

ZUH DEODÁTH

„A KÖZÖNSÉG MÉG MINDIG JOBBAN KEDVELI A TAKARÉKOSAN FELIRATOZOTT FILMEKET, MINT A SZINKRONIZÁLTAKAT” Hauser Arnold mint kereskedő a filmfeliratról és -szinkronról

■ Hauser Arnold filmforgalmazóként 1929 és 1937¹ között működött Bécsben, de különösen az említett periódus végén egyre több elméleti következtetést vont le abból, amit gyakorló üzletemberként megfigyelt. Ez a folyamat azonban a másik irányban is érvényes konklúziókhoz vezetett. Tehát egyik oldalról kereskedői, forgalmazói tapasztalata film és közönsége viszonyának egyre bőségebb és pontosabb dokumentálásán alapuló általános megállapításokra sarkallta. A másik oldalról pedig elméleti belátásai visszahatottak forgalmazói praxisára, amelyet egy a német nyelvterületen belül sajátos színezettel rendelkező, de Berlinhez képes provinciális fővárosban folytatott. Magyarán: Hauser kiállt a feliratozott filmek ausztriai forgalmazása mellett a szinkronizált filmekkel szemben, és ez nem volt véletlen.

A filmeket az adott ország nyelvi közösségéhez igazítani nem volt mindig könnyű. Az első időszakban a filmek több nyelven való párhuzamos vagy újraforgatásával próbálkoztak (ami határozottan költséges volt, mivel tulajdonképpen legalább kétszer kellett rögzíteni a jelenetet – két nyelven, ugyanazokkal a színészekkel). A szinkronizálás csak később jelent meg a porondon: az első szinkronstúdió Rómában nyílt 1932-ben, majd a megfelelő jogi háttér megszilárdításával nagyon gyorsan elterjedt. Ezt több feltétel is elősegítette. Kezdetben az európai szinkronizálás születése nagyban kötődött az olasz nyelvtörvényhez, amely szankcionálta a nem olasz nyelvű mozgóképek bemutatását Itáliában.² A szinkron más országokban való elterjedését motiválta egy nyilvánvaló technikai probléma, amely nyomán nagyobb igény támadt a feliratozás kiváltására: a kép, valamint a mozgásérzékelés és az ezzel párhuzamos szövegolvasás (amely sokkal lassúbb, kevésbé adaptív) nehezen hozhatóak egymással egyensúlyba, és mindez az osztott figyelem begyakorlását követelte. Bizonyos elméletek szerint amellet, hogy a szelektív-adaptív fordítás egyértelműen rontja az eredeti szöveg minőségét,³ mindezekon túl a percepciók sajátosságok miatt negatív irányban befolyásolja a film esztétikai élvezetét.

A szinkron elterjedése érthetetlen azonban a szélesebb társadalmi motivációk nélkül. Ezek történeti és elvi-ideológiai kérdéseken alapulnak (a), másrészt demográfiai és oktatáspolitikai kérdésekhez kapcsolódnak (b).

(a) A szinkronizálást a nemzetállami struktúrák és impériumépítő törekvések – Olaszországban és Németországban egyértelműen, máshol még ha csak közvetve is (például Franciaországban), de – határozottan támogatták. Ahol pedig ez egy viszonylag zárt és eszköztárában fejlett nyelvi közösséggel is találkozott (például Magyarországon), ott a filmek az ország nyelvére való szinkronizálása jó táptalajra lelt.

(b) A filmek potenciális célközönségéhez olyan társadalmi rétegek is hozzátartoztak, amelyeknél az analfabetizmus aránya meglehetősen magas és az iskolázottság aránya meglehetősen alacsony volt. Az említett országok között Olaszország kiugróan magas, a lakosság egyötödét kitevő írástudatlansági rátával rendelkezett a harmincas évek elején.⁴ Önmagában azonban az idegennyelvtudás hiánya a mozilátogatók körében a legkörülméletesebb és leghatékonyabb megoldások alkalmazása felé hajtotta a gyártókat és forgalmazókat.

