

nem létező modern tömegkultúrát a mozi teremtette meg – a fasiszta rezsim Hollywooddal versenyképes népszerű szórakoztatás iránti törekvésének ironikus melléktermékeként. A Németország és Olaszország között e szempontból fennálló különbségek szintén jelentősek: az 1930-as években mindkét ország elsősorban az ártalmatlan szórakoztatás érdekében fejlesztette filmgyártását, de a valóság színrevitelének programjaként csak a náci Németországban kapcsolódott össze a szórakoztatás és a nacionalista propaganda, a legkártékonyabb formában. Olaszországban a mozi a Mussolini által pártolt minden pózolás és a felvonulások ellenére sem töltött soha be efféle szerepet, mint ahogyan Sztálin hatalma idején a Szovjetunióban sem.

A világ mozikultúrájára a húszas és harmincas években (akárcsak ma) a hollywoodi film mindenható jelenléte nyomta rá bélyegét. Ezt a tendenciát csak a második világháború – amikor az amerikai filmek behozatalát a Németország és Japán által elfoglalt országokban meggátolták – és a kommunista tömb háború utáni terjeszkedése szakította meg. A hollywoodi filmek 1946-ban visszatértek Európába, és új kulturális hódítás vette kez-

detét, amely Hollywoodot nemcsak a fejlődő és fejlett nemzeti filmgyártások, hanem a leendő nemzetközi művészfilm ellen is fordította. Időközben maga Hollywood is változásokon ment keresztül. A rendszer masszív egységessége bomlani kezdett, és a független producerek mind nagyobb szerephez jutottak. Európa Hollywoodhoz fűződő viszonya is változott. Miközben a Hollywood hatalma elleni tiltakozás egyre zajosabbá vált, az amerikai filmeket minden korábbinál nagyobb megbecsülésben részesítették, nemcsak szórakoztató voltuk, hanem általános művészi értékeik miatt is. Érdekes módon ez épp Hollywood hosszan tartó válságának kezdetével esett egybe. A legnagyobbra tartott amerikai filmek közül ekkoriban nem egy a rendszer periferiáján készült, és olyan tulajdonságokat hordozott, amelyeket a rendszer fénykorában elnyomott volna. E rész utolsó, *A világháború után* című fejezete először a háborút közvetlenül követő időszakra, majd a negyvenes évek végén és az ötvenes években ható tendenciákra vet pillantást. E tendenciák a tárgyalt időszak során folyamatosan erősödtek, és a hatvanas éveket meghatározó, radikálisan új fejleményekhez vezettek.

A HANGOSFILM

A hangosfilm bevezetése

KAREL DIBBETS

A némafilmről a hangosfilmre való áttérés időszaka egyszerre volt a komoly bizonytalanság és a nagyfokú kreativitás kora a filmtörténetben. Az új technológia egyaránt keltett pánikot és zavart, de kísérleteket ösztönzött és új elvárásokat is gerjesztett. Míg több éven keresztül kifejezetten rontotta Hollywood nemzetközi pozícióit, máshol a nemzeti filmgyártás felvirágzásához vezetett. Ezt az időszakot bizonyos sajátosságai megkülönböztetik mind a megelőző, mind az utána következő évektől. E fejezet ezekre a sajátos tulajdonságokra fog összpontosítani, bizonyos lényeges folytonossági tényezőket sem tévesztve szem elől. Mivel a hangosfilmre való áttérés nem járt be mindenhol azonos utat, s minden országnak megvan e tekintetben a maga sajátos történelme, a legtöbb figyelmet a fejlődés fő irányaira fordítjuk.

A hangosfilm befolyásának megértéséhez nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a némafilm korántsem volt néma. A némafilmek történéseire különféle hangok hívták fel a figyelmet, és ez a nézőt szándékosan a hallgató pozíciójába helyezte. A filmeket zongorista vagy zenekar által szolgáltatott élő zenekíséret mellett vetítették, és a zenészek gyakran hangeffektusokkal tették teljessé a vásznon látható eseményeket. A japán filmszínházakban a képhez egy előadó, avagy *benshi* hangja társult, aki szóbeli magyarázatai révén meghatározó szerepet játszott az előadásokon.

FORGALMAZÁSI NEHÉZSÉGEK

Feltalálók az Atlanti-óceán mindkét oldalán már jóval a beszélő filmkockák megjelenése előtt egy sor technikai eszközt fejlesztettek ki, hogy a hangot szinkronba hozzák a mozgóképpel. A legrégebbi módszer kifejlesztői egy fonográfot kapcsolnak össze egy filmvetítővel. A szerkezet őspéldányát maga Thomas Edison készítette el a filmkorszak hajnalán, s ez a rendszer még az 1920-as években is életképesnek bizonyult. Egy másik módszer, amelyre nagyobb hatással volt a modern elektrotechnika, kiiktatta a lemezt, s a hangot közvetlenül a filmre rögzítette. Ez a tulajdonképpeni hangsáv-filmrendszer maradt fenn, s lett a nemzetközi filmipar szabványa az 1930-as években.

A hangra való áttérés nem volt teljes mértékben a technológia függvénye, s hatásai sem kizárólag techno-

lógiai kérdésekre korlátozódtak. Vagyis a szoftver, és nem a hardver lett a döntő tényező az amerikai és ugyanígy az európai innovációs folyamatban is, bár eleinte ez nem volt nyilvánvaló. Hollywood az első lépést 1926–27 folyamán tette meg az átállás irányába, amikor a Warner Brothers és a Fox Film megkezdte filmszínházai bekábelezését hangos vetítések számára. Mindkét stúdió bevételeinek növekedését remélte az új technológiába való befektetéstől, jóllehet az általuk követett út jelentős mértékben eltért egymástól.

A Warner Brothers 1926 augusztusában mutatta be első szinkronizált programját egy Vitaphone nevű, hanglemez alapú rendszer segítségével. A Warner Brothers elsődleges célja az volt, hogy a mozitulajdonosok számára technikát biztosítson a vetítést kísérő programban fellépő zenészek és a színpadi előadók helyett. Ezért az első hangos játékfilm, a *Don Juan* (1926) nem szöveges film volt; mindössze lemeze rögzített zenét alkalmazott a némán pergő képek kíséretére. A stúdiót jobban érdekelték a Vitaphone-technikával készült rövidfilmek: népszerű operett- és operacsillagok szájra szinkronizált felvételei, amelyeket immár a legkisebb moziba is eljuttathattak. A Fox sem hitt a beszélő játékfilmben. 1927 áprilisában hangos hírtekerceket bocsátott ki, filmre rögzített hangsávot alkalmazva. A Fox Movietone News műsora azonnal nagy közönséget vonzott. Az újítások sikere azonban átmenetinek bizonyult, és az újdonság varázsának megkopásával elmúlt.

