, amit le kellett és lehetett fordítani – a többi, ti. a képek, a hangok (akár a nemzetközi szalagot vettük át, akár, amint ez a tévéfilmek esetében tudomásom szerint általános vagy általánosabb, a hangmérnökünk keverte azt hozzá) stb.: hát azt már min-

den csecsemő megéri, azok nem jelek (tehát nem konvencionálisak, nem valamely nemzeti vagy kulturális körhöz kötöttek, hanem összeművek). Ha egy erdőt látunk, akkor az erdő, ha az egyik szereplő csámcsog, akkor az egy nevetlen fickó, s a hangmérnök boldogan fogadja a szakmai zsűri elismerését az egész termet betöltő csámcsogásért stb.

Az alább következők értelme az, hogy megmutassam: az erdő nem erdő, a csámcsogás nem csámcsogás, vagy pontosabban: hogy meg kell értenünk és értetnünk az idegen erdőt is, meg az idegen csámcsogást is, hogy ezek a dolgok sem maguktól értetődőek.

### *Mik a jelek és hol vannak?*

Hozzávetőlegesen mondjunk annyit, hogy a továbbiakban célszerű jelnek tekinteni minden olyan dolgot, ami nem önmaga (például: egy konzervdoboz, amelyből a kempingben eszünk, nem jel, hanem konzervdoboz, ugyanez a konzervdoboz egy bizonyos irányzatú képzőművészeti kiállításon elhelyezve már jellé válik), ami önmagán titokzatosan, vagyis egyezményesen, csak a beavatottak számára érthetően, túlmutat. A jelek összessége és az összeszerkesztésükre vonatkozó szabályok alkotnak egy nyelvet. A beavatottak, a nyelvet értők elterjedtségi köre a nyelvtől függ – az egyébként igen titokzatosan hangzó ún. magyar nyelvi jeleket (mint: *szék, lát, ronda* stb.)

nagyon jól értik és használják tízegynéhány millióan, a kalaplengetés-kézfogás stb. jeleit értik és használják vagy párszáz millióan (bár feltehetően jóval kevesebben, mint az össz-emberiség fele). Tanulni kell az egyes művészetek sajátos „nyelvét” (jelrendszerét) is, országa és művészete, sőt ezen belül művészi irányzata válogatja, hányan értik valóban ezeket a sajátos nyelveket. És így tovább: jel, vagyis hang, kép, dolog, mozdulat, amelyet jól látunk-hallunk, de amely konvencionálisan nem önmaga, amelyet tisztán társadalmi okokból külön meg kell értenünk, rengeteg van, tele van vele szinte egész emberi világunk, jel mindenütt van, ahol ember van.

Persze, nagyon könnyű lenne a dolog, ha a világon csak ilyen értelemben vett jelek lennének: akkor állandóan résen lennénk, állandóan kérdezősködnénk a helyi szokások, helyi értelmezések felől. A baj éppen az, hogy rengeteg *nem-jel* is van: hangok, képek, dolgok, mozdulatok, amelyeket jól látunk-hallunk és amelyek konvencionálisan *nem* mutatnak túl önmagukon. Amikor tehát külföldi környezetben (külföldi szereplőkkel) lejátszódó esemény tanúi vagyunk, akkor a nézőnek először is el kell döntenie: *mi jel* és *mi nem jel*. (Erre ő persze, szegény, nem gondol, de ez még csak tovább súlyosbítja a helyzetet a megértés folyamatában.) Csak egyetlen példát erre. A „Fal” című filmben Conchának, Pablo feleségének ruhátlan bal felső karja két ízben is elég hosszú ideig jól látható, szinte premier plan-ban. E karon természetesen

jól látható a himlőoltás is. Számunkra – ne legyünk túlságosan európa-központúak: legfeljebb néhány százmillió ember számára – teljesen világos, hogy itt semmiféle jelről nincs szó: ez csak egy himlőoltás helye. További százmillióknak esetleg fel sem tűnik a dolog, egyszerű karcolásnak vélik, mert nem ismerik magát a jelenséget. Ám még további százmilliók lehetnek olyanok, akik ezt például (kaszt) jelnek vélik, tudatuk küszöbén valahol ezért el is kezdenek gondolkodni: vajon melyik kaszt jele lehet ez és mi ennek a jelentősége a cselekmény szempontjából. (Természetesen megfordítva is áll a dolog: a mi nézőink „nem-jel”-ként, szépségflastromként vagy anyajegyként foghatnak fel olyan valóságos, társadalmilag érvényes jeleket, amelyeknek azután valóban esetleg dramaturgiai funkciója is lehet, de amelynek mindenesetre közölnek valamit az adott jelrendszerbe beavatott nézővel.)

A jel tehát, bár mindenütt ott van, megszólalásig hasonlít a nem-jelekre. (A szó szoros értelmében a megszólalásig: amíg meg nem kezd szólalni, beszélni a beavatottak számára.) Sőt még magát azt is, hogy valami jel-e vagy nem, csak akkor tudjuk eldönteni, ha legalább nagy vonalakban ismerjük az adott környezetben érvényes jelek rendszerét. Vagyis a néző circulus vitiosusba kerül: ahhoz, hogy meg tudja fejteni a jeleket, tudnia kellene, hogy egyáltalán hol is vannak a jelek. De ahhoz, hogy ezt tudja, ismernie kellene magukat a jeleket. A naiv nézőben fel sem

merül e nehézség tudata. Ő azt hiszi, hogy csak a nyelv (ti. a természetes magyar, német stb. nyelv) a konvencionális, minden más – a természettől, születésüinktől adott, összemberi. Ebből súlyos probléma adódik, még modern, felvilágosult, művelt emberek körében is.

### *Valóban némák-e a németek?*

E problémát egy rövid művelődéstörténeti visszapillantással kezdem. A magyar *német* és *néma* szavak minden valószínűség szerint szláv eredetűek. A szláv nyelvekben pedig e két szó közös gyökerű: az első jelentés éppen a ‚néma, beszélni nem tudó’ volt, ezt vitték át azután azon idegen nép képviselőire, akikkel a legtöbbet érintkeztek. Egy korai, naiv elképzelés szerint tehát az, aki nem szlávul beszélt – néma volt. Egészen hasonló a *barbár* szó eredete: a görögök a *barbaros* hangutánzó szóval jelölték a nem görögül beszélőket, a szó eredeti jelentése tehát valami ilyesféle volt: *blabla*, aki nem görögül beszél, az blablázik. A technika fejlődésével, békével és háborúval, kereskedelemmel és hódításokkal a különféle nyelveken beszélő emberek azután közelebb kerültek egymáshoz, megszokták és egész természetesnek vették, hogy a szomszédok másként beszélnek, mint ők, – de azért a szomszédok is beszélnek, immár csupán a *német*, *barbár* stb. féle szavak története tanúskodik egy ko-

rábbi naiv elképzelésről, a nem filológus nyelvhasználó erre már természetesen álmában sem gondol. Ez jó dolog.

Az már azonban távolról sem jó, hogy ugyanaz a mai ember általában arra nem gondol, hogy „a” nyelven (ti. a természetes magyar, német, orosz stb. nyelven) kívül számos más nyelv, vagyis konvencionális jelrendszer van, hogy e jelrendszerek határa általában elmosódottabb, mint a természetes nyelveké (rendszerint több természetes nyelvi közösség is beletartozik ugyanabba az átfogóbb jelrendszer-használó közösségbe, ez utóbbi jelrendszerek tehát némi joggal tűnhetnek nemzetközinek, egészen általánosnak), hogy ezekben az egyéb, nem nyelvi jelrendszerekben számos dialektus van stb. A technika pedig behozta a lakásunkba, karral elérhető távolságra elénk nem csupán az idegen beszédmódokat, hanem az idegen mozgást, öltözködést, viselkedést; jó időben egy magyar többet van Japánban vagy Mexikóban nap mint nap, mint saját hazájában – ott „van” abban az értelemben, hogy magyarul magyaráznak neki bizonyos dolgokat (ezt elhiszi vagy nem – más kérdés), de ő a saját szemével lát mindent és a szemének már csak hinnie kell. Ebből az alapállásból olykor megfogalmazatlanul, olykor szóban is megfogalmazva olyan vélemény szűrődhet le, hogy ebben és ebben az országban az emberek „neveletlenek”, „udvariatlanok”, „barbárok” stb., stb. Pedig a legtöbb esetben mindössze arról van szó, hogy a néma-német történeti naiv téve-

dés ismétlődik meg tömegesen, napjainkban: a „saját szemmel látott” dolgok egyszerűen egy más jelrendszerhez tartoznak, de nem okvetlenül jelentenek valóban blablát, barbárságot, némaságot. (Természetesen az idegenek között is vannak, akárcsak nálunk, valódi barbárok, huligánok stb., mint ahogy a németek között is voltak annak idején valódi némák – de ezeket ilyen alapállásból nem lehet felismerni.) Ez elég hihetetlennek tűnhet, ezért nem sajnálok valamivel több példát felhozni rá.