A filmstúdiók gazdasági kényszerűségéből is fektettek abba, hogy a filmet az adott ország hivatalos nyelvén újradramatizálják. Olaszországban például másképpen nehezen tudták volna eladni azokat, de a film terjesztése máshol is nagyobb sikerrel kecsegtetett, ha a gyártó átvállalta a szinkron költségeit. Különösen igaz ez olyan országok esetében, amelyek – mint például Ausztria vagy Magyarország – korlátolt anyagi lehetőségekkel rendelkeztek.⁵ Ugyanakkor a két világháború között a szinkron, költségessége miatt, főleg a nagyobb piacokon terjedhetett el, míg a kisebb országok (Ausztria) és/vagy kisebb nyelvi közösségek (Magyarország, skandináv államok) elsősorban a feliratozási technikák megújítóiként mutattak fel több fontos újítást.⁶ A filmszinkron az 1930-as években Ausztriában még gyerekcipőben járt, azonban fokozatosan terjedt, és kezdett kialakulni az a szemlélet, amely szélesebb körű lehetőségeket látott a szinkronban, valamit azt képviselte, hogy a szinkronizálás komplex folyamatának szakmai színvonalát úgy lehet emelni, ha ehhez a recens tudományos kutatások eredményeit is felhasználjuk.⁷ A szinkronos filmek így összességében nem vették át ugyan egyértelműen az uralmat, de új hullámot indítottak el a filmforgatásban és filmforgalmazásban.

Mint azt egy az osztrák film történetével foglalkozó monográfia megjegyzi, a 1930-as évek második felében a filmforgalmazó, „filmkölcsönző” vállalatok igyekeztek a profitmaximalizálás mellett egyúttal kiszolgálni a közönséget és így vagy több olcsó, sokszor az arányos költségviselés (tehát nem feltétlenül a határokon átívelő művészi együttműködés) jegyében a környező országokkal koprodukcióban forgatott filmet forgalmazni vagy pedig szinkronizált külföldieket eladni. Voltak azonban olyan vállalatok, mint a „Dr. Hauser és Tsa. Kft. [*Dr. Hauser & Co. GmbH*], amelyek [csak] feliratozott amerikai filmek eladására specializálódtak”.⁸ A filmfeliratozás egyik előnye, hogy olcsóbb volt a költséges szinkroninfrastruktúrát igénylő társánál, amelynél ráadásul a filmforgalmazónak kellett megállapodnia a filmstúdióval arról, hogy támogassa az alkotás szinkronfolyamatát (stúdió, apparátus, technikai személyzet, speciális felkészültséggel rendelkező rendező és színészek), majd pedig ugyancsak neki kellett szerződést kötnie a szinkront előállító hazai vállalattal. A filmfeliratozás technikailag nem volt több egy (drágább) termikus vagy olcsóbb (kémiail-mechanikai) eljárásnál, a szövegkönyv megírásához pedig elegendő volt néhány ember (egy szövegíró és egy kontrollfordító). Hauser például a

dokumentumok tanúsága szerint maga is fordított és alkalmazott filmre feliratokat saját cége számára.⁹ A feliratokat előállítók működése azonban nemcsak a szöveg fordítására terjedt ki, hanem dramaturgiai is tudniuk kellett alakítani a szöveget, amelyet egyszerre rövidítettek (értelemhű összefoglalások révén), illetve igazítottak az adott képsorok dinamikájához – ezzel pedig egyben megpróbálták csökkenteni a közönség osztott figyelemből származó deficitjét.