Az igazi áttörést az 1927–28-as évad hozta meg, amikor a Warner Brothers kibocsátotta második játékfilmjét, amely ezúttal szájra szinkronizált dalok felvételeit és dialógust is tartalmazott. Az Alan Crosland rendezte *A dzsesszénekes*, melyben a népszerű revücsillag, Al Jolson játszott a főszerepet, valójában némafilm volt, néhány hangos betéttel. Ez a felemás forma, amelyben a két technológiai korszak találkozott, jól illt a film melodramatikum témájához. A nemzedékek közötti konfliktus két egymást kizárni látszó zenei hagyomány; a vallásos dalok és a profán dzsessz összeütközésében jutott kifejezésre. Így a film egyúttal egy új filmes műfaj, a musical születését is jelentette.

A dzsesszénekes sikere bebizonyította, hogy a hang hatásos, ha kész játékfilmben illesztik szájszinkron kíséreté-



ben. Ezt felismerve a többi hollywoodi stúdió is késelem nélkül tért át a hangosfilmre. Igyekezetüket ösztönözte, hogy az új technika révén nagy filmszínházaikban megtakaríthatták az élő zenés kíséret költségeit, amely jóval több volt, mint amennyit az átalakításra kellett fordítaniuk (ez nem vonatkozott a kis mozikra). A filmszínházi muzsikásokat elbocsátották, és technikával helyettesítették őket. 1930-ra a legtöbb amerikai mozit bekábeleztek a hangosfilmek számára, és Hollywood felhagyott a némafilmgyártással. Az áttérési folyamat azonban korántsem ez volt a kizárólagos hatása.

1928 májusában, a különféle hangtechnikák beható vizsgálatát követően, majdnem minden stúdió a Western Electric filmre rögzített hangrendszerrel mellett tette le voksát. Ez a Warner Brothers lemezre rögzített Vitaphone-produkcióinak közeli végét jelentette, de egyúttal egy új nagy stúdió, a Radio-Keith-Orpheum (RKO) gyors megalapítását is eredményezte. A stúdiót az RCA, Amerika egyik legnagyobb rádiós társasága hozta létre, hogy a mozgóképipart ne kelljen átengednie nagy vetélytársának, a Western Electricnek. A stúdiók döntésével az újítási folyamat új szakaszba lépett. A világ többi része akkor érezte meg a következményeket, amikor Hollywood, a Western Electric és az RCA az exportra kezdett készülni. Az 1928–29-es évad a beszélő film nemzetközi elterjedésének évada lett.

Az 1920-as években az Egyesült Államokon kívül a hangosfilm iránt elsősorban a rádió- és fonográfiparban dolgozó mérnökök érdeklődtek. Európai feltalálók, mint a svéd Berglund, a német TriErgon hármas vagy a dán Petersen és Poulsen évek óta kísérletezett a filmre rögzített hang technikájával. Találmányaikkal már az 1920-as évek elején előálltak, de az európai filmipar csekély érdeklődést mutatott fejlesztéseik iránt. Az átmeneti periódus Európában, Japánban és Latin-Amerikában valójában az 1928–29-es évaddal veszi kezdetét, az első amerikai hangosjátékfilmek bemutatóját követően.

Az amerikai hangosfilmek megérkezése válaszra sarkallta az európai elektronikai vállalatokat, amelyek haldéktalanul hozzáálltak az ellenállás megszervezéséhez. Elsősorban a szabadalmakban látták az európai mozik több százmillió dolláros forgalmat lebonyolító pénztárainak kulcsát. Ez a kecsegtető kilátás megmozgatta a pénzügyi és ipari üzletemberek képzeletét, és 1928-ban gyors egymásutánban két erős társaság is alakult. Az elsőt, a Ton-Bild Syndikat AG-t (Tobis), amely legfőbb tulajdonként az igen fontos TriErgon-szabadalmakat tudhatta birtokában, holland és svájci befektetői tőkéből

A többnyelvű film. E. A. Dupont *Atlantic* (1929) című filmjét egyidejűleg forgatták angolul, franciául és németül. Felül egy jelenet az angol változathoz John Stuarttal és Madeleine Carrollal, alul ugyanaz a jelenet a német verzióból Francis Ledererrel és Lucie Mannheimmel

hozták létre – kismértékű német részvétel mellett. A másik társaságot, a Klangfilm GmbH-t két nagy német elektronikai cég, az AEG és a Siemens ipari hátere támogatta. 1929 márciusában a Tobis és a Klangfilm megállapodott egy filmkartell létrehozásáról, hogy visszaverjék az amerikai inváziót és saját ellenőrzésük alá vonják a teljes európai filmipart. A szabadalmi pereket vetélytársaik előretörésének lassítására használták, miközben a nyelvi korlátokból és importkorlátozásokból további előnyt kovácsoltak. A szabadalmi háború egészen 1930 júliusáig húzódtott.

Az ipari ellenőrzésért folytatott harc már önmagában is képes volt megrengetni a nemzetközi filmvilág alapjait, ám a bizonytalanságot a nyelvi korlátok csak növelték. A némafilmeket a világ bármely országában vetíthették, a hangosfilm azonban saját nyelvének rabja lett. Fordítási technika még nem létezett, a nyelvi szinkron kifejlesztése és általános elsajátítása pedig évekbe telt. Mindezen túl a legtöbb film angol nyelvű volt, ami sértette a más ajkú országok közönségének önértetét, és nacionalista érzéseket szított. Olaszország betiltott minden nem olaszul beszélő filmet, és Spanyolország, Franciaország, Németország, Csehszlovákia és Magyarország is hasonló övönkéntedéseket tett.