*Objektív példák* („magyar” reakció nélkül, de a reakció könnyen kiszámítható): Ha egy angol gentleman felé az utcán egy ismerős lady közeledik, először a ladynek kell a férfit köszöntenie. Ha két ismerős angol vagy orosz férfi találkozik, nem emelnek okvetlenül kalapot egymásnak. (Az angoloknál mind a kalapemelést, mind a szavakban kifejezett köszönést egy sajátos kacsintás-féle is helyettesítheti ezen kívül.) Két angol férfi csak a legritkább esetben fog kezét (hosszú, veszedelmes stb. út előtt vagy után). Hasonló szituációban orosz ismerősök (barátok) bizonyos meghatározott rend szerint háromszor arcon csókolják egymást.

*Szubjektív példák* (a más jelrendszert használók reakciójával együtt): Idősebb angol hölgyet (tanárnőt) megkérdeztem: mi van akkor, ha az étkezés befejeztével a kést-villát egymás mellé téve azokat a tányéron nem magam felé fordítva, hanem jobboldalt helyezem el (ahogy nálunk szokásos is). Ő egészen elsápadt és

kb. így válaszolt: „Az borzalmas dolog lenne, azt legfeljebb csak valamilyen egészen vad, kulturálatlan amerikaiak tehetik.” Egyetemi hallgató felelete államvizsgán, marxizmusról, az erkölcsről szólván: „Korábban egyes törzseknél a fiatalabb generációk tagjai megették szüleiket, amikor azok már elöregedtek. Ezeknél a törzseknél ebben az időben természetesen nem is beszélhetünk erkölcsről.” Fél évet Kijevben töltött magyarországi orosz tanárnő ma is rendkívüli neveltlenségnek, bárdolatlanságnak tartja, hogy őt ott ismeretlenek (utcán, boltban) így szólították meg „Zsenscsina!” Magyar anyanyelvű fiatal értelmiségi nő nem tudott igazán összelegedni egy szintén magyar anyanyelvű, hasonló korú és foglalkozású kolozsvári vendégnővel, mert az ízes-szép magyar beszédében magázta őt. És így tovább, világos a konklúzió: csak a mi jelrendszereink léteznek, de azok nem is jelrendszerek, hanem öröktől adott, örök és összemberi „tulajdonságok”, aki azokat nem ismeri, az barbár, süket, néma, idióta. Különösen, ha még hozzá magyarul is beszél, tehát „igazán tudhatná, hogyan kell viselkedni, öltözködni stb.”

### *Milyen nemzetiségű a szinkronfilm?*

Azt hiszem, e szempontból a szinkronfilm fő veszélye éppen ebben a „különösen, ha magyarul is beszél”-ben van. A feliratos film esetében egyetlen pillanatra

sem lehet elfeledkezni annak külföldi „nemzetiségéről”. Még talán a tévéhíradó sem ilyen veszélyes: megjelenik a képernyőn a Ferihegyi repülőtér jól ismert képe, ünneplő civilek, díszszázad, futószőnyeg (felnőttek már rég abbahagyhatták a játékot, behunytt szemmel és kikapcsolt füllel isszák a feketéjüket, a képernyőre csupán néhány újszülött és szemiotikus bámul), a jól ismert magyar riporter közli, hogy X. Y. érkezett külső Dél-Guineából. Ezek után semmi sem csodálatos: az illetőn fehér hálóing van vagy csupán nemes egyszerűséggel néhány virágfüzér és fügefalevél, a földig hajol háromszor vagy megcsókolja az őt fogadó minisztert – teljesen mindegy, ő a messziről jött *idegen*. (Bár, bevallom, nekem a mai napig kellemtelenül borsószik a hátam, ha azt látom, hogy férfiak csókolják meg egymást: engem csak az apám szokott megcsókolni, én meg csak a fiamat. Ugyanakkor egészen természetesnek veszem, hogy társaságbeli hölgyeink derűre-borúra megcsókolják egymást üdvözlésként – egészen nyilvánvaló tehát, hogy itt is csak konvencióról van szó.)

A jó szinkronfilm azonban kétes nemzetiségű, sőt, úgy sejtem: az átlagos néző meg is feledkezik arról, hogy tulajdonképpen nem magyar filmet, nem magyar embereket lát, még akkor is, ha hangról-képernyőről jól ismeri a szinkronszínészt. Több mint egy évtizede nálunk él egy orosz kartársnő, aki nagyon jól tud magyarul. Mivel minden évben hónapokat töltött otthon, a Szovjetunióban, jól ismeri a szovjet színé-

szeket is, persze a magyarokat is, hangról-képről egyaránt. Mégis nagyon élcsodálkozott, amikor megkérdeztem, hogy tetszett neki Rajz János a „Kortársaink” Nyitocskin-szerepében: neki nem is jutott az eszébe, hogy az a jól ismert Rajz János félreismerhetetlen hangja, a Nyitocskin az Nyitocskin volt, vagyis N. Plotnyikov, akit szintén jól ismer és szeret. Épp egy olyan jellegű filmnél persze, mint a „Kortársaink”, egyetlen pillanatra sem lehet megfélekedni arról, hogy ezek a (magyarul beszélő) szereplők orosz viszonyok között vannak, másfajta filmeknél a nemzeti hovatarozás zavara még nagyobb fokú lehet. A természetes nyelv, mint mégiscsak a legfontosabb jelrendszer, nyilván kiemelt légkörteremtő erővel bír. A jól gördülő, pontos („szinkron”), de mégis nagyvonalú szinkronizálás esetében a közönség alig-alig veszi észre a kisebb-nagyobb aszinkronitásokat, melyeket pedig a szakmai (vállalati) bizottság oly szigorúan számon szokott tartani. (Hozzáértő bel- és külföldi hangmérnökök szerint Ruttkai – „különösen eleinte” (!), amint mondták – teljesen leszakadt Elizabeth Taylorról a „Nem félünk a farkastól”-ban, az egész film mégis a zsüri egyhangú döntésével megkapta az 1969-es szinkronfilmfesztivál nagydíját. Ruttkai külön a női alakításért járó díjat – mindez annyira vitathatatlan volt, hogy a zsüri kb. 10 másodpercet fordított e két döntés meghozatalára, hogy azután kb. három óra hosszat vitatkozzon az egyéb díjakról.) Vagyis elhiszi a közönség, hogy valami egységes ma-

gyar lény mozog a vásznon – „hiszen magyarul beszél”. Ugyanez a közönség süketen és vakon megy el az egyéb csatornák közvetítette jelek mellett, gyakrabban azonban érzékeli, hogy valamely jelek vannak, de nem érti őket, érteni véli, s a valóságban félreérti az egyéb csatornán érkező jeleket, és így tovább.

A továbbiakban néhány ilyen „egyéb csatornáról” szeretnék szólni külön-külön.