Csakhogy Hausernek egyértelmű elméleti indíttatásai is voltak, amelyek ha nem is határozták meg cégének teljes profilját, de egymásra találtak a Hauser és Tsa., illetve általában az osztrák filmipar és filmforgalmazás anyagi lehetőségeivel, valamint ambícióival. Továbbá emlékezzünk arra, hogy Hauser eleve egy mai fogalmaink szerint „független” filmstúdió (a United Artists) forgalmazója volt, és nagy részben nem a mai értelemben vett közönségfilmekkel foglalkozott. Annak megértéséhez, hogy miben álltak Hauser elméleti indíttatásai, érdemes egy látszólag nagy ívű kitérőt tennünk, illetve visszakanyarodnunk Hauser korai művészetfilozófiai nézeteihez vagy legalábbis azokhoz, amelyek bécsi korszakának áttekintéséből ránk maradtak. Ebből az fog kiderülni, hogy a feliratozás mögötti elméleti-művészetfilozófiai tartalmak nagyban összefüggenek Hauser általános művészetfogalmával.

Mint azt már feljebb említettük, a korai Hauser elsősorban szociológiai úton haladt a művészet meghatározása felé. Annak meghatározása érdekében tehát először a közönséghez fűződő funkcionális viszony vizsgálatát kell előírnyoznunk. Az alkotások egy csoportja aszerint határozható meg művészetként, hogy milyen viszony fűzi az őt fogyasztó közönséghez, és abban milyen reakciókat vált ki. Ezeknek a reakcióknak az elsődleges minősége Hauser fel fogásában a néző/fogyasztó reflektáltságára vagy nem reflektáltságra vonatkozik. Pontosabban: valami akkor minősül művészetnek, ha lehetőséget ad a befogadó számára, hogy a látott, fogyasztott alkotásra és ehhez fűződő viszonyára reflektáljon, illetve az abban közvetített valóság és a mindennapi világ közötti különbséget a továbbiakban is érzékelje.¹⁰ A film művészetként való értelmezéséhez is ez adja a kulcsot.

A filmfelirat már első látásra is szociológiai probléma, hívja fel Hauser a figyelmet erről szóló 1937-es cikkében: „A legtöbb mozilátogató számára a német feliratok – amelyeket német nyelvterületen az eredeti terminológia szerint »címeknek« (*Titel*) vagy »lábcímeknek« (*Fußtitel*) neveznek – nyújtja az idegen nyelvű filmek megértésének és élvezetének egyetlen lehetőségét.”¹¹ A közönségcentrikus meghatározást a további oldalakon is erősíti. A szöveg azonban akkor válik a legizgalmasabbá, amikor nyíltan a film mint művészet sajátosságaihoz köti a feliratozás problémáját – ezek a sajátosságok ugyanis szintén a közönséggel való viszony révén érthetők meg, tehát szociológiai karakterük van. Bár először gyakorlati-normatív állításokat tesz, és többek között azt szorgalmazza, hogy a felirat semmilyen körülmények között ne térjen el attól a szövegtől, amelyet tolmácsolni igyekszik,¹² hamarosan leíró, teoretikus állításokkal áll elő. Hauser így fogalmaz: „A nézőnek, még a körülményekhez képest a legegyszerűbbnek is, meglepő érzéke van ahhoz, hogy a művészet vagy szórakozás formájában már előfeltételezett lát-szat visszás formáit felismerje; habár műízlésének veleje a »tudatos öncsalás«, de ezt igen pontosan megkülönbözteti a félrevezető látszattól. Ezért kedveli még mindig jobban a bár takarékosan feliratozott filmeket,

mint a szinkronizáltakat; zavarja az utóbbi igénye a látszatteremtésre, amelyet minden esetben át is lát.”¹³