Ennek eredményeképpen a nemzetközi filmpiac, amelyet több mint egy évtizede Hollywood uralt, hirtelen anyyi piacra hasadt, ahány nyelv volt. A nyelvi korlátokat eleinte dalok segítségével igyekeztek áthidalni – a zenés film nem kizárólag a dialóguson alapult, és világszerte lehetett élvezni fordítás nélkül. Mivel a musicalek újszerűek és igen népszerűek voltak, Hollywood örömmel, nagy mennyiségben gyártotta őket nemzetközi partnereinek. A sok párbeszédet tartalmazó hangosfilmek azonban valódi nehézséget jelentettek. A dialógus veszélyeztette Hollywood központi szerepét a nemzetközi filmiparban. Egy ideig az amerikai filmgyártás decentralizálása tűnt a nyelvi problémára adható egyetlen válasznak, ezért 1930-ban több amerikai filmstúdió kezdett komoly pénzeket fektetni az európai filmiparba. A Paramount hatalmas stúdiót épített többnyelvű filmek gyártása céljából a franciaországi Joinville-ben, ahol egy-egy filmet több nyelven is leforgattak, újrafelhasználva a díszleteket és jelmezeket. A Warner Brothers Németországban kezdett többnyelvű film, a *Háromgarasos opera* (Die Dreigroschenoper, G.W. Pabst, 1930); a francia változat címe *L'Opéra de quat'sous* forgatásába, mielőtt fontos részesedést biztosított magának Európa legígéretesebb hangosfilm-vállalkozásában, a Tobisban. Az MGM az ellenkező oldalról közelítette meg a problémát: az idegen nyelvű változatok elkészítéséhez külföldi színészeket hívott meg hollywoodi stúdióiba. Az MGM saját, helyben elérhető sztárjai közül is alkalmazhatott néhányat, például az *Anna Christie*-ben, amelyben a svéd származású Greta Garbo svéd bevándorlót alakított, aki mind a németet, mind az angolt ak-

Joseph P. Maxfield

Azon sokoldalú tehetséggel megáldott, szerencsés kevesek közé tartozott, akik felügyelheték az új hangtechnológiák kifejlesztését és alkalmazásukat a hollywoodi filmgyártásban. Miután képességeit a Western Electric csúcstechnológiájú hangosbeszélő-rendszerének kifejlesztésével bizonyította a húszas évek elején, egy új fonográf kifejlesztésével bízták meg az AT&T újonnan alakult kutatóintézetében, a Bell Laboratoriesnál. A munka eredményeként 1925-ben létrejött új találmányt, az első fonográft, amely kiaknázta az elektromos hangrögzítés és az illesztett impedancia technológiájában rejlő lehetőségeket, a Victor (Orthophonic Victrola) és a Brunswick-Balke-Collender (Panatropé) engedélyezte piaci forgalmazásra.

A Western Electric leányvállalatot alapított az új filmhangrendszer beüzemelésére, s az Electric Research Products Incorporation (ERPI) élére kinevezett Maxfield széles körű publikációs tevékenységet folytatott az új filmhang-technológiához illeszkedő felvételi technikákról. Az elsők között ismerte fel a visszhang kontrollálásának esztétikai jelentőségét, s meghatározó szerepet játszott a felvételi és vetítési terek akusztikai manipulálásához szükséges gyakorlati módszerek kidolgozásában. Az egymikrofonos felvételi technika és a hangdimenzió képi dimenzióhoz való igazítása korai vezéregyéniségeként közvetlen és lényegi befolyást gyakorolt Hollywoodnak az új technológiához való alkalmazkodása során.

Leopold Stokowskival, a Philadelphiai Szimfonikusok karnagyával folytatott hosszú távú, a teljes harmincas éveken át tartó együttműködése révén Maxfield a zenei hangrögzítés terén is jelentős eredményeket mutatott fel. Úttörő szerepet játszott Hollywood (és a hangrögzítő ipar fennmaradó részének) hangerő-kompresszió használatában, visszhang-kontrolljában, valamint két radikálisan eltérő („tompá” és „éles”) hangfelvétel keverése útján elérhető esztétikai hangsúly elérése révén. Az 1930-as évek végén a többsávós és sztereó technikák korai támogatói közé tartozott.

Míg a hollywoodi hangtechnika és hangtechnológia más jelentős előmozdítóinak pályája vagy kizárólag a kutatás és fejlesztés területére (A. C. Wente és Harvey Fletcher a Bell Labs.-nél, Harry F. Olson az RCA-nél), vagy a hollywoodi stúdióbirodalomra (Carl Dreher és James G. Stewart az RKO-nál, Douglas Shearer az MGM-nél) korlátozódott, Maxfield munkássága a hangtechnológiai fejlesztés és az esztétikai technika teljes skáláját áthidalta. A Bellnél folytatott kísérletei során megtanulta a mérnöki képletek technikai alkalmazását, a mozi- és zenéiparral fenntartott rendszeres kapcsolata révén pedig a gyakorlati megoldások jelentőségét sajátította el. Nemcsak a hangosfilmet lehetővé tévő technológiát köszönhetjük neki, hanem számos olyan technikát és konvenciót is, amely a Hollywood stúdiókorszaka idején készült filmek különleges hangzását biztosította.

RICK ALTMAN

centussal beszél. A többnyelvű gyártást 1929-ben, Nagy-Britanniában találták ki és próbálták ki először, amikor E. A. Dupont angol, német és francia változatban is megrendezte *Atlantic* című filmjét, ám ez a megoldás mindvégig igen költséges maradt.

1929 és 1932 között a jövő nem csak a nagy gazdasági válság miatt nem kecsegtetett sok jóval az amerikai stúdiók számára. A hang olyan erőket eresztett szabadjára, amelyek gyengítették Hollywood nemzetközi vezető szerepét. Az export nem csak a nyelvi korlátok és a szabadalmi viták miatt stagnált, hanem az új nyelvi korlátok és a szabadalmi viták miatt stagnált, hanem az új nyelvi korlátok és a szabadalmi viták miatt stagnált, hanem az új nyelvi korlátok és a szabadalmi viták miatt stagnált.

Az európai vetélytársaknak viszont, akik pozícióikat Hollywood felbomlása révén remélték erősíteni, minden okuk megvolt az optimizmusra. Közöttük volt az említett Tobis-Klangfilm-kartell is, amely a hatalom nemzetközi megosztását követelte a Western Electric társaságában. A filmkészítők új, a nyelvi korlátok által védett nemzet filmiparokról álmodtak, és valóban, a hang olyan országokban hatott ösztönzően a filmgyártásra, mint Franciaország, Magyarország és Hollandia. Még a római katolikus egyház is saját katolikus hangosfilm-monopólium, az International Eidophon Company megteremtéséről szőtt terveket egy lelkes szabadalmi révén. „Ez csodálatos lehetőség – írta egy katolikus újság 1931-ben –, Isten ajándéka, hogy részesei lehetünk a világ hatalmas filmiparának. Most vagy soha.” Európa tobzódott az illúziókban.

