

A HANGOSFILM

A hangosfilm bevezetése

KAREL DIBBETS

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 lemezre 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 mozikba is eljuttathattak. A Fox sem hitt a beszélő játékfilmben. 1927 áprilisában hangos hírtekerceket bocsátott ki, filmre rögzített hangos hírteljesítményt 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 játszotta a főszerepet, valójában némafilm volt, néhány hangos betéttel. Ez a felemás forma, amelyben a két technológiai korszak találkozott, jól illett a film melodramatikusan 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 a hangosfilm nélkül tért át a hangosfilmre. Igyekeztek a hangosfilmre, hogy az új technika révén nagy filmszínházban megtakaríthatták az élő zenés kíséret költségét, amely jóval több volt, mint amennyit az átalkotásuk lett fordítaniuk (ez nem vonatkozott a kis mozgófilmszínházi muzsikusokat elbocsátották, és technikusok helyettesítették őket. 1930-ra a legtöbb amerikai mozgófilm bekábeleztek a hangosfilmek számára, és Hollywood felhagyott a némafilmgyártással. Az áttérési folyamat azonban korántsem ez volt a kizárólagos hatás.

1928 májusában, a különféle hangtechnikák összehasonlító vizsgálatát követően, majdnem minden stúdió a Western Electric filmre rögzített hangrendszerére költött. Ez a Warner Brothers lemezre rögzített hangosfilm-produkcióinak közeli végét jelentette, de ez volt 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 nagyvállalatnak, a Western Electricnek. A stúdiók döntéseivel az újítási folyamat új szakaszba lépett. A világ minden része akkor érezte meg a következményeket, amikor Hollywood, a Western Electric és az RCA az exportot kezdett készülni. Az 1928–29-es évad a beszélt 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 feltalárként mint a svéd Berglund, a német TriErgon hármas vezetője dán Petersen és Poulsen évek óta kísérletezett a filmre rögzített hang technikájával. Találmányaikkal már a 1920-as évek elején előálltak, de az európai filmipar csak később érdeklődést mutatott fejlesztéseik iránt. Az átmeneti periódus Európában, Japánban és Latin-Amerikában valószínűleg az 1928–29-es évaddal veszi kezdetét, az amerikai hangosjátékfilmek bemutatóját követően.

Az amerikai hangosfilmek megérkezése válaszként arra keltta az európai elektronikai vállalatokat, amelyek hajlandóan hozzáálltak az ellenállás megszervezéséhez. Elsősorban a szabadalmakban látták az európai mozgófilm több százmillió dolláros forgalmat lebonyolító pénzügyi 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 találhatta birtokában, holland és svájci befektetői tőkéről

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 Carroll-lal, alul ugyanaz a jelenet a német verzióból Francis Ledererrel és Lucie Mannheimmel

Joseph P. Maxfield

Azon sokoldalú tehetséggel megáldott, szerencsés kevesek közé tartozott, akik felügyelhettek 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 fonográfot, amely kiaknázta az elektromos hangrögzítés és az illesztett impedancia technológiájában rejlő lehetőségeket, a Victor (Ortophonic Victrola) és a Brunswick-Balke-Collender (Panatrope) 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 vezéregyeniségeként 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 többsávú és sztereo technikák korai támogatói közé tartozott.

Míg a hollywoodi hangtechnika és hangtechnológia más jelentős előmozdítóinak pályája vagy kizárólag a kutatás és fejlesztés területére (A. C. Wenté 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 zeneiparral 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 erőt eresztett szabadjára, amelyek gyengítették Hollywood nemzetközi vezető szerepét. Az export nem csak a nyelvi korlátok és a szabadalmi viták miatt stagnált, hanem azért is, mert a Western Electric üzletpolitikája ellentétben állt Hollywoodéval.

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 nemzeti 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 érdeklődő 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 jogosulttá 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 csereszabotosság 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 szabványmódszereként a nagyobb nyelvek esetében bevezették a szinkront, a kisebb nyelvterületeken 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 szinkrontechnika-ponttá – a világ legnagyobb „hasbeszélőjévé”.