### *Kép, képkivágás*

Ha valami egészen egyetemesnek, összemberinek látszik, akkor éppen a képkivágás az. Így veti fel ezt a kérdést Eisenstein is (1929). A japán rajzoktatást, ahol „a rajzoló megtervez egy beállítást” (i. h. 190) mintaszerűnek tartja maga és irányzata számára. ezzel a módszerrel jellemez egy általános filmirányzatot, különböző országokban. Ilyen értelemben teljesen igaza is van. De egy más szempontból, azt hiszem, vitába kell szállnunk vele, vagy pontosabban: az általa jól s igazul elmondottakat talán ki kell egészítenünk. Éspedig a címzett, a néző szempontjával. Vajon, ahol már az iskolai rajzoktatás olyan, amilyennek Eisenstein jellemzi, ahol, mint azt nemrég mi is láthattuk nálunk, a virágágak elhelyezésének külön tudománya-művészete van: vajon az operatőr nem eleve gazdagabban bánik-e ezzel az eszközzel, vajon a néző számára nem több információt hordozhat-e épp ez a

csatorna? Európai-amerikai filmek japán fogadtatásánál el tudok képzelni olyan „hímlőoltás-helyzetet” (hogy egy fentebbi példánkra utaljak), amikor is japán néző többet olvas ki a külföldi filmből, mint ami benne van, ott is jelet lát a képkivágásban, ahol azt az európai néző fel sem fogta – s ahol az talán az operatőr intenciója szerint sem szerepel, vagy nem tudatosan szerepel. Ezek az információk vagy álinformációk azután növelhetik vagy csökkenthetik a japán néző esztétikai összélvezetét, elég nehéz lenne ezt nyomon követnünk, hiszen egy számunkra idegen s – Eizenstein óta – legfeljebb szorgalmasan tanult nyelvről van szó, olyan nyelvről, melyet ott évezredek óta természetesen, anyanyelvként „beszélnek”.

Eizenstein az idézett helyen nem szól magáról a képről, az ábrázolt tárgyról, amelyet ilyen vagy olyan módon kivágtunk. A képkivágás és maga az ábrázolt tárgy valóban eléggé eltérő dolgok, itt csak a rövidség kedvéért beszélek róluk egy pont alatt. Nem lehet kétséges, hogy maguk az ábrázolt dolgok még inkább kultúrához kötöttek, konvencionálisak, jelszerűek. Erre itt csak néhány példát szeretnék felhozni (vö. Papp, 1971).

A finnben van egy szó: *suo*, melynek jelentése a szótár szerint „mocsár”. Egy néhány évvel ezelőtt nálunk járt finn tudós, a finn nyelv kiváló ismerője és lelkes propagálója, magyar nyelvű előadásában saját anyanyelvét mocsárhoz hasonlította: amint a mocsárban nem rothad el, úgymond, a belesüllyesztett faág,

hanem elszenesedve megtartja eredeti alakját, ugyanúgy a finn nyelvbe egykor belemerült kölcsönzések (pl. a régi germán kölcsönzések) ősi alakjukat megtartva élnek benne tovább. Tette mindezt igen lelkes, sőt érzelmesen meghatott szavakkal. Nem hiszem, hogy bármely magyar (német, orosz stb.) tudós ugyanilyen szépen és lelkesen tudna beszélni a mocsárról. De vigyázzunk: ha legközelebb egy jó finn filmben, melyet jó operatőr készített (a gyengébb talán nem érzi ezt annyira), mocsarat látunk, lópvirágokkal és szépen, lassan szenesedő (a világért sem rothadó!) ágakkal benne, ezzel mondani akarhatott nekünk valamit a rendező, az operatőr, de – enyhén szólva – nem okvetlenül azt, amire mi első pillanatban gondolnánk. (Megjegyzem, éghajlati, mikroflóras stb. tényezők játszhatnak szerepet a mocsár ilyen alakulásában, ám a lehetséges okok boncolásába itt nem kívánok belemenni.)

Idestova két évtizede lesz, hogy orosz professzorral beszélgetve oroszul, megemlítettem neki egy faházat (drev'annyj dom), ahová pihenni menni készülök. Megintett, hogy a „faház” kifejezést némi lekicsinyléssel ejtettem ki: neki, az oroszoknak a faház – az valami illatos, szent jó dolog, nemrég még majdnem egész Oroszhon faházakból állt! Ezt az emlékeimet felfrissítette egy mostanában nálam járt svéd kolléga: legalább 10–15 percen át lelkesen, szinte könyvekkel a szemében ecsetelte, milyen remek faházban lakik (finn) feleségével, milyen remek az, amikor ég a

kandalló, pattognak a falak a kinti hidegtől, milyen rugalmas járás esik benne, mintha az anyja puha tenyerében járna az ember – és így tovább. Ilyesmi lehet tehát a svéd–finn–szovjet filmekben a felvetődő faház jelentése! Ám van emlékem arra is, amikor ugyanez a kép egészen más jelentést kaphatott mai orosz viszonyok között. Magyar barátommal, hangosan magyarul beszélgetve járkáltunk Moszkva egyik kerületében: csodálatos fotókat készítettünk úgy, hogy előtérben látszottak azok a bizonyos faházak, udvarukon száradó fehérneművel és egy-két régi típusú Moszkviccsal – a háttérben pedig a már felépült vagy még éppen épülő s így hatalmas toronydarukkal körülvett felhőkarcolókkal. Objektívet ugyan nem tudtunk cserélni, de legalább a mélységélességgel játszottunk, hol a faházakra, hol a távoli perspektívára állva rá élesen. Ezen művészi tevékenységünket azonban megzavarta egy arra elhaladó fejkendős néni, aki a foga között ráncmorgott egy nyomdafestéket nem tűrő szitkot (ennek, mint mindketten szenvedélyes orosz nyelvészek, nagyon örültünk: egyetemi körökben ilyet ritkán lehet tanulni), így folytatva „... egy frászt sem értenek itt és mindenféle rondaságot lefényképeznek!” (Nagyon lényeges hozzátenni, hogy az ő szemében épp a kép kivágás más lehetett: ő nem a múltat-jövőt összekötő faház-felhőkarcoló képét látta, mint mi, hanem ezt: „előtérben: két külföldi fényképész, háttér: ócska faházak” – a felhőkarcolók az ő látószögébe már nem értek bele.) A „faház” hasonló

jelentését tapasztalhattam más alkalommal egy kisebb orosz vidéki városban járva: az engem vendégül látó egyetemi kolléga mindenáron az épülő új házakat (melyek nagyon unalmasak és sablonosak voltak) ajánlotta fényképezésre és, hogy meg ne bántsam, szinte csak lopva tudtam számos felvételt készíteni városuk bámulatosan szép faházairól (melyek egyikében ő is lakott), ahol csak az ablak, vagy az ajtó kerete maga valami csodálatos, mindenütt más és mégis egységes stílusú, fából faragott valóságos csipke volt. A „faház” tehát egy mai szovjet filmben nagy valószínűséggel jelent valamit, hozzá érzések, a múlt jó vagy rossz álmai kötődnek, szenvedélyek és szenvedések, a faház hasonlíthat egy gazdag értelmű szóra, mint: *szerelem, nő, proletár* – minden attól függ, milyen kontextusban, milyen intonációval használjuk, lelkesen-e vagy megvetéssel, álmodozva vagy kiábrándulva. A rendező és az operatőr költőpárosától függ, hova, s hogyan illesztik be ezt a „szót”.

És még egy orosz példa – talán már nem is annyira a képre, mint a megvilágításra. El tud képzelni az olvasó egy egész nyírfaerdőt nyáron? Az ég a lombzattól sötét és egyszerre csak mesében érzi magát az ember: a törzsek erdeje világos, világít a sok fehérség – alulról fölfelé, az árnyékok ennek megfelelően nem „hullanak”, ahogy költőien mondani szokták, hanem felfelé szállnak: az ember szórt árnyéka, ha lenne is, az égre hullana. Ez a megvilágítás is sok jelentésű

lehet, éppúgy, mint maga az erdő, mely ilyenképpen már nem, vagy nemcsak a sötétség szimbóluma.