A Tobis-Klangfilm kihívására némi idő elteltével, 1930 májusában válasz érkezett. Ekkor tartották Párizsban az Atlanti-óceán mindkét oldaláról érdekelt elektronikai társaságok azt a konferenciát, amely egy új kartell megalapítását eredményezte. A megállapodás értelmében Európa szárazföldi része a Tobis-Klangfilm kizárólagos területe lett. A Tobis ezáltal Európa-szerte jogosultá vált minden jogdíjra a hangberendezések és filmek után. (Ez alól egyedül Dánia képezett kivételt, amely sikeresen állt ellen a kartellnek Petersen és Poulsen szabadalmi révén.) A világ többi része vagy amerikai felségterületté, vagy mindkét fél számára szabad érdekszférává vált. A Western Electric és az RCA szintén megegyezésre jutott a csereszabatoság alapelveiben: lehetővé tették, hogy a hollywoodi filmek európai berendezéseken is lejátszhatóak legyenek, és viszont. A Tobis és a Klangfilm győztesen hagyta el Párizst.

1932-ben nagyszabású áttörés következett be a nyelvi nehézségek legyőzése terén. A hangosfilmek fordításának szabványmódszerének a nagyobb nyelvek esetében bevezették a szinkront, a kisebb nyelvetterületeken pedig a feliratozás jelentette az általános megoldást. A szinkrontechnika kifejlesztése négy évet vett igénybe. 1933-ban és az elkövetkező évek során a hollywoodi gyártók magukhoz tértek a kezdeti visszaesés után, jóllehet a nagy gazdasági válság és az importkorlátozások továbbra is éreztették hatásukat. Ekkorra az európai filmkészítők elveszít-

tették illúzióikat, és felhagytak az álmodozással. Hollywood ismét otthon gyártotta filmjeit, s a Paramount joinville-i stúdióját átalakították hatalmas szinkronközponttá – a világ legnagyobb „hasbeszélőjévé”.

FORRADALOM A FILMSZÍNHÁZBAN

A hangosfilm elterjedésének következményeit rendszerint a filmgyártás szempontjaiból szokták értékelni, jóllehet a film megjelenítése és befogadása terén végbenemléte változások nem kevésbé jelentősek. A hang nemcsak magát a filmet, de a film vetítésének körülményeit és a nézőhöz való viszonyát is megváltoztatta. Lényegében a némafilmkultúra alapjait kellett lerombolni ahhoz, hogy a hangosfilm teret kapjon a fejlődésre. A hangsáv megjelenése feleslegessé tette a zenekari árokban helyet foglaló zenekarokat, ezzel a mozi elvesztette élő előadással kísért multimédia jellegét. Nemcsak a zenei kíséretre, de az élő színpadi kísérműsorra sem volt többé szükség. Tehát a filmek többé nem félkész, hanem késztermékként érkeztek a filmszínházakba. Az új technológia véget vetett az előadásokat jellemző sokszínűségnek. A hangosfilm már egymagában is teljes, a helyi előadóktól független műsort tudott biztosítani, s ez a műsor a világ összes filmszínházában ugyanúgy zajlott le. Harmadszor, alapvetően megváltozott a film definíciója, amikor a zene és a hangeffektusok, amelyek korábban a látványhoz tartozó élő elemet képezték, a hangsávra rögzített filmszóveg integrált elemei lettek. A történet „textualizációjának” eredményeként a filmszóveg önálló, autonóm alkotásként kezdett létezni. Ez egyebek között a filmelmélet és filmkritika új koncepcióihoz vezetett. Végül pedig a hangra való áttérés nemcsak a filmnézés feltételeit, hanem annak szabályait is megváltoztatta. A közönség immár nem multimédia-bemutatóra váltott jegyet, amely elsősorban a vászon előtt, hanem mozielőadásra, amely a vászon, vagy ha úgy tetszik, a vászon mögött zajlott. Az élő zenekar közvetítése nélkül a filmnézés izgalmát a négy fal között zajló közösségi eseményből a film(készítő) és az egyes néző között létrejövő kizárólagos viszonyra alakult át. A filmszínház vagy a közönség lehetősége, hogy beavatkozzon a kommunikációs folyamatba, minimálisra csökkent.

A holland mozitörvény jól illusztrálja, mennyi vonzata volt a változásoknak. A törvény szövege a némafilmkorszak idején keletkezett, és árnyalt különbséget tett a némafilm, valamint annak előadása között. Míg magukat a filmeket a központi kormányzat felügyelte, szóbeli és zenei interpretációjuk ellenőrzése a helyi közigazgatási szervek hatáskörébe tartozott. Amikor azonban az új technológia a hang forrását a filmszínházból a stúdióba tette át, a hang felügyelete a helyi közigazgatás kezéből a központi kormányzat hatáskörébe került, mivel ez utóbbi immár a bemutatás minden elemét ellenőrizni tudta. Törvény tehát nem erősítette meg, hogy a

helyi hatóságok többé nem gyakorolhatnak felügyeletet a filmben elhangzottak fölött, ezért 1930-ban a hatalmi eltolódás következményeit a legmagasabb kormánysszinteken és a parlamentben vitatták meg.

A filmszínházi zenekarok megszüntetése valóságos szociális sokkot okozott, hiszen az 1920-as évekre a mozi világszerte a zenészek legfőbb foglalkoztatójává vált. A hangosfilm megjelenésével több ezer zenész került az utcára, és számos revüszíniész is fontos bevételi forrástól esett el. Csak a luxusmozik foglalkoztattak továbbra is csökkentett létszámú zenekarokat és előadókat, néhányuk egészen az 1960-as évekig folytatta ezt a hagyományt. A legtehetségesebb zenészek a rádiónál találtak munkát, de a többségnek nem volt választása. Elbocsátásuk a lehető legrosszabbkor következett be, hiszen egybeesett a nagy gazdasági válsággal és a munkanélküliség terjedésével.