A „takarékos feliratozás” a nyomdaköltséggel takarékoskodó, tehát kevesebb sablon metszését igénylő feliratkészítést jelenti, amelyben a gazdasági érdek (az előállítási költség minimalizálása) jól harmonizálhat a film minőségével is. Egy film annál jobb, minél könnyebb „dialógusait egy másik nyelvre átültetni”.¹⁴ Kritériuma pedig az, hogy a szöveg feszes legyen, vagyis annak értelme illeszkedjen a képi mondanivalóhoz, a dramaturgiai cselekményvezetéshez, és ne tartalmazzon fölösleges (de mégis fordítást igénylő, tehát ugyanakkor nyomdaigényes) szövegeket. Hauser itt még az ellen is állást foglal, hogy a filmben elhangzó párbeszéddek tömörsége és rövidegsége (minél kevesebb, ökonomikusabb, annál jobb) egyet jelentene azok feszeségével (ami mellett ő is kiáll): „Az a követelmény, hogy a párbeszédet dramaturgiailag kell motiválni, egyáltalán nem jelent egyet az értelmiségi dogmatizmus azon ismert nézetével, hogy a takarékos dialógus feltétlenül jobb és filmszerűbb lesz. Hogy egy dialógus filmszerű-e, avagy sem, csak és kizárólag attól függ, hogy azalatt a kamera milyen képeket ragad meg. Vannak távirati stílusban íródott dialógusok, amelyek unalmasak és így halottak, de vannak olyan nagyobb lélegzetűek is, amelyek mégis filmszerűek, mert optikailag oldottak és mozgalmassak.”¹⁵

A szinkron viszont akár tömör, akár feszes, mivel újrakonstruálja a film teljes hanganyagát, nem teszi lehetővé azt, hogy összevessék az eredeti változattal. A szinkronfolyamat – akár akarja, akár nem – könnyen elfedi azt a tényt, hogy a filmet nem az adott nyelven, nem az adott nyelvet beszélők logikája szerint forgatták. A néző pedig könnyen elveszti a filmalkotás által közvetített történethez kötődő öncsalás tudatosságát.

A tudatos öncsalás lényege, hogy a néző tisztában van: a színpad vagy a filmkocka által keretezett történet nem igazság, csak példázat, fantázia vagy esetleg a szórakozás érdekében tudatosan elfogadott szemfényvesztés. Tudatában van annak, hogy hol tud ebből kilépni és mindennapi, ettől független életéhez visszatérni, illetve ezek különbségéből fakadóan következtéseket is le tud vonni. Ha ezt a lehetőséget leépítik, a néző kiszolgáltatottabb lesz a fogyasztott tartalmaknak, és így könnyebben manipulálhatóvá válik. A szinkron tehát ebben az értelmezésben a manipuláció lehetséges eszközévé válik, amelynek ugyan sokféle motivációja lehet, de a művészet fogyasztóját bizonyosan behatárolja abban, hogy hogyan viszonyuljon az általa látott alkotásokhoz. A teoretikust pedig arra sarkallja, hogy kritikusan tekintszen az adott művekre, és funkcionális definíciója szerint, ha azok nem teszik lehetővé, hogy a fogyasztók tudatában legyenek az általuk vállalt öncsalásnak, akkor ezek tárgyát ne is tekintse műalkotásnak.

Bár az itt is idézett részek nagyon jól átadják Hausernek a közönség józan ítélőképességébe vetett hitét, saját gyakorlata mégsem volt ennyire optimista, és a feliratos filmek tudatos terjesztésére szavazott. A közönség ugyan különbséget tud tenni a káros szemfényvesztés és a tudatos öncsalás között, de az előbbi negatív hatásai ellen maga sem tud feltétlenül védekezni. A probléma ilyenkor pedig mégiscsak komolyabb annál, mint hogy meg lehetne oldani azzal a nagyvonalú gesztussal, hogy a rosszálló elmélész ne tekintse *műalkotásnak* a kérdéses filmet.

Main Titles.

Original United Artist Emblem

**Dr. Hauser & Co. Ges.m.b.H. Wien VII. zeigt
den Reliance Pictures - Film**

Der Graf von Monte Christo *Wm V*

Nach dem Roman von Alexander Dumas

Regie: Rowland V. Lee

Drehbuch: Philip Dunne, Dan Tothorch und Rowland V. Lee

Fotografie: Peverell J. Marley

Tonsystem: Western Electric Noiseless

Deutsche Bearbeitung: Dr. Arnold Hauser und H. Schnapel

Personen:

Edmond Dantes.....Robert Donat

Mercedes.....Elisse Landi

Albert de Villefort.....Louis Galhern

Mondego.....Sidney Blackburn

Danglars.....Raymond Walburn

Villefort Sen.....Lawrence Grant

Abbe Faria.....O. P. Heggie

Valentine.....Irene Hervey

Mme. de Rosas.....Georgia Cane

Morrel.....Walter Walker

Jacopo.....Louis Alberni

Le Clere.....William Farnum

Vampa.....Mitchell Lewis



Rov
Jh.S
e

790327-C.
THEAT.-S.