Nem sorolok további példákat. Ha egy száraz filológus, mint e sorok írója, jártában-keltében léptenyomon ennyi jellé alakítható dolgot lát, mit mondjunk egy jó operatőrre, aki népe-nemzete szemével, hazai fényekhez és árnyakhoz szokott teremtő nézésel jár mindenütt, filmjét forgatva otthon és külföldön egyaránt? Az operatőrre, aki egyenesen arra született, hogy egyre újabb és újabb jeleket formáljon a tárgyakból, azok kivágásaiból, megvilágításából? Nyilván vannak és mindig is lesznek rossz filmek, ahol esetleg csak a szereplők beszélnek – de épp a jó filmekben akár szó sincs (vö. Kopár sziget), a szó és a kép versenyez egymással. A szavakat lefordítottuk, jó – de vajon a képeket megérti-e a szinkron néző?

### *Hangok, zörejek, zene*

Első pillanatra a hangyi kíséret se látszik nemzethez, kultúrához kötöttnek. Pedig ez a terület sem problémamentes.

A fő probléma valószínűleg itt is abból adódik, hogy ezt a csatornát sem veszi komolyan (tudatosan) a néző. Amikor kifejezetten orosz zenét, olasz operát stb. hallgat – akkor „be van állítva” annak vételére, mint a tévéhíradó nézője az idegen vendég fogadására. Itt azonban a néző nem szedi le külön a filmről a

zenét (ha leszedi, akkor már rendszerint baj van a hangmérnöki munkával), tehát nagyobb a veszélye annak, hogy nem érti meg vagy félreérti (gondolok arra az esetre, amikor valóban az eredeti hanghatásokat kapja a nemzetközi szalagról).

Csak egyetlen példát. A néhány hónappal ezelőtt bemutatott Anna Kareninában többször lényeges szerepe van a zenének, így például áthidalja egy haldoklási jelenet és egy házasságkötés ellentétét. Természetesen egészen durva, nyílt példa, annyira feltűnő a zene önálló szerepe – ám megfigyelésem szerint a közönség néhány másodpercig teljesen tehetetlen, nem ismerve a pravoszláv házasságkötési zene (orosz környezetben nyilván rögtön kiérzett) motívumait, melyet tetéz a házasságkötés számára idegen szertartása („koronázás”), nem tud eligazodni a vásznon az események között.

Más esetekben persze finomabban, áttételesebben léphetnek fel ugyanilyen zavaró momentumok.

A ridegebb, ritmizáltabb magyar zenéhez szokott közönség olykor „illetlenül” nevet egy-egy „túlságosan csöpögős” külföldi filmjeleneten. Valóban, nem egyszer önmagában is érzelmős egy jelenet, egy-egy egész alkotás, azonban ezt a kiinduló kedvezőtlen állapotot még csak fokozhatja a zene, máskor jó alkotások (vagy viszonylag jók) válthatják ki így a közönség értetlenségét.

Persze, mint a képekben, itt is vannak bőven tel-

jesen vagy majdnem egyetemes jelenségek. Ki tudná elfelejteni például a már említett Kopár sziget „víz-merés-hangját”?

### *Gesztusok, mimika*

A szinkronfilmben a hősök magyarul beszélnek ugyan, de más „nyelven” gesztikulálnak, más az arcjáték-rendszerük stb. Erről a kérdésről korábban valamivel részletesebben írtam (1968). Nemrég megjelent egyetemi orosz leíró nyelvtanunkban külön fejezetet szentelek e kérdés, valamint az illemszabályok orosz vonatkozásának, annyira fontosnak tartom, hogy jövőendő orosz tanáraink ezeket az orosz „nyelveket” is ismerjék. Itt csak egy-két példa szinte címszerű felsorolására szorítkozom.

Az „igen” és a „nem” gesztusa távolról sem csak a „bólintás” és a „fejrázás” lehet, vagy ennek az ellenkezője (például a bolgárok között – erről részletesebben vö. Jakobson 1969). Amikor számolnak, vagy „egyet”, „kettőt” stb. mutatnak, a magyarok, az oroszok, az amerikaiak stb. más-más gesztusokkal élnek.

Vannak szó nélküli gesztusok is. Ilyen például orosz körben a beszélő saját nyakának megfricskázása ivásra való felhívás céljából. (Erről is vö. Jakobson i. h., ugyanott egy sajátos szubjektív értékelést is látunk e gesztus idegen által történt meg nem értésére vonatkozóan.) Nemrég egy néprajzi tanácskozáson mutat-

tam be egy kaukázusi köszönés-formát (csak a férfiak gesztusnyelvében ismeretes): a találkozókat hátulról kölcsönösen megtapogatják egymás derekát. (Vö. ezzel az alkalmasint mediterrán kiindulású „kéznyújtás” gesztusát: a kaukázusiak mintegy kölcsönösen ellenőrzik, nincs-e a másik övében fegyver hátul, mi pedig magunk mutatjuk: „látod, itt a tenyerem, fegyvertelen vagyok.”)

A mai művelt emberek nyelvében, a szinkronizálás szerencséjére, bár nemzetenként változó arányban (vö. olaszok–angolok!), de csökken a gesztusok közvetlen szerepe. Amikor mégis előfordulnak ilyenek, rendszerint megfelelő szavak is kísérik őket és ezt magyarul a szájukba adva a néző legfeljebb nem veszi észre, hogy egy másik csatornán is ugyanaz „hangzott” el.

### *Viselkedés, illemszabályok*

Mint fentebb is láttuk: az illemszabályok részben gesztusokban (kalapemelés, kéznyújtás stb.) részben természetes beszédben megnyilvánuló cselekedeteket (tegezés-magázás) írnak elő vagy tiltanak meg. Az előbbieket természetesen áthághatatlan akadályt jelentenek szinkronizálásakor, hiszen a képeken rögzítve vannak.

Am nem mentesek minden veszélytől a nyelvileg kifejeződő, tehát végső soron fordítható (a dramaturg

által megoldható) udvariassági szabályok sem. Erre csak egyetlen példát. Az Anna Karenina (Debrecenben legalábbis) telt házak előtt ment, az ezzel járó felfokozott kollektív várakozás, eleven, érdeklődő légköre mellett. Nos, ebben a légkörben hangzik el az éppen hazatérő Kareninnek arra a kérdésére, hogy mit csinál a felesége, az öreg lakáj illetően válasza: „Szergej Alekszejevicsel foglalkozik”, mire a közönség hangos nevetésre fakad, mely a következő képsorok alatt ideges, magyarázkodó morajjá változik. Anna Arkagyjevna ugyanis, amint ez rögtön kiderül, a kisfiával foglalkozik (zongorázni tanítja): ő az a bizonyos Szergej Alekszejevics – és nem Vronszkij, akire a közönség a név és apanév hallatán egyöntetűen gondolt! Jegyezzük meg, hogy a közönség ezek szerint már nem keveset tud az orosz nyelvi etikettből, nevezetesen azt, hogy ha valakit nevénapanevének szólítanak, akkor az megtiszteltetés, ugyanakkor persze nem lehet várni a közönségtől, hogy egy Tolsztoj-regény név- és apanév rengetegében konkrétan meg is jegyezze magának, kicsoda Anna Arkagyjevna, Szergej Alekszejevics stb. Ezért gondoltak elsősorban és azonnal Vronszkijra. A helyes fordítói megoldás, amely visszaadta volna Tolsztoj valódi intencióját (hiszen itt az ő intenciója szerint is nevetni kell – de máson!), kb. ez lett volna: „A fiatalúr önagyméltóságával foglalkozik” (bár lehet, a „fiatalúr” is az ifjú szeretőt juttatta volna a közönség eszébe).

## *Néhány tanulság*

Azt hiszem, éppen a szakemberek (szinkronrendezők, dramaturgok, színészek – a hangmérnök tevékenységét alig-alig érintettem) számára vajmi kevés újat mondtam, az itt leírtakat érzik ők mindennapi gyakorlatuk során. Mégis, szeretnék explicite is némi tanulságot összefoglalni – remélem, ezekkel a tanulságokkal ők is egyetértenek.