A mozik bekábelezése a filmszínházak között kialakuló versengésre is hatott. Egy luxusmozi előnyt kovácsolhatott az újításból, mivel az átalakítás fontos megtakarításokhoz vezetett. Ezáltal azonban jellegzetes vonzerejét is elvesztette, amely megkülönböztette a kisebb filmszínházról. A hangosfilm lehetővé tette, hogy a világ bármely pontján ugyanaz a műsor legyen látható. A különbségek e kiegyenlítődése aláasta a filmszínházak régi hierarchiáját, és élesebbé tette a versenyt a bemutatás terén.

A filmkritikusok, különösen a film művészetként értékelők, nehezen barátkoztak meg az új technikával, alig tudták összeegyeztetni esztétikai nézeteikkel. Reakciójuk, ha érthető is, paradox. A hang a bemutatás során jelentkező helyszíni hatások kiküszöbölése révén növelte a film önállóságát, ezzel járulva hozzá a film mint auto-

nóm művészet ideáljához, amely a kritikai viták középpontjában állt az 1920-as években. E nézet bajnokai mégis elutasították a hangosfilmet, mivel a némafilm vége számukra a hetedik művészet halálát jelentette. Időbe telt, míg esztétikai nézeteiket az új feltételekhez igazították. Néhányan azonban, mint Rudolf Arnheim német filmtéoretikus, erre egyáltalán nem voltak hajlandóak.

A filmszínházban lejátszódó forradalom az idegen nyelvek új élményével is szembesítette a közönséget. Érdekes megjegyezni, hogy az idegen nyelvek iránti tiltakozás nem kizárólag az amerikai filmek ellen irányult. A cseh közönség például a piacot elárasztó német filmeket nézte igen rossz szemmel az 1930-as években. Gustav Ucicky *A halhatatlan lumpjának* (Die unsterbliche Lump) bemutatója olyan nagyméretű németellenes tüntetéseket provokált, hogy a cseh kormány átmeneti tiltamot rendelt el a német filmekre. (Az a hír járta, az amerikai filmtársaságok szították a tiltakozásokat, hogy ezzel is ártsanak a német versenytársnak.) A szükségszerű visszavágás során a német színházak bojkottot hirdettek a cseh színműirok ellen. Nyolc operaház törölte Leoš Janáček zeneszerző műveit, a német rádió pedig nem volt hajlandó cseh zenét sugározni. Nyilvánvalóvá vált, hogy a világnak sürgősen szüksége van fordítói technikákra, mégis évekbe telt, mire a feliratozást és a szinkront általánosan elfogadták szabványmegoldásként.

KORREKCIÓK A STÚDIÓBAN

A hang bevezetése mind a modernista, mind a klasszikus filmkészítésben a művészi kísérletezés időszakát jelentette. Formai kísérletezés Európában különösképpen

Visszatekintés a hang kezdeteire: Gene Kellyt (Don Lockwoodként) és Jean Hagent (Lina Lamontként) a mikrofon használatára tanítják az *Ének az esőben* (1952) egyik jelenetében



Josef von Sternberg

(1894–1969)

Az 1925-ben készült *Salvation Hunters* ('Üdvösség hajszolói') láttán Charlie Chaplin géniusznak kiáltotta ki Josef von Sternberget, a film kezdő rendezőjét, akit 1932-ben, a *Szöke Vénusz* reklámozva a Paramount is zseninek nevezett. A francia kritikusok szintén a rendező zsenialitásával magyarázták, hogy a *Vasember* és az *Éjféle frigy* című némafilmjei gyorsan kultikus rangra emelkedtek a párizsi közönség körében. Felfedezettje és pártfogója, Marlene Dietrich az 1930-as évek során fennhangon hirdette Sternberg zsenialitását s hogy örömmel veti magát alá akaratának. A lángelméket azonban nem látják mindig szívesen, különösen Hollywoodban nem. Sternberget 1939-re már az „üzletre veszélyes elem”-ként tartották számon.

Önéletrajzában így értékeli hollywoodi pályafutását: „Kívülálló voltam, és az is maradtam.” A filmipar elutasítását a rendező nehéz természetével indokolták a sajtó hasábjain. Ingerlékenynek, kötekedőnek és még rendezőhöz képest is túl diktatórikusnak ábrázolták. Legendák keringtek arról, hogy Sternberg egy padon ülve ezüstdollárosokat dobált azoknak a színészeknek, akik elnyerték a tetszését. Marlene Dietrich lánya ezzel szemben szomorú szemű, félnék kis embernek írja le, akiben az átlagosnál nagyobb, önfeladással párosuló érzékenység lakozott.

A bécsi születésű Sternberg családjával emigrált az Egyesült Államokba, röviddel a századfordulót követően. Egy kalaposüzletben volt segéd, mielőtt elmenekült otthonról. New York Cityben egy filmlaboratóriumban talált munkát, és szabadidejében a New Jersey állambeli Fort Lee stúdióinak munkálatait kezdte nézőként figyelni. Az

első világháborúban teljesített polgári szolgálatot követően Hollywoodba sodródott, ahol rendezőasszisztens lett. 1924-ben ötezer dollárból forgatta a *Salvation Hunters*, melynek láttán Chaplin felajánlotta, hogy producere lesz második filmjének (*The Woman of the Sea* – 'A tenger asszonya', 1926), ám egyetlen nyilvános vetítést követően levetette a másorról a filmet. Sternberget rövid időre az MGM szerződtette, de első megrendelésükre készült munkájának – a *The Exquisite Sinner* ('A piperkőc bűnös', 1926) – készítése közben a stúdió visszaminősítette rendezőasszisztenssé. A filmbeli tökéletesség eszményének megvalósítására irányuló törekvését sokan felháborító nagyképűségnek találták, és Walter Winchell újságíró nyilvánosan gúnyolta mint „munkanélküli”, ámde „tökéletes” zsenit.