1. ábra. Rowland V. Lee 1934-es *Monte Cristó*jának osztrák-német szövegekönyve Hauser Arnold társfordításában.

■ JEGYZETEK

1. Hauser Mezei Oskarral közösen alapított cége, a Dr. Hauser & Co. GmbH-ban fennálló 10 000 schillinges tulajdonrészét 200 angol fontért átruházta üzlettársára 1937. június 26-án (az eredeti dokumentum Hauser Arnold hagyatékában). Vagyis 1937 második felére, az oktatás szempontjából is kulcsfontosságú második félére tulajdonképpen felmentette magát a kereskedői feladatok alól. Ez pedig elég jól magyarázza, hogy Hauser előadói tevékenységéről miért csak 1937 őszétől kezdődően vannak dokumentumaink. Ameddig kereskedőként teljes munkaidőben dolgozott, valószínűleg nem volt lehetősége vagy szándéka intenzíven elméleti munkával foglalkozni.
2. Lásd ehhez bővebben Emilio Audissino: Italian *“Doppiaggio” – Dubbing in Italy: Some Notes and (Infamous) examples*. Italian Americana 2012. 30/1. 22–32.
3. Lásd pl. Mark Herman – Ronnie Apter: *Opera Translation*. In: Mildred L. Larson (ed.): *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence* (American Translators' Association Monograph Series Vol. 5) State University of New York Press, Binghamton, 1991. 100–119. Jellegetes módon a szövegromlás mellett érvelők rendszerint maguk is gyakorló fordítók.
4. Olaszországban 1931-ben 20,9%-ra becsülték az olvasni nem tudók arányát a 6 éves és idősebb, illetve 21,6%-ra a 10 éves és idősebb lakosság körében. Vö. *Progress of Literacy in Various Countries*. A Preliminary Statistical Study of Available Census Data since 1900. Unesco, Paris, 1953. 115–116.
5. Nyelvtisztasági törvény nem volt Magyarországon, viszont a filmek forgalmazásával kapcsolatos protekcionista törvények voltak. Az állam szabályozta a mozikba kerülő külföldi filmek arányát, ezzel pedig támogatta a hazai gyártású filmek forgalmazását, illetve a kétnyelvű, jórészt német és magyar filmek forgatását. Lásd ehhez a *Der Wiener Film* (1936–1938, Bécs) méltató cikkét: *Ist der »unabhängige« Film möglich? Wie es die Ungarn machen* (1937. 9. 3.).
6. A magyar vegyészmérnök, Hruska Rudolf 1932. június 9-én nyújtotta be Budapesten szabadalmi igényét az úgynevezett Diatyp-eljárásra, amely a fémmetszet-technika elvének celluloidszalagra való áttételén alapult. Hruska találmánya a feliratot formázó klisényomó gép által hagyott nyom kémiai úton való kimarataásával és így az addigi körülményesebb eljárások egyszerűsítésével faragta le a feliratozás költségeit. Hruska találmányát 1936. augusztus 18-án az Egyesült Államok Szabadalmi Hivatalában is bejegyezték (Pat. US 2051603A). Az eljárás egy hasonló változatát az oszói Oscar I. Ertnæs is kifejlesztette. A kémiai eljárást a stockholmi Ideal Film stúdiójában való széles körű alkalmazása miatt hagyományosan „skandináv feliratnak” is nevezik. Az európai filmfeliratozás történetéről jó összefoglalót nyújt Jan Ivarsson: *The History of Subtitles in Europe*. In: Gilbert C. F. Fong – Kenneth K. L. Au (eds.): *Dubbing and Subtitling in a World Context*. The Chinese UP, Hong Kong, 2009. 3–12. A skandináv országok a későbbiekben, sőt egészen mostanáig maradtak a feliratozás rendszeresítésénél, és sem a tévé-, sem a játékfilmeket nem szinkronizálják.