Tehát: dramaturgnak-rendezőnek-színésznek egyaránt nehéz dolga van, amikor az idegen alkotást *a)* meg kívánják érteni, *b)* a jól megértett alkotást minél teljesebben tolmácsolni is kívánják. Azért nehéz a dolguk, mert míg egy írott regényben az író mindent a szavak csatornáján keresztül közöl (tehát például nem csupán leír egy erdőt, de e leírása során többé-kevésbé még mindig szavakkal érzékelteti, hogy milyen benyomást keltett benne, a hősből stb.), amíg még egy írott drámában is nem csupán a szereplők szavaira vagyunk utalva, hanem egyes rendezői utasításokra is, addig a szinkron lefordítható nyersanyaga a filmben közlendő és közölt információnak csupán egy részét tartalmazza, filmje (rendezője, operatőre, színésze stb.) válogatja, mekkora részét. A többi információt a vágóasztal mellett ülő dramaturgnak kell kibányásznia a fentebb elemzett „egyéb csatornák”-ból: sőt még a hangzó beszédnek is lehetnek olyan velejárói (mindig is vannak olyan velejárói!), amelyeket csak ott, az adott élő hangzásból lehet kihámozni.

(Azt, hogy „Maga csúnya!”, lehet nagyon kedvesen is mondani, a nyersfordítás írott „Nagyon szeretem” mondata elhangozhat a legmélyebb utálat kifejezésével is stb.) A dramaturgnak rendkívül érzékenyen kell reagálnia ezekre a felhangokra, nagyon jól kell ismernie nem csupán a nyelvet, hanem azt az idegen világot is, amelyből fordít, hogy mindent maradéktalanul és helyesen megértsen. A fenti néhány példával kívántam illusztrálni, mennyire nehéz feladat ez.

És ezt egy nem kevésbé nehéz feladat követi: a jól megértett, teljes információmennyiséget kiállításokra tördelve, ezen belül lehetőleg a szinkronitáshoz maximálisan ragaszkodva, mégis szabad és természetes, a hősre jellemző magyar beszéddel pótolni. Nem egyszerű fordítás ez! Ahol a dramaturg tudja, érzi, hogy honfitársai egyes dolgokat a jelzett okokból nem fognak megérteni, igyekezhet azt szövegben némiképp pótolni, az előre várható félreértéseket igyekezhet szintén a szöveggel kivédeni. A sokfejű idegen információs kígyóval szemben csak egyetlen fegyver van a kezében: az általa kialakított, számos kötöttséggel nehezített magyar szöveg. A sok jó példa közül hadd hivatkozzam itt Szalóky József szövegére, a „Csavargók köztársasága”-ban, hadd tegyem hozzá ugyanezen film rendezőjének ügyességét, amellyel megfelelő, jellemző és egyéni hangokat talált az egyes gyermekszereplők megszólaltatására.

Ha a költő-műfordító láncokban táncol – ugyanígy láncokban táncol a szinkron dramaturg is, számomra

nem kétséges, hogy épp úgy, mint az egész szinkronizálási munka, ezen belül a dramaturg munkája is *művészi munka*. Ám míg a költő-műfordító láncai eléggé ismertek, kötelmei szinte tankönyvszerűen leírhatók (az más kérdés, hogy ennek ellenére nem lehet az ő mesterségét sem egyszerűen megtanulni) – addig a szinkron dramaturg kötöttségeit csak most kezdjük kitapogatni.

Van azután ennek az egész kérdéskörnek egy másik oldala: a közönség oldala, a közönség nevelésének az oldala. Az nagyon jó, hogy a gimnáziumokban tanítunk filmesztétikát, hogy egyéb források, például a televízió egyes adásainak segítségével is emelkedhet a néző filmnyelvértő kultúrája. Ám ezeken a kurzusokon belül véleményünk szerint több figyelmet kellene fordítani (ha egyáltalán szenteltünk eddig ennek figyelmet) az itt elmondottakra. Arra tehát, hogy a nézők is megértsék: nem csak szóval beszél az ember, és minél jobb a film, minél nagyobb a művész – annál kevésbé csak szóval beszél. Igyekeztünk megmutatni, hogy ez a feladat nem könnyű: a néző nehezen akarja elhinni, hogy a másfajta (ti. a mienkétől eltérő) viselkedés is rendszert alkothat, a saját logikájával és benső igazságával, hogy más képi és hangszimbólum rendszerek is lehetnek, mint az általa megszokottak. Hadd szóljak most mint egyetemi oktató: a működő dramaturgok a mi egyetemünkön végeztek, kollégáim tanítványai (némelyikük éppen az én volt tanítványom). Így mi, mint az ő volt tanáraik, jól tudjuk, hogy

azoknak a bizonyos egyéb csatornáknak az ismeretét tőlünk nem tanulhatták, azokat mi is csak most kezdjük kitapogatni: amit ők itt tudnak, azt saját gyakorlati munkájuk során kellett elsajátítaniuk. Ezt az ő gyakorlati tudásukat kellene közkinccsé tennünk; említettem fentebb, hogy ma már egyetemi tankönyvszinten is igyekszünk. ha csak kezdő lépéseket is, de tenni ebben az irányban. Nemrég vita alakult ki egyetemi lapunk hasábjain: egy megnyilatkozó többek között az orosz tanárokat vádolta azért, hogy az itteni ifjúság egy része éretlenül viselkedett „A tűzön nincs átkelés” című szovjet film vetítésekor („Milyen orosz tanáraik lehettek ezeknek a fiataloknak, ha ők . . . stb.”). Egy hozzászóló nevetségesnek tartotta, hogy a vádat az orosz tanároknak (is) felvetik. Az elmondottakból ki kellett tűnnie, hogy én nem tudok egyetérteni ezzel az utóbbi állásponttal: az nem nevetséges, hogy az orosz tanárnak nemcsak az orosz nyelvet (ti. az orosz természetes nyelvet) kell tanítania, ugyanez áll a francia, német stb. tanárookra. (Épp például franciában és németben nem is rossz és nem kevés hagyománya van az ilyesféle „francia világ,” „német világ” tanításnak, az oroszra vonatkozóan vö. Verescsagin 1969).

Megemlítek még egy harmadik oldalt, a tudományos kutatását. Számos rokon tudományág többféle kutatást is végezhetne az itt elmondottakkal kapcsolatosan. Hadd célozzak itt csak egyetlen kis lehetséges részfeladatra. Vajon nem lenne-e érdekes és érdemes

(a kérdést saját magunknak teszem fel, akik ilyesfé-  
léssel foglalkozunk – elég nehéz megmondani, mi is  
ez az „ilyesféle”) valami olyan képtárat összeállítani,  
amelyben egy-egy nemzet kiemelkedő, az új nemze-  
dek tudatát is nagyban formáló képzőművészeti, szép-  
irodalmi, film alkotásait elemeznék a bennük kiemel-  
kedően (hangsúlyosan) szereplő képek szempontjá-  
ból. Valahogy úgy képzelem el ezt, mint egy orosz-  
magyar, német-magyar, stb. szótárt. Csakhogy itt a  
címszavak, amelyeket megmagyarázunk, nem orosz,  
német stb. *szavak* lennének, hanem *képek* e nemzetek  
kiemelkedő alkotóinak műveiből, felsorolva azt a je-  
lentést (azokat a jelentéseket), amelyekkel e képek  
rendelkeztek ebben vagy abban a műben. (Vö. fen-  
tebb a mocsárról, a faházról stb. mondottakkal, van-  
nak vérünkbe ivódott „magyar” képek is persze: *aká-  
cos út* [nem ugyan valamely kiemelkedő műalkotás-  
ból, hanem egy régi, de népszerű műdalból], ki tanyá-  
ja ez a *nyárfás, anyám tyúkja* stb.)

A közönség nevelése, a felvetődhető tudományos  
kérdések azután egészen messzire elvezethetnek a ki-  
indulási problémától. Készakarva jutottam el ilyen  
messze. Az itt tárgyalt kérdések ugyanis nézetem sze-  
rint részét képezik egy sokkal szélesebb problémakör-  
nek. Az emberek széles tömegei átalakítása probléma-  
körének, olyan értelmű átalakításának, hogy annak  
eredményeképpen az emberek egyre jobban megért-  
sék önmagukat és egymást, el tudják választani a jelet  
a szubsztanciától, ne kiáltsák ki „nem-erkölcsnek”

azt, ami nem az ő erkölcsük, barbárnak és némának azt, aki más nyelven beszél.