A Paramount-Famous Players Lasky azonban mégis bizalmat szavazott Sternbergnek, és 1927-ben megbízta egy kisebb gengszterfilm, a *Vasember* rendezésével. A film hatalmas sikert aratott; több kiemelkedő alakítás (George Bancroft, Clive Brook és Evelyn Brent), lélektanilag lebilincselő figurák szerelmi háromszöge, szuggesztív képek – többek között egy pazar, konfettiben úszó gengszterbál – tették emlékezetessé. 1928-ban két újabb siker következett: az *Éjféle frigy* (Victor McLaglennel) és a *Hontalan hős* (Emil Janningsszel). Sternberg 1930-ban Németországba utazott, egy német és angol változatban forgatandó közös UFA-Paramount-produkció, a *Kék angyal* rendezőjeként. Ezt a filmet eredetileg Jannings sztárolására tervezték, de Sternberg szereposztásában a végzet asszonya Lola Lola szerepében bemutatkozó Marlene Dietrich keltette az igazi szenzációt. Ez lett együttműködésük kezdete, amelyet hét film követett, és amely a rendezőnek a „Svengali Joe” ragadványnevet adományozta.

Sternberg Dietrichel együtt tért vissza Hollywoodba. A következő öt év során a Paramountnál készített közös



filmjeik; a *Marokkó* (1930), a *A becstelen* (1931), a *Szöke Vénusz* (1932), a *Sanghaj Expressz* (1932), a *Vörös cárnő* (1934) és a *Nőstényördög* (1935) mindegyike a mazochista hajlamú férfi szexuális megaláztatása körül forog. A kritika és a közönség eleinte lelkesedéssel fogadta a filmek rafinált látványosságát, a szexuális abnormitást sejtető homályos célzásokat és a melodramatikusság egzotikumot, de a *Sanghaj Expresszt* követően lanyhult az elregadtatottság, és a negatív kritikák kerültek túlsúlyba. Miközben Dietrich csillaga felívelt, Sternbergé leáldozóban volt. Gyakran kárhoztatták, amiért „hangos faliszőnyegeket, kétdimenziós, kizárólag részleteiben értékes fércműveket” készített, s Marlene Dietrichet, azt a „csodálatos teremtet” holmi „ruhafogásnak” használja. Sternberg azonban épp a részletek iránti odaadó figyelme és ahogy ő nevezte, a „holt terek” betöltése iránti szenvedélye révén volt képes szokatlan kifejezőerejű vizuális költészetének megteremtésére.

A *nőstényördög* bemutatóját követően a Paramount nem kért többé Sternberg szolgálataiból. A meglehetősen dekadens *The Shanghai Gesture*-től (1942) eltekintve a rendező további hollywoodi pályafutását vagy tehetségéhez megalázóan méltatlan megbízások, vagy esetlegesen beváltott ígéreteik jellemezték, mint a *Bűn és bűnhődés* (1935, a főszerepben Peter Lorre-ral). Kísérlete, hogy Alexander Korda számára Angliában megrendezze az *En, Claudius*, az egyik főszereplő (Merle Oberon) akadályoztatása miatt szakadt félbe. Utolsó nagyjátékfilmjével, a japán produkcióban készült *Anatahan Sagával* (1953) maga is elégedetlen volt, mégis dacosan hangoztatta munkája elsődleges és állandó erényét: alkotásai vizuális kísérletek, melyeknek nincs szükségük felesleges dialógusra, sőt mint egyszer állította, cselekményre sem.

Egy ízben felidézte, hogy figyelmeztették: „ennyi tehetség nem maradhat büntetlenül”, ám az ő tehetsége végül mégis elismerést kapott. 1969-ben bekövetkezett halála előtt még megérte, hogy a kritikusok új nemzedéke visszahelyezze a zsenit megillető helyre, amelyre Hollywood emelte egykor, majd amelytől meg is fosztotta pályája korai szakaszában.

GAYLIN STUDLAR

FONTOSSÁB FILMEK

The Salvation Hunters ('Üdvösség hajszolói', 1925); *A vasember* – *Alvilág* (*Underworld*, 1927); *Éjféle frigy* (*The Docks of New York*, 1928); *A hontalan hős* (*The Last Command*, 1928); *A kék angyal* (*Der blaue Engel / The Blue Angel*, 1930); *Marokkó* (*Morocco*, 1930); *Amerikai tragédia* (*An American Tragedy*, 1931); *A becstelen* (*Dishonored*, 1931); *Szöke Vénusz* (*Blonde Venus*, 1932); *Sanghaj Express* (*Shanghai Express*, 1932); *A vörös cárnő* – *Katalin* (*The Scarlet Empress*, 1934); *A nőstényördög* (*The Devil Is a Woman*, 1935); *Bűn és bűnhődés* (*Crime and Punishment*, 1936); *En, Claudius* (*I, Claudius*, 1937 – befejezetlen); *The Shanghai Gesture* ('A sanghaji gesztus', 1941); *Macao* (1952); *Az Anatahan Saga* (*The Saga of Anatahan*, 1953).

IRODALOM

Baxter, Peter: *Just Watch! Sternberg, Paramount and America*, 1993.
Sternberg, Josef von: *Fun in a Chinese Laundry*, 1965.
Studlar, Gaylin: *Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, 1988.

Balra: George Bancroft és Betty Compton Josef von Sternberg *Éjféle frigy* (1928) című filmjében

az avantgárd mozgalmat jellemezte, jóllehet mennyiségi szempontból nem volt számottevő. Walter Ruttmann *A világ melódiája* (*Melodie der Welt*, Németország, 1929), Dziga Vertov *A Donyec-medence szimfóniája* (Szovjetunió, 1930) és Joris Ivens *Philips Rádió* (Philips Radio, Hollandia, 1931) című munkái e korszak érdekes példái közé tartoznak, bár kevés közös vonás lelhető fel bennük. Az avantgardisták a hangot a képhez hasonlóan szerkesztették, a képi világgal párhuzamos hangvilágokat teremtve. Filmjeik egyik jellegzetes tulajdonságát minden hang abszolút egyenlősége jelenti: nem áll fenn a narratív hangosfilmekre általában jellemző hierarchikus viszony a zene, a hangok, a zajok és a csendek között. (A hangsáv efféle kezelése a zörejkeltéshez vagy a zaj művészetéhez való affinitást demonstrálja, melyet elsősorban az olasz futurista Luigi Russolo képviselt.) Kerülték a dialógusok alkalmazását is, és ragaszkodtak a szemükben a filmművészet lényegét jelentő némaság elvéhez.

Az avantgárd film jövője azonban erősen korlátozottnak bizonyult, és a hang feltűnésével hanyatlásnak indult. E hanyatlás nem egyszerűen az új technika következménye, mint azt a korabeli kritikusok feltételezték; a művészet gyengélkedése már korábban kezdetét vette, és nem kizárólag a filmre korlátozódott. A hangosfilm inkább csak felgyorsította és visszafordíthatatlanná tette a folyamatot.