7. Jól adja vissza ezt a *Wiener Film* publicistája, aki a Bécsi Egyetemen folyó pszichológiai kutatásokról tudósított 1936. december 6-án (*Die Wissenschaft entdeckt den Film*). A híradást szerzője végül arra hegyezte ki, hogy: a filmmel kapcsolatos pszichológiai kísérletek, amelyeknek potenciális nézők a kísérleti alanyai, hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a szinkronizálás során melyik típusú hangot (orgánumot) melyik típusú látványhoz társítsuk, illetve elősegíthetik annak belátását, hogy milyen hangszin milyen szereplő arcjátékával harmonizál a legjobban. A cikk azt is kiemeli, hogy a film kitétetett szerepét annak köszönheti, hogy az pszichológiai intézet vezetője, dr. Karl Bühler és asszisztens (Käthe Wolf), valamint tanítványi köre (pl. Hilde Spiel) a filmet: (1) nem vizsgálati eszköznek, hanem a vizsgálat tárgyának tekinti; és ezekben a körökben (2) a film kulcsfontosságúvá vált a kifejezéspszichológiai kísérletekben, mivel képes arra, hogy nem laboratóriumi körülmények között rögzítsen „életszerű” mozdulatsorokat, arckifejezéseket. Ezekhez a kutatás eddig éppen egyszerűségük és helyhez kötöttségük miatt csak korlátozottan férhetett hozzá. A cikkíró így fogalmaz: „Teljességgel lehetséges lenne, hogy a *szinkronizálás* esetében több beszélőt hozzárendelés vizsgálatnak vessenek alá, amikor is kísérleti nézők által, a véletlenségi faktor kizárásával állapítják meg, hogy melyik hang melyik optikai megjelenéshez illik.” (3.)
8. Walter Fritz: *Kino in Österreich. Der Tonfilm 1929–1945*. ÖBV, Wien, 1991. 41.
9. Érdemes fellapozni például *Monte Cristo grófia* 1934-es feldolgozásának (*The Count of Monte Cristo*, United Artist/Reliance Pictures, r.: Rowland V. Lee) szöveggönyvét amelyet Hauser és H. Schnapel ültetett át németre. Lásd BÖTh, 790327-C (1. ábra).
10. Ezt érdemes összevetni Hauser első bécsi népfőiskolai filmelméleti előadásának (1937. október 14.) egyik rekonstrukciójával (*Ist der Film Kunst?* [szerző ismeretlen], Der Wiener Film 1937. október 19.): „Hogy a film valóban művészet, azt dr. Hauser már abból a tényállásból vezeti le, hogy a film – akárcsak minden művészet – lemond a közönség megcsalásáról, arról, hogy a »természet« lenne az, amit nyújtani igyekszik, és a színházzal egyetemben a néző »tudatos öncsalását« szorgalmazza.” (3.)
11. A korabeli német szóhasználatban a filmfeliratot „képszövegnek” (*Bildtext*) is nevezték. Lásd ehhez a *Der Gute Film* (1934–1938, Bécs) filmbesorolásait. Pl. Folge 239/240 (1938.03.03.): *Gneule d'Amour* (A szívtipró). Gyártó: Alliance Cinématographique Européenne (Franciaország) [...]. Nyelv: francia, német *képszövegekkel* [...] [kiem. tőlem – Z. D.]. 155.
12. *Die Filmtitel als Sprachbrücke* [A filmfelirat mint nyelvi híd]. *Der Gute Film* 227 [1937. 11. 28.], 1–5. 4.: „A nézőt a fordítandó szöveg tartalmával kapcsolatban soha és semmilyen körülmények között nem szabad megcsalni. Ha annak visszaadása feloldhatatlan nehézségekbe ütközik, jobb egyáltalán nem, mint megtévesztően fordítani.”
13. *Der Gute Film* 227. 5.
14. Uo.
15. Uo.