### *Nyolc év múlva*

Ha a költőnek szabad húsz vagy harminc év múlva – legyen szabad a filológusnak hét vagy nyolc év múlva (még nem tudom pontosan, milyen dátummal fog napvilágot látni e kötet) visszatérni szeretett gondolatához. Az eddigiek szinte szóról szóra egy korábbi produkciót ismételnék meg (Papp, 1969). Ehhez most csak néhány megjegyzést.

1. A nyelvtörténetből tudjuk, hogy valamely fogalom társadalmi üldözése jót tesz az e fogalmat jelölő szónak. Így például egyes modern társasági táncok éles ideológiai visszautasításába ütköznek helyenként: nos, épp az őket jelölő szavak a többi fiatal kölcsönzésnél hamarabb meggyökeresedtek, tettek szert képzős alakulatokra, nyertek végleges helyesírási formát stb. A fenti cikk kéziratából a gondos szerkesztő üldözni kezdett, majd végleg kihúzott egy passzuszt. Ezt büszkén és annyi helyen elmondtam ezek után, mint úgy látszik, „cenzúrárt nem tűrő” megállapítást, hogy valószínűleg jobban terjedt szerény írásom számos egyéb, a megjelenéskor nem üldözött, gondolatánál (bár ki tudja – vö. alább a Lotmanról szóló megjegyzések egy részével). Most íme, e kötet szerkesztőjének szíves engedelmével – sőt egyenes felszó-

lítására! o tempora, o mores! —leírom e részt, ezzel alkalmasint végleg a feledésnek adva át az immár senki által nem üldözöttet.

A fentiek „Viselkedés, illemszabályok” c. paragrafusa numerózus stílusomban épp azért rövidebb a többinél, mert onnan maradt ki következő okfejtésem: A viselkedés elemei szigorú rendszert alkotnak és azokat belülről kell igyekeznünk megérteni. A japán illemszabályok többek között tartalmazzák a következő két elemet: *a)* utcán, parkban stb. nemhogy csókolódnai nem szabad, hanem még karonfogva, kézenfogva stb. menni se — egyáltalán nem szabad egymáshoz érni, és ugyanakkor *b)* vannak olyan nyilvános fürdők, ahol férfiak és nők egymás mellett teljesen meztelenül fekszenek a meleg vízben. A tipikus európai reakció erre: „marhák”, „logikátlanok” (ti. a japánok) stb. Ámde fogadjuk el a következő hipotézist: mind a japán, mind az európai viselkedés-rendszerben van egy azonos a priori tabu: a szexuális előjátékot ugyan lehet publikusan is végrehajtani, ámde a szexuális aktus következetes végigvitele nyilvánosan tilos. (Hat éven aluli olvasóim figyelmét felhívom: valószínűleg ez a passzus váltotta ki akkori szerkesztőm a priori ellenérzését.) Ezt a tiltást más-másképpen éri el az európai és a japán rendszer: az előbbiben, ha csak egy fügefalevélnyi is, de ruhának kell lennie az első- és másodlagos nemi szerveken, az utóbbiban távolságnak, ha csak egészen minimálisnak is, kell lennie a két nem képviselői között. Ha e hipotézist

elfogadjuk, ez egységes magyarázatot nyújt az európai és a japán viselkedés-rendszer e kis darabjára. Hajlandó vagyok annyit elismerni, hogy e megjegyzésnek közvetlenül talán nincs sok köze a fentiekben tárgyaltakhoz, ámde rendkívül lényeges volt az számomra két általánosabb szempontból: (i) *metodika*: a társadalomtudományokban, természettudományokban gyakran járunk így el – felállítunk egy hipotézist, melynek az az egyetlen előnye, hogy elegánsan, egységesen, gazdaságosan magyaráz addig különféle vagy éppen ellentmondásosnak vélt jelenségeket, (ii) *alkalmazott szociológia* vagy *szemiotika*: egész fenti írásom pátosza arra irányult, hogy ne tartsuk hülyéknek a japánokat és okosnak magunkat, ne tartsuk barbároknak a nem-görögöket és némáknak a németeket stb. stb., neveljünk kölcsönös türelemre és megértésre – e gondolat-vonulat nélkül valószínűleg nem fogok akkor tollat és e vonulat szerves része e fürdőzés-jelenet.

Mélyhez is de visu tanulmányozás után a következőket fűzhetem. Az előző bekezdésben körvonalazott klasszikus japán rend felbomlóban van 1971-es tapasztalataim szerint. A tömegesen bemutatott amerikai filmek, tévéfilmek stb. hatására némely ifjak 1971-ben már kézenfogva mentek közterületen, erről sikerült számos fényképet készítenem – e képek egyértelmű szörnyülködést váltottak ki a kicsit korosabb japán pedagóguskollégákból. (NB: maguk a kérdéses ifjak is, ha ismerősek voltak – amikor engem, tanáru-

kat megláttak, azonnal elengedték egymás kezét és száz méterre láthatóan elpirultak.) O tempora, o mores. S a rendszer másik oldala: immár alig lehet olyan szállodát találni, amelynek forró vizű fürdőjében, a fentebb jellemzett módon egymás mellett fekszenek a két nem képviselői. Számomra külön találtak egy ilyen helyet: de már ott is két külön medence volt, köztük megjelent egy bár egyelőre alacsony cserepesvirág sorstó. – tehát szemmel láthatóan átalakulóban a rendszer e másik pontja is, véleményem szerint ez hipotézisemet igazolja. Mintha megfigyelhető lenne a következő korreláció: ha a leány, asszony kimonót visel – akkor nem vagy alig ér hozzá partneréhez. Ugyanaz a személy persze egyik nap megjelenhet kimonóban, másik nap divatos – akkor éppen mini – szoknyában, de azért az öltözködés és a viselkedés között mintha kapcsolat lenne. Ennek persze részint egészen egyszerű oka is lehet: a kimonó ujjrésze alkalmatlan például a belekarolásra, ugyanakkor kézenfogva épp úgy lehetne menni benne, mint egyéb ruha esetében.

És kanyarodjunk vissza írásunk eredeti témájához. A fentiekből ilyesmi következtetések adódnak: (i) Régebbi japán viszonyokat ábrázoló filmben ne várjuk, hogy a szerelmeseket kart karba öltve vagy kézenfogva fognak megjeleníteni: valamely más jelekből kell következtetnünk szerelmes állapotukra; esetleg: ez egy olyan állapot, amely az akkori japán viszonyok között egyáltalán nem nyilvánult meg jelekben

– gyanús, mert alig van emberi dolog, ha van egyáltalán, amit nern kísérnek jelek, vö. erről még itt alább 2.-vel, (ii) Az elmúlt években-évtizedekben játszódó japán filmen a „kart karba öltés,” „kézenfogva menés” stb. esetleg jelentéssel bír, a rendezői koncepciótól, szüzsétől, stb. függően ilyenekkel: „ezek bátor forradalmárok (ti. mertek szakítani a hagyományokkal a magánélet terén is), „huligánok”, „neveletlen zöld ifjak” stb. (iii) Mai japán filmen ez a jel eltűnt: ám tudnunk kell, hogy minden negyven év fölötti japán nézőből e látvány több-kevesebb ösztönös undort fog kiváltani (vö. ezt például azzal az ösztönös érzéssel, amelyet heteroszexuális nézőből homoszexuális kapcsolat gyengéd jelei váltanak ki, vagy azzal az érzéssel, amely idősebb honfitársainkban uniszex láttán támad). És így tovább.

Még egy befejező megjegyzést hipotézisemmel kapcsolatosan. Mintha a „nyílt szexualitás – a partnerektől való távolság” a mai társas táncokban is jelentkezne valahogy. Arra gondolok, hogy míg a régebbi táncok során a különmű partnerek valósággal ölelgettek egymást – addig a maiakban akár több méteres távolság is lehet a partnerek között, vagy bizonyos kollektív alakzatok támadnak (vö. a korábbi táncok hasonló elemeivel), ám mindennek során hallatlanul kifejező szexuális mozgást végeznek. Tehát itt valami ilyen van: „közvetlen testi érintkezés vs. távolság plusz szexuális mozgás”.