Ebben az időszakban a hagyományos filmeket készítő szintén komoly erőfeszítéseket tettek művészi gyakorlatuk megújítására. A nagy hollywoodi és berlini stúdiók a régi narratív keretek között aknázták ki a hangban rejlő lehetőségeket. E cél érdekében a technikai infrastruktúrát az új igényekhez kellett igazítaniuk. A falakat például hangszigeteléssel kellett ellátniuk, a sziszegő ívlámpákat és zümmögő kamerákat pedig el kellett némítaniuk. A hangfelvételek ellenőrzésére a stúdióknak szakosodott személyzetet kellett alkalmazniuk (elsősorban elektromérnököket), és a filmvágáshoz új berendezéseket kellett tervezni.

Ezek és más technikai beruházások együtt zajlottak a széles körű művészi kísérletezéssel. A kísérletek az avantgárdokkal ellentétben azonban nem akartak új művészi formákat létrehozni – épp ellenkezőleg: minden teremtő erőfeszítést annak érdekében mozgósítottak, hogy a hangot összhangba hozzák a filmkészítés fennálló gyakorlatával, és a klasszikus mesemondást szolgálják. Ezért kipróbálták, hogy működik a mikrofon, együtt a kamerával. A mikrofon lett a képzeletbeli hallgató füle, miként korábban a kamerát a néző szemének kiáltották ki. A vizuális élményt össze lehetett vetni az akusztikai élménnyel, a kameratávolságot a hangtávolsággal, a vizuális mélységet a hangperspektívával. A filmkészítés és filmkritika szótára egy sor olyan fogalommal gazdagodott, mely a hang és kép analógiájából eredt.

André Bazin francia kritikus a stílus folyamatosságát

hangsúlyozta: „Az 1928 és 1930 közötti években valóban a mozi újjászületésének lehettünk tanúi?” – tette fel a kérdést 1958-ból származó esszéjében (Bazin, 1967). A válaszáért a némafilmhez nyúl vissza. Véleménye szerint a némafilmkorszakban két stílus létezett egymás mellett: az egyik a vágást, a másik a színpadi megjelenítés elemeit részesítette előnyben. A némafilmkészítés során az előbbi technika volt a gyakoribb, de a hang bevezetése után az utóbbi vált meghatározóvá. A némafilmről a hangosfilmre való áttérés folytonosságát későbbi tanulmányok is hangsúlyozzák. A hang ugyan ösztönzően hatott bizonyos stílári újításokra, de csak szűk keretek között. A hangosfilmekben általában hosszabbakká váltak a beállítások, és (a korábbi filmtörténetek által állítottakkal ellentétben) a némafilmekhez képest ezek kamera-mozgékonyaságról tettek tanúbizonyságot. Képváltások, úsztatások, követő felvételek és a jelenetek gyorsabb egymásutánisága ellensúlyozta a tempó lelassulását, amelyre a beszéd miatt szükség volt. Ez a jelenség az amerikai filmekben ugyanúgy megfigyelhető, mint az 1930-as évekbeli német és francia alkotásokon. Összességében azonban a stílári módosulás nem változtatta meg a realista történetmesélésnek a némafilmkorszak idején kialakult alapvető szabályait.

A zenei illusztráció gyakorlata, amely a némafilmkorszak alatt majdnem tökélyre fejlődött, nagyjában-egészében a hangosfilm világába is átplántálódott. Az egyik fontos különbség abban nyilvánult meg, hogy a zene immár a fiktív világ része lehetett, például amikor a film a történetben éppen fellépő zenekart vagy énekest mutatott. A hangosfilm továbbá nemcsak a képnek, hanem a dialógusnak is alárendelte a zenét. A nyugati luxusmozikban nagyon népszerű, amerikai dzsesszt imitáló, rézfúvósokkal és ütősökkel felálló big bandeket a 19. századi európai mintát követő szimfonikus zenekarok váltották fel. A stúdiók a vonósokat és fafúvósokat részesítették előnyben, és Hollywood olyan zeneszerzőkkel kötött szerződést, akik klasszikus európai zenei képzést kaptak, mint Erich Korngold és Max Steiner. Hosszú időbe telt, mire a big band ismét filmzenét játszhatott, a filmszínházi zenekar emléke pedig időközben a burleszket kísérő magányos pianista sztereotípiájává fakult.

A dialógusírás művészete újdonságszámba ment, ezért a színházból kellett szerzőket importálni. A filmipar minden korábbit felülmúló mértékben alkalmazott tehetséges színműrokat. A kimondott szó nemcsak a verbális kommunikáció súlyát emelte meg a forgatókönyvben, hanem a színész is hanghoz jutott általa, amely segítette a megformált jellem pontosabb meghatározásában. A kora harmincas években a nézők a sztárokat már legalább annyira a hangjuk, mint az arcuk alapján azonosították. Hollywood a beszédstílusok széles skáláját fejlesztette ki, a James Cagney-féle durva gengszter típusától kezdve a sikamlósan kétértelmű Mae Westen át az

abszurd szójátékokkal operáló Groucho Marxig. Ez a minőség elveszett azokban a külföldi országokban, ahol a színészeket szinkronizálták, ezért ebből a szempontból a hangszinkron károsan hatott a sztárrendszerre. A dialógus hatásai közé tartozott az is, hogy szinkron által el nem nyomható hangsúlyt adott a film kulturális egyediségének. Ez legerősebben az amerikai filmekben érhető tetten, mert míg a hollywoodi némafilmekben erős európai hatások érezhetőek, a kimondott szó az amerikai társadalomról adott, a valósághoz hívebb ábrázolásra ösztönözte a filmkészítőket. Vagyis a dialógus a jellemeket, a jeleneteket és az eseményeket megmásíthatatlanul amerikaiává tette.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az átmeneti időszak vége országonként különbözik. Míg az amerikai filmszínházak bekábelezése már 1930-ra szinte teljesen befejeződött, a világ többi része legalább három évvel lemaradt. Az észak-európai országok, mint Nagy-Britannia, Németország, Dánia és Hollandia 1933-ban befejezték az átalakítási folyamatot; Franciaország és Olaszország két-három év késéssel követte őket, Kelet-Európának pedig még hosszabb időre volt szüksége a felzárkózáshoz. Japánban az innovációt több éven át késleltették az újításokat sikeresen akadályozó filmszínházi előadók, a *benshik*. A hangosfilm általánossá válásának idején a néma- és a hangosfilm sokáig egymás mellett létezett a mozikban.