FORRADALOM A FILMSZÍNHÁZBAN

A hangosfilm elterjedésének következményeit rendszerint a filmgyártás szempontjaiból szokták értékelni, de lehet a film megjelenítése és befogadása terén végmenet változások nem kevésbé jelentősek. A hang nem csak 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 hangosfilm megjelenése feleslegessé tette a zenekari árokban helyet foglaló zenekarokat, ezzel a mozi elvesztette élő előadással kísért multimédia jellegét. Nemcsak a zenekari szerepére, de az élő színpadi kísérőműsorra sem volt több szükség. Tehát a filmek többé nem félkész, hanem kész termékként érkeztek a filmszínházakba. Az új technológia véget vetett az előadásokat jellemző sokszínűségnek. A hangosfilm már egymagában is teljes, a helyi előadókól független műsort tudott biztosítani, s ez a mozi világ összes filmszínházában ugyanúgy zajlott. Harmadszor, alapvetően megváltozott a film definíciója, amikor a zene és a hangeffektusok, amelyek korábban látványhoz tartozó élő elemet képeztek, a hangszóró rögzített filmszöveg integrált elemei lettek. A történet „textualizációjának” eredményeként a filmszöveg önálló, autonóm alkotásként kezdett létezni. Ez egybeesett 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-bemutatóvá váltott jegyet, amely elsősorban a vásznon előtt, hanem mozielőadásra, amely a vásznon, vagy ha úgy tetszik, a vásznon mögött zajlott. Az élő zenekar közvetítése nélkül a filmnézés izgalma a négy fal között zajló közösségi eseményből a film(készítő) és az egyes néző közötti lényegű kizárólagos viszonyra alakult át. A filmszínház vagy a közönség lehetősége, hogy beavatkozzon a kommunikációs folyamatba, minimálisra csökkent.

A holland mozitörvény jól illusztrálja, mennyi változást hozott 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, szövegi 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 kezébe került, a központi kormányzat hatáskörébe került. Így ez utóbbi immár a bemutatás minden elemét ellenőrizni tudta. Törvény tehát nem erősítette meg, hogy

...többé nem gyakorolhatnak felügyeletet
...hangzottak fölött, ezért 1930-ban a hatalmi
...keverékényeit a legmagasabb kormány-
...parlamentben vitatták meg.
...zenekarok megszüntetése valóságos szo-
...szólt, hiszen az 1920-as évekre a mozi ví-
...zenészek legfőbb foglalkoztatójává vált. A han-
...megjelentésével több ezer zenész került az utcára,
...zenésznész is fontos bevételi forrástól esett el.
...foglalkoztattak továbbra is csökkentett
...zenekarokat és előadókat, néhányuk egészen az
...folytatta ezt a hagyományt. A legtehetsége-
...a rádiónál találtak munkát, de a többség-
...volt választása. Elbocsátásuk a lehető legrosz-
...keverékett be, hiszen egybeesett a nagy gazda-
...és a munkanélküliség terjedésével.
...bekábelezése a filmszínházak között kialaku-
...is hatott. Egy luxusmozi előnyt kovácsol-
...miből, mivel az átalakítás fontos megtakarí-
...vezetett. Ezáltal azonban jellegzetes vonzerejét
...amely megkülönböztette a kisebb filmszín-
...hangosfilm lehetővé tette, hogy a világ bármely
...a műsor legyen látható. A különbségek
...aláásta a filmszínházak régi hierarchiá-
...tette a versenyt a bemutatás terén.
...különösen a filmet művészetként ér-
...nehezen barátkoztak meg az új technikával, alig
...esztétikai nézeteikkel. Reakció-
...is, paradox. A hang a bemutatás során je-
...hatások kiküszöbölése révén növelte
...ezzel járulva hozzá a film mint auto-

nóm művészet ideáljához, amely a kritikai viták közép-
pontjában állt az 1920-as években. E nézet bajnokai még-
is 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
filmteoretikus, erre egyáltalán nem voltak hajlandóak.

A filmszínházban lejátszódó forradalom az idegen
nyelvek új élményével is szembesítette a közönséget.
Érdeemes megjegyezni, hogy az idegen nyelvek iránti tiltakozás
nem kizárólag az amerikai filmek ellen irányult.
A cseh közönség például a piacot elárasztó német filme-
ket nézte igen rossz szemmel az 1930-as években.
Gustav Ucicky *A halhatatlan lumpjának* (Die unsterbliche
Lump) bemutatója olyan nagyméretű németellenes tün-
tetéseket provokált, hogy a cseh kormány átmeneti tilal-
mat rendelt el a német filmekre. (Az a hír járta, az ame-
rikai filmtársaságok szították a tiltakozásokat, hogy ez-
zel is ártsanak a német versenytársnak.) A szükségszerű
visszavágás során a német színházak bojkottot hirdettek
a cseh színműírók 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 techni-
kára, mégis évekbe telt, mire a feliratozást és a szink-
ront általánosan elfogadták szabványmegoldásként.

KORREKCIÓK A STÚDIÓBAN

A hang bevezetése mind a modernista, mind a klasszi-
kus filmkészítésben a művészi kísérletezés időszakát je-
lentette. Formai kísérletezés Európában különösképpen



...a hang
...Gene Kellyt
...Lina
...a mikrofon
...1952)
...ben

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 filmtörténetesek 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 fikatív 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 nőiség 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 nem nyomható hangsúlyt adott a film kulturális egységének. Ez legerősebben az amerikai filmekben érzett, mert míg a hollywoodi némafilmekben erős európai hatások érezhetőek, a kimondott szó az amerikai társadalomról adott, a valósághoz hűvebb ábrázolásra ösztönözte a filmkészítőket. Vagyis a dialógus a jellemeket, jeleneteket és az eseményeket megmásíthatatlanul amerikaivá tette.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az átmeneti időszak vége országonként különböző volt. 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 idő volt szüksége a felzárkózáshoz. Japánban az innováció 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 filmipar kezdetektől fogva jellemző nemzetközivé válás folyamatától, nem tudta leállítani azt. Hollywood világuralmát ugyan megrázkódtatás érte, de túlélte az átmeneti időszakot. 1933-ban, akárcsak 1928-ban, ismét az amerikai filmipar uralta a világpiacon – 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 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 preferenciák mély gyökeret vertek az egyes nemzetközi szokásaiban, és idővel a televízióra is áterjedtek. Számtalan esetben nem egyértelmű azonban, hogy a

Josef von Sternberg

(1894–1969)

Az 1925-ben készült *Salvation Hunters* ('Üdvösség hajszóló') láttán Charlie Chaplin géniusznak kiáltotta ki Josef von Sternberget, a film kezdő rendezőjét, akit 1932-ben, a *Szöke Vénuszt* reklámozva a Paramount is zseninek nevezett. A francia kritikusok szintén a rendező zsenialitásával magyarázták, hogy *A vasember* és az *Éjjeli frigy* című némafilmjei gyorsan kultikus rangra emelkedtek a párizsi közönség körében. Felfedezettje és pártfogoltja, 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 ott-honról. 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 producer legyen második filmjének (*The Woman of the Sea* – 'A tenger asszonya', 1926), ám egyetlen nyilvános vetítést követően levetette a műsorról 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 megvársására irányuló törekvését sokan felháborító nagyképűségnek találták, és Walter Winchell újságíró nyilvánosan kinyilvánolta 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 lenyűgöző figurák szerelmi háromszöge, szuggesztív képek – többek között egy pazar, konfettiben úszó gengszterháló – tették emlékezetessé. 1928-ban két újabb siker következett: az *Éjjeli frigy* (Victor McLaglennel) és *A hontalan nő* (Emil Janningsszel). Sternberg 1930-ban Németországba utazott, egy német és angol változatban forgatandó katonai UFA-Paramount-produkció, *A két 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, amely hét film követett, és amely a rendezőnek a „Svengali Joe” ragadványnevet adományozta.

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