2. Negyedéves japán tartózkodásomnak persze csak

egészen kicsi eredménye volt a fürdő-tapasztalat. (NB: talán mondanom sem kell, hogy azt is a fenti részletnek eredeti cikkemből való *kihagyása* hozta nekem. Ha ui. ez megjelenik, akkor vendéglátóim csak abban az esetben tudnak róla, ha olvassák a „Rádió és televízió szemle” c. folyóiratot, én magam is megféledekzem az egészeztől. Így azonban kénytelen voltam mindjárt valamikor az első napokban *elmondani* nekik, milyen japán vonatkozást hagytak ki egyik cikkemből – erre ők rögtön megszervezték nekem a fent leírtakat.) Csak két további irányra utalok itt.

Fentebb a képkivágás kapcsán, Japán kapcsán idézem Eizensteint. Tegyük hozzá az ott elmondottakhoz egy rendkívül fontos momentumot (melyre valahol alkalmasint Eizenstein is utal): a japán írást. Az írás nagyovodás-kisiskolás kortól kezdve a képkivágásra – nem is oktat, hanem nevel. Egy-egy jelnek, álljon bár egy-két, vagy huszegynéhány elemből, pontosan ugyanakkora négyzetben kell elférnie. A négyzetek lehetnek nagyobbak (alsóbb osztályokban különösen), vagy egészen kicsik (valaki pl. saját maga számára készít jegyzeteket) – de egy képsoron (jelsoron) belül mindig azonos méretűek. Japán szemmel tehát a világ valószínűleg eleve négyzet alakú képkivágásokra oszlik. A négyzet abszolút nagysága változhat, valószínűleg a látott kép egész tagoltságától függően hol kisebbek, hol nagyobbak a „kockák”. (Bár még ez se biztos: vö. azzal, hogy a több elemből álló kanjinak – tehát mintegy a tagoltabb valóság modelljének – is

ugyanakkora helyen kell elférnie, mint az egyszerűbbnek.)

Hallgatóim kívánságára egy addig általam sohasem űzött mesterségbe is bele kellett vágnom: orosz nyelven előadtak egy Gorkij-darabot és orosz nyelvtanári minőségen túl ezt rendeznem is kellett. Egy sajátos, fordított szinkronizálási munka állt előttem: a szöveg orosz volt, azt nem kellett fordítani – de az egész világ japán volt, azt kellett áttenni oroszba. (Tehát mintha valaki előtt az a feladat állna, hogy a kész nemzetközi szalaghoz csináljon egy filmet – kissé fantasztikus, de a feladat éppen ez volt.) Milyen nehézségek merültek itt fel attól kezdve, hogy kellett egy asztalt találnunk díszletként, vagy hogy szőke-barna parókák tömegét kellett elővarázsolnunk, mert az egész színpad csak úgy feketélt a sok kedves japán fejtől? Most hadd ne írjak erről. Csupán egyet emelek ki. Kiderült, hogy legalábbis hallgatóim egyöntetű tanúsága szerint, a japán színpadi nyelvben nincs kifejezés (jel) arra, hogy a nő szereti partnerét. Mindezért azután a japán amatőr színész (Csiba-szan, kémia-orosz szakos hallgató) nemhogy megcsókolni nem volt hajlandó darabbeli férjét, de még rendesen megölelni se hagyta magát. Amikor egy ilyen ölelésre szükség volt az egyik felvonás zárójelentében, akkor csak én mint rendező tudtam, hogy közte és partnere között néhány milliméteres távolság van (különben Csiba-szan ordított volna) – a közönség még így is felszisszent a merész megoldás láttán, akár a hagyo-

mányosabb európai néző, ha valamely színészek meztelenül jelennek meg előtte. Csiba-szan egyébként is a hagyománytisztelő hallgatókhoz tartozott, többször kimonóban jelent meg. Ezért például – illetőleg: ezzel szerves összefüggésben – nemhogy ölelést, de belekarolást sem engedélyezett. Amikor darabbeli férje asztalhoz vezeti, megint néhány milliméter távolságnak kellett lennie a fiú és az ő karja között, képtelen volt megengedni, hogy a fiú hozzáérjen. A viselkedés, a spontán reakciók szempontjából természetesen nagy szerencsém volt, hogy műkedvelőkkel dolgoztam, mondjuk színművészeti főiskolások esetében mindez már sokkal kibogozhatatlanabban jelentkezett volna.

3. E kötetrel szinte egyidőben fog megjelenni Lotman filmszemiótikája a Gondolat kiadásában, Réthy Ágnes fordításában. (Abban majd az olvasó nyomát fogja lelteni annak, hogy Lotman – olvassa a „Rádió és televízió szemlé”-t, illetőleg annak egy nemzetközi konferencia alkalmából oroszul-angolul közreadott anyagait. Jellemezze ez az apróság a szerzőnek valóban fantasztikus tájékozottságát, olvasottságát – „nézettségéről”, vagyis hogy mennyi filmet látott, itt nem is kívánok szót ejteni.) A szerző egyik vezérmotívuma éppen az, hogy kimutatja: a filmen látszólag a valóságot látjuk – ám igazából mégsem azt, csak annak égi (szemiótikai) mását. Több oldalról is megközelíti ezt a problémát. Így a némafilm–hangosfilm fejlődés *látszólag* könnyebb helyzetbe tette a film alkotóit: a hangosfilm jobban hasonlít a valóságra.

Épp ez a nehézség, amin úrrá kellett lennie a hangosfilm alkotóinak: a valóságra jobban hasonlító nyersanyagból kellett nem-valóságot alkotniuk. Nyilván hasonló a viszony a fekete-fehér film és a színes film között. Egy másik megközelítése ugyanennek a kérdésnek: hogyan alakul ki a művészi film egyrészt a színjátszásból, másrészt a filmkrónikából-dokumentalisztikából. Lotman e könyvében a szinkronizálásról külön nem ír, de egészen biztos, sok hasznosat fog mondani a szinkron szakembereinek is.

Ennyit nyolc év múltán. Újabb hét vagy nyolc év múlva a szinkronizálás hatyúi képe talán újból felmerül, újabb oldalaival.

(Az MRT Szemle 69/4. számában megjelent tanulmány bővített változata)

## Irodalom

- Eisenstein Sz. M., A filmszerűség elve és a képírásjel (1929). – In: Sz. M. Eisenstein. A filmrendezés művészete. Gondolat Kiadó, Budapest, 1963. (179–194 l.)
- Jakobson R., Az „igen” és a „nem” a mimikában. – In: Roman Jakobson, Hang–jel–vers. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. (149–155 l.)
- Papp F.: A szinkronizálás néhány nyelvészeti kérdése. – In: Szinkron és művészet. Írások a szinkronról. (Szerk.: Veres József.) Magyar Filmművész Szövetség. Budapest, 1968. (41–58 l.)
- Papp F., Filmszinkronizálás és szemiotika. – In: „Rádió és televízió Szemle”. 1969. 4. sz. (83–97 l.)
- Papp F., Dubljazs sub specie sémeiótikés. – In: Fonetika, Fonologia, Grammatika. Szbornyik pabot v cseszt’ A. A. Reformatszko. 1971. (368–377 l.)
- Verescsagin Je. M. (szerk.), Rol’ i meszto sztranovegyenyija v praktike prepodavanyija ruszskovo jazikak kak inosztrannovo. Moszkva, 1969. – E füzet egy

1969 augusztusában Moszkvában tartott „oroszt mint idegen nyelvet oktatók” nemzetközi konferenciájának a kötet címével jelzett nevű szekciójában elhangzott előadások teljes szövegét foglalja össze. Jellemző és örvendetes, hogy egy ilyen szekció is dolgozott. A kötet anyagából szempontunkból talán két dolgot kellene kiemelni: 1. Előkészületben van egy országismereti kézikönyv az orosz mint idegen nyelvet oktatók számára, „Az orosz ember: történelem és kultúra” előzetes címmel, a kötet ebből is hoz (megítélésem szerint ugyan igen gyenge) szemelvényeket (107–148 l.), 2. Számunkra különösen érdekes lehet a következő tanulmány: T. M. Nyikolajeva, Neverbal'nye szredsztva cselovecseszkoi kommunikacii i ih meszto v prepodavanyii jazika. 47–72 l. A szerző rendkívül gazdag bibliográfiával dolgozik: mind a bibliográfiában, mind a szövegben többször érinti a filmművészet és a szinkronizálás kérdéseit is.

## A kötet szerzői

Császár Miklós, a Pannónia Filmstúdió hangmérnöke  
Fehér Imre (1926–1975), filmrendező, a Pannónia  
Filmstúdió csoportvezetője

Dr. Horányi Özséb a Pannónia Filmstúdió csoportve-  
zetője,

Dr. Kovács Géza a Tudományos Ismeretterjesztő Tár-  
sulat osztályvezetője

Dr. Lohr Ferenc, kandidátus, a MAFILM nyugalma-  
zott osztályvezető hangmérnöke

Dr. Márkus Éva, Balázs Béla-díjas, a Pannónia Film-  
stúdió szinkronrendezője

Nemes Károly kandidátus, a Magyar Filmtudományi  
Intézet és Filmarchívum Tudományos Osztályá-  
nak vezetője, főiskolai tanár

Nikowitz Oszkár, a Pannónia Filmstúdió dramaturgia

Papp Ferenc, a Magyar Tudományos Akadémia leve-  
lező tagja, a Kossuth Lajos Tudományegyetem ta-  
nára

Szeredás András, a Pannónia Filmstúdió dramaturgia

Terestyéni Tamás, az MRT Tömegkommunikációs  
Kutatóközpont munkatársa

Ujhelyi József, a Pannónia Filmstúdió nyugalmazott  
vállalatvezetője

## Tartalom

Bevezetés 5

### *Visszhang*

Nikowitz Oszkár: A szinkron visszhangja a kezdetektől 9

Kovács Géza: A magyar szinkron a felszabadulás előtt 51

Ujhelyi József: A szinkronizálás kezdetei a szocialista Magyarországon 67

Kovács Géza: A magyar szinkron ma 85

### *Alkotás*

Dr. Lohr Ferenc: A szinkronizálás problémái 95

Nemes Károly: A vizuális és auditív világ az emberábrázolásban 161

Fehér Imre: A szinkronrendezés néhány művészi kérdése 177

Szeredás András: A magyar szöveg dramaturgiája 202

Dr. Márkus Éva: A szinkronfilm a rendező műhelyében 229

Császár Miklós: Gondolatok az utószinkronról 246

*Szinkron és szemiotika*

Dr. Horányi Özséb: A szinkron és a szemiotika kapcsolata 265

Terestyéni Tamás: A filmszinkronizálás és a kultúrák közötti kommunikáció 279

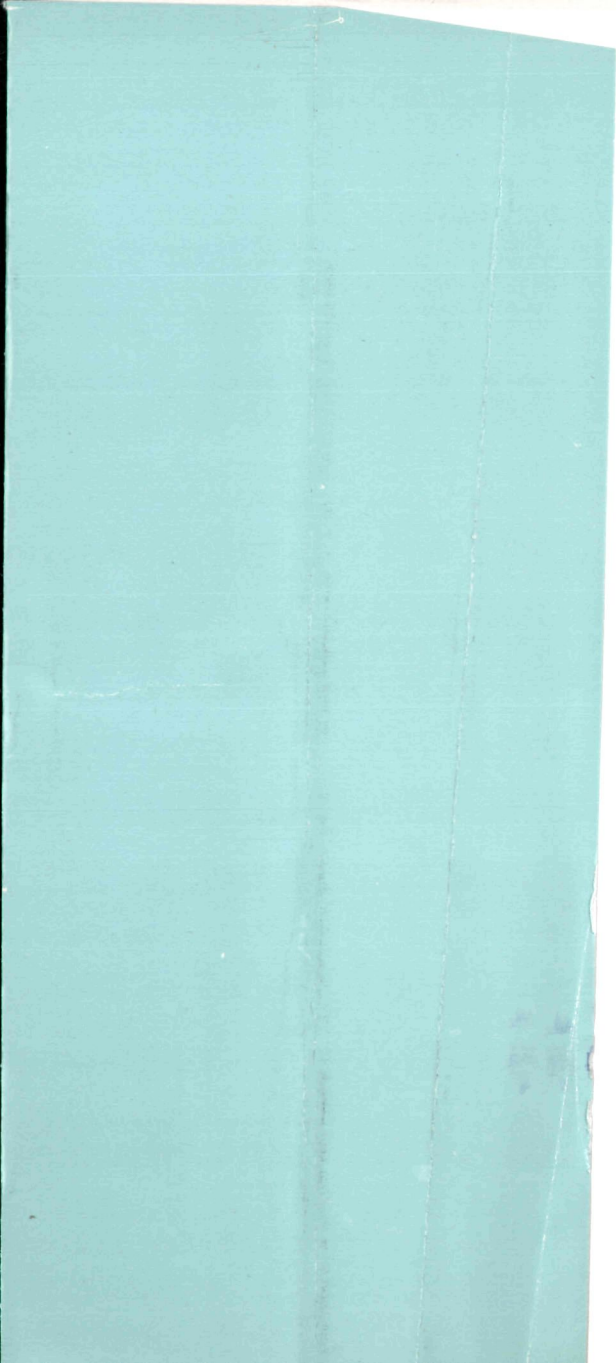
Papp Ferenc: A filmszinkronizálás és a szemiotika 304

A kötet szerzőiről 340

## A Filmművészeti Könyvtár kötetei

1. Jean Mitry: Eizenstein
2. Henri Agel: Vittorio De Sica
3. N. Lebegyev: A filmesztétika alapjai
4. Paul Rotha: A dokumentumfilm
5. Almási–Gyertyán–Hermann: Filmesztétikai tanulmányok
6. André Bazin: Válogatott filmesztétikai tanulmányok
7. Renato May: A film formanyelve
- 8–9. Guido Aristarco: A filmelméletek története I–II.
10. Arnheim: A film mint művészet
11. J. Lawson: A filmdramaturgia
12. Epstein: Filmművészeti tanulmányok
13. V. B. Nyizsnij: Eizenstein rendezési óráin
- 14–15. Új irányzatok a mai filmművészetben I–II.
16. J. Lawson: A film az eszmék harcában
17. Grierson: Dokumentumfilm és valóság
18. Kracauer: Caligaritól Hitlerig
19. Sz. M. Eizenstein, a forradalom művésze
20. Sz. M. Eizenstein: Forma és tartalom
21. A magyar film, 1948–1963.
- 22–23. Kracauer: A film elmélete I–II.
24. Rendezői műhely (Cikkgyűjtemény)
25. A híradó és dokumentumfilm problémái
26. Magyar Bálint: A magyar némafilm története I.
27. N. Lebegyev: A szovjet némafilm története I–II.
28. Lohr Ferenc: A filmhang esztétikája
29. Hevesy Iván: A némafilm története
30. C. Lizzani: Az olasz film története I–II.
31. Gró Lajos: Filmesztétikai tanulmányok
32. Magyar Bálint: A magyar némafilm története II.

33. Szalay Károly: A filmkomikum anatómiája
34. A Patyomkin hullámverése (Cikkgyűjtemény)
35. Jean Mitry: A film esztétikája és pszichológiája I.
36. J. Lawson: A filmalkotás I–II.
37. Töltőtollam a kamera (Cikkgyűjtemény)
38. Magyar Bálint: A svéd film lelke
39. A Tanácsköztársaság filmművészete
40. Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába
41. Fuzellier: Film és irodalom
42. Szovjet filmesztétikai tanulmányok
43. Tanulmányok a filmszociológia problémaköréhez
44. Szürrealizmus a filmművészetben
45. Dziga Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok
46. Nemes Károly: A filmművészeti avantgarde története
47. Eizenstein, a művészet forradalmára
48. Boleslaw Michalek: Korunk filmművészete
49. Tanulmányok a magyar animációs filmről
50. Nemeskürty–Karcvai Kulcsár–Kovács: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig
51. Jean Mitry: A film esztétikája és pszichológiája II. – A formák
52. Edgar Morin: Az ember és a mozi



Tanulmányok a magyar szinkronról