Bár a hang megjelenése félbeszakította a filmipart a kezdetektől fogva jellemző nemzetközivé válás folyamatától, nem tudta leállítani azt. Hollywood világbirodalmát ugyan megrázkódtatás érte, de túlélte az átmeneti időszakot. 1933-ban, akárcsak 1928-ban, ismét az amerikai filmipar uralta a világpiacot – néhány ország, például Németország, Olaszország és a Szovjetunió kivételével, ahol súlyos importkorlátozásokat vezettek be az amerikai filmek ellen. A hang végeredményben ösztönzőleg hatott a nemzetközivé válásra, hiszen minél több, helyét önálló végtermékként megálló film készült, annál könnyebben lehetett közvetlen fogyasztásra alkalmas áruként forgalmazni őket a nemzetközi piacon. A hang a vetítéskor előforduló esetenkénti eltéréseket is kiküszöbölte, és garantálta, hogy világszerte mindenütt egyforma lesz az előadás. Csökkentette a nemzetközi stílári különbségeket, homogénebbé tette a filmeket. Vagyis a hangosfilm lényegében új korszakot nyitott egy hosszú távú integrációs folyamatban.

Néhány sajátos törésről érdemes még szót ejtenünk. 1932 óta a világ a szinkron szempontjából kétféle nemzetre oszlik: egyesek a szinkront részesítik előnyben, mások gyűlölik, és a feliratozás pártján állnak. Ezek a preferenciák mély gyökeret vertek az egyes nemzetek nézői szokásaiban, és idővel a televízióra is áterjedtek. Számtalan esetben nem egyértelmű azonban, hogy an-

nak idején milyen alapon történt a választás. Bár a szinkron költségesebb, és igazán csak nagyobb nyelvet-rületeken térül meg, a gazdasági megfontolás nem minden esetben volt meghatározó. Japán annak ellenére a feliratozás mellett döntött, hogy ebben a sűrűn lakott országban gazdaságilag ésszerű lett volna a hangszinkron. A szinkron támogatását számos országban nacionalista megfontolások befolyásolták, jóllehet visszatekintve alaptalannak látszik a félelem, hogy az idegen nyelvű hang a moziban megrontja az anyanyelvet vagy a nemzeti kultúrát. Ennek épp az ellenkezője lehet igaz, hiszen elmondható, hogy az idegen nyelvek a moziban és a televízióban a kulturális azonosság intenzívebb megéléséhez vezetnek. A feliratok folyamatosan emlékeztetik a nézőt, hogy az ország, ahol a film készült, nem azonos a vetítés színhelyével. A szinkronizált filmek nem sugallják ezt. Mivel a kultúra nemcsak szavakkal, hanem képek révén is terjed, a filmek nemzetközi terjesztése során a szinkron még jobban megkönnyíti a különféle kultúrák megismerését. Épp ezért valószínűtlen, hogy a kulturális azonosság megvédhető pusztán az idegen nyelveknek a vászonról való száműzése révén. A nemzeti nyelven készülő filmek és televíziós programok alkalmasabbak e célra.

Az új technika jelentős hatásai közé tartozott, hogy a filmgyártás több országban újjáéledt, mert megnőtt a nemzeti nyelven beszélő hangosfilm iránti igény. A francia filmgyártás 1932-ben 157 filmmel rekordévet zárt a mélypontot jelentő, 1929-ben készült 52 filmet követően, jóllehet a szinkron bevezetésével a hazai filmek száma ismét csökkenni kezdett. Kis nemzetek, mint Magyarország, Hollandia és Norvégia, amelyek korábban a film területén importfüggőek voltak, a saját nyelvükön forgatott nemzeti filmjeik váratlan reneszánszát élték át. A leglátványosabb felemelkedés a cseh film esetében tapasztalható. A nyelvi korlátokkal és importkorlátozásokkal védett Csehszlovákiában mind a filmgyártás, mind a nézőszám és a moziépítés terén robbanásszerű fejlődés ment végbe. A cseh hangosfilmeket a hazai piac lelkesedéssel fogadta, és a filmek iránt megmutatkozó új

igény olyan valódi tehetségek toborzásához vezetett, mint Martin Fric és Otakar Vávra. A cseh mozi sikerét csak az indiai múlt felül, ahol a helyi filmgyártás igen komoly mértékben profitált a hangra való áttéréstől – a zenei számokat akciójelenetekkel integrálta, így békítve össze a mozi a régi, népszerű hagyományokkal. A hangosfilm nélkül India soha nem lehetett volna a világ legnagyobb mozgófilmgyártója.

A kezdeti félelem, hogy a hang bevezetése végzetes lehet, új jelenségre hívta fel a film története iránt felelősséget érző emberek figyelmét. Felismerték a némafilm művészetének veszélyeztetett voltát, úgy tekintettek a némafilmekre, mint értékre, amelyet érdemes megőrizni a jövő nemzedékek számára. A filmarchívumok, részben történelmidokumentum-forrásként, részben esztétikai okokból, új jelentőséget nyertek. Kialakult a némafilm iránti nosztalgia. Speciális mozik nyíltak, ahol a nézők megtekinthették a múlt mesterműveit, és megszülettek az első, a filmet művészetként tárgyaló történeti munkák: korai kísérletek a némafilm műfajának meghatározására, értékelések, a klasszikus örökség felmérése. Mivel minden történeti áttekintés válogat, a film esetében sincs másképpen: az ember hajlamos elfelejteni, amit nem akar látni vagy hallani a múltból. Például majdnem ötven évvel ezelőtt sikerült megint úgy bemutatni egy némafilmet, ahogyan az eredetileg szokás volt: élő zenekari kísérettel.

Irodalom

- Altman, Rick (ed.): *Sound Theory, Sound Practice*, 1922.
 Arnheim, Rudolf: *Film as Art*, 1983.
 Bazin, André: 'The Evolution of the Language Cinema', 1967.
 Geduld, Harry M.: *The Birth of the Talkies*, 1975.
 Neale, Stephen: *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, 1985.
 Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, 1992.
 Walker, Alexander: *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, 1987.
 Weis, Elisabeth–Belton, John (eds.): *Film Sound: Theory and Practice*, 1